UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

ELVIO APARECIDO ROSENO DOS SANTOS

Funk enquanto reflexo sociocultural: um rolezinho histórico nas três primeiras décadas do gênero musical

São Paulo

2021

ELVIO APARECIDO ROSENO DOS SANTOS

Funk enquanto reflexo sociocultural: um rolezinho histórico nas três primeiras décadas do gênero musical

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 25 de novembro de 2021. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:
Cultura e Ciência

Orientador:
Prof. Dr. Emerson Ferreira Gomes

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Santos, Elvio Aparecido Roseno dos
Funk enquanto reflexo sociocultural: um rolezinho histórico nas três primeiras décadas do gênero musical / Elvio Aparecido Roseno dos Santos; orientador, Emerson Ferreira Gomes. -- São Paulo, 2021.
162 p.

Dissertacao (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2021.
Versão corrigida

1. Funk - Décadas de 1990-2010. 2. Música popular - Aspectos sociais. 3. Cultura popular - Aspectos sociais. I. Gomes, Emerson Ferreira, orient. II. Título.

Nome: SANTOS, Elvio Aparecido Roseno dos.

Título: **Funk enquanto reflexo sociocultural:** um rolezinho histórico nas três primeiras décadas do gênero musical.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Aprovada em: 25/11/2021

Banca examinadora

Prof. Dr. Emerson Ferreira Gomes

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Campus Boituva.

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades.

Prof. Dr. Marcio Guedes Correa

Universidade Federal do Espírito Santo. Departamento de Teoria da Arte e Música.

Prof. Dr. João Eduardo Fernandes Ramos

Universidade Federal de Pernambuco. Centro Acadêmico do Agreste.

Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Escola de Música.

Agradecimentos

À toda minha família, em especial à minha filha, Yasmin, e aos meus pais, Bentinha e Nivaldo, por todo o apoio prestado nestes dois “pandêmicos” anos e pelo companheirismo e amor em toda a vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Emerson Ferreira Gomes por todas as contribuições e reflexões nesta jornada acadêmica.

Aos professores integrantes da banca de defesa desta Dissertação, Prof. Dr. Marcio Guedes Correa, Prof. Dr. João Eduardo Fernandes Ramos e o Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos que trouxeram importantes colaborações para este trabalho acadêmico.

A todos os amigos queridos, nem daria para citar todos, que me acompanharam nesta jornada desde a graduação.

Aos amigos, Prof. Dr. Marcio Guedes Correa e Prof. M. Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros, que me ajudaram imensamente durante os anos de processos seletivos para eu chegar até aqui.

Ao Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi por todos os valorosos ensinamentos e conversas acerca do movimento cultural funk.

À Universidade de São Paulo, bem como aos professores das disciplinas que integrei, por todo o apoio e contribuições prestadas.

“Quando as pessoas dizem que o funk é culpado, elas não querem discutir a sociedade. Deveria ser o contrário. Deveriam discutir a sociedade através do funk...”

(MC LEONARDO *apud* ANDRADE, 2016)

RESUMO

SANTOS, Elvio Aparecido Roseno dos. **Funk enquanto reflexo sociocultural**: um rolezinho histórico nas três primeiras décadas do gênero musical. 2021. 162 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta pesquisa acadêmica teve como objetivo apontar substanciais críticas atribuídas ao movimento cultural funk, especificamente alguns de seus subgêneros musicais e controversos episódios associados, relacionando-as com as questões socioculturais de sua década ou momento histórico em que esteja inserido a fim de demonstrar estes referidos questionamentos enquanto reproduções de vários fenômenos da nossa sociedade contemporânea. Para tanto, partiu-se da abordagem metodológica qualitativa, valendo-se de procedimento de pesquisa bibliográfica histórica, abordando temas como: a observação de novas fontes históricas, especialmente as obras artísticas, para a descoberta e o esclarecimento das questões socioculturais de indivíduos e grupos sociais até então excluídos das pesquisas históricas anteriores; estudo acerca das funções sociais da Arte e da Música, estas objetivando reproduzir o cenário cultural, social, político, econômico e tecnológico da sociedade circundante à obra artística observada; os Estudos Culturais; a música popular em um contexto histórico-cultural e, ao final desta, uma pesquisa histórica acerca das três primeiras décadas do funk (1990, 2000 e 2010) apontando alguns fatos e dados que demonstram a sua relação de espelhamento às diversas questões socioculturais existentes no momento histórico correspondente. Com isso, constatou-se que os indicados subgêneros musicais do funk e os episódios circundantes são resultados de fenômenos culturais peculiares à década e ao momento histórico-cultural que fora originado, assim modificando-se e adaptando-se a cada um destes momentos.

Palavras-chave: Funk - Décadas de 1990-2010. Música popular - Aspectos sociais. Cultura popular - Aspectos sociais

ABSTRACT

SANTOS, Elvio Aparecido Roseno dos. **Funk as a sociocultural reflex:** a historical tour in the first three decades of the musical genre. 2021. 162 f. Dissertation (Masters in Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

This study aimed to point out substantial criticism regarding the funk cultural movement, specifically some of its musical subgenres and controversial episodes, linking them to sociocultural issues of its decade or the historical environment in which it is engaged to demonstrate these referred questions as reproductions of various phenomena in our contemporary society. To do so, a qualitative methodological approach was carried out, throughout historical bibliographic research covering an observation of new historical sources, especially artistic works, search and analysis of individuals' sociocultural issues and social groups previously excluded from historical researches; investigation of the social functions of Art and Music, aiming to reproduce the cultural, social, political, economic and technological scenario of the society which surrounds the artistic work; the Cultural Studies; a historical context of the popular music and, towards the end, a historical research about the first three decades of funk (1990, 2000 and 2010) pointing out some facts and data that demonstrate its mirroring approach to the various sociocultural aspects in the corresponding historical moment. As consequence, it was concluded that funk musical subgenres and its related episodes are results of a peculiar cultural phenomenon regarding the decade in which was originated and to its historical-cultural moment, thus being itself modified and adapted to each of these moments.

Keywords: Funk - 1990s-2010. Popular music - Social aspects. popular culture - social aspects

Sumário

1. INTRODUÇÃO 11
2. A ARTE E A MÚSICA ENQUANTO FONTES HISTÓRICAS 14
2.1. Uma nova percepção acerca da fonte histórica: da corrente historiográfica positivista à Escola de Annales 14
2.1.1. As quatro gerações da Escola de annales 16
2.1.2. Fontes históricas: as novas possibilidades 18
2.2. Ferramentas de análise histórica da Arte 19
2.2.1. A corrente Iconológica e a Escola de Warburg 21
2.2.2. Panofsky e o Método Iconológico 22
2.2.3. Método analítico convencional das obras artísticas 25
2.3. A Música enquanto fonte histórica 28
2.3.1. A Música e suas funções: a categorização de Alan Merriam 32
3. OS ESTUDOS CULTURAIS E A MÚSICA POPULAR EM UM CONTEXTO DE OBSERVAÇÃO HISTÓRICA 38
3.1. Conceitos de Cultura 38
3.2. Breve história dos Estudos culturais 41
3.2.1. Música popular no contexto dos Estudos Culturais 46
3.3. Música popular enquanto documento histórico-cultural 51
3.3.1. Análise cultural de temáticas dos gêneros musicais 54
4. FUNK ENQUANTO REFLEXO DA SOCIEDADE 57
4.1. Os primórdios do Funk carioca 57
4.2. Funk anos 1990 64
4.2.1. O Funk enquanto produto cultural híbrido 68
4.2.2. O Funk no contexto de violência urbana 73
4.2.3. O Funk em sua versão "Proibidão" 78
4.2.4. Funk em sua vertente Sensual 83
4.3. Funk Anos 2000 90
4.3.1. O Funk e o público infantojuvenil 94
4.3.2. Funk e a tomada feminina de "voz" 100
4.3.3. Funk e o acolhimento aos artistas e aos ideais LGBT 111
4.4. Funk Anos 2010 117
4.4.1. Funk e a erotização infantil 123
4.4.2. Funk, a cultura do estupro e outras violências praticadas contra a mulher 131
4.4.3. Funk e a sua ostentação em São Paulo 138

4.4.4. Funk ocupando (seus) espaços urbanos 142
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 149
6. REFERÊNCIAS 150

1. INTRODUÇÃO

O movimento funk é, atualmente, uma das manifestações culturais brasileiras mais questionadas em relação às suas várias propostas discursivas, ao comportamento de seus adeptos e à sua reprodução musical nos diversos ambientes cotidianos. Independentemente destes debates envoltos de juízo de valor e de gostos pessoais, caberia questionarmos sobre o que este movimento cultural brasileiro estaria nos mostrando a respeito de nós mesmos e da sociedade à qual fazemos parte? Enquanto professor licenciado em música, integrei diversas instituições de ensino formal e não formal, maiormente em regiões periféricas da zona leste de São Paulo e, assim, convivi durante anos com adeptos da música e da dança funk, maiores e menores de idade, assim como os não-adeptos e críticos deste e, com isso, acompanhei diversas explanações e debates acerca deste movimento cultural percebendo a ausência de discussões que perpassassem a esfera das avaliações negativas e propusessem um olhar comparativo do funk com as questões socioculturais da nossa sociedade atual. A partir da observação de diversos estudos acerca deste assunto, bem como observações práticas deste fenômeno, deparei-me posteriormente com uma entrevista do dia 2 de junho de 2016, publicada no site UOL, intitulada "Letras de funk são espelho de sociedade machista e erotizada, diz MC carioca" em que MC Leonardo, então líder da Apafunk (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk), concede ao jornalista Hanrrikson de Andrade explanando a sua preocupação com a ausência de uma avaliação desta natureza referente ao funk. Inclusive, as frases pilares a esta presente pesquisa acadêmica ditas pelo entrevistado são: "O funk é machista? É. O funk é homofóbico? É. O funk é sensual e erótico? É. O funk não vem de Marte. O funk nasce dentro dessa sociedade, que é machista, patriarcal, erótica, enfim. O funk não é um espelho da sociedade, e sim o reflexo da sociedade". Certamente, MC Leonardo não se referia ao movimento funk de forma integral, mas a um conjunto de canções que, se tratando das alegações de machismo e homofobia, foram posteriormente desconstruídas e reconstruídas pelo próprio movimento, como observaremos nos capítulos referentes a cada um destes temas. Portanto, baseando-se neste tipo de reflexão acerca do funk, propõe-se esta dissertação.

No primeiro capítulo "A Arte e a Música enquanto fontes históricas socioculturais", investigaremos em que momento iniciou-se a adição de obras musicais e de outros novos materiais a fim de servirem à observação histórica e, assim, à pesquisa sociocultural de um grupo social e/ou de uma sociedade, alguns destes por vezes esquecidos das análises históricas anteriores. A música e as demais linguagens artísticas passam a integrar o grupo de artefatos

culturais possíveis a esta pesquisa histórico-cultural a partir das novas concepções trazidas na primeira metade do século XX pela Escola de Annales. Até então, apenas fontes escritas e de caráter oficial eram os materiais utilizados neste tipo de averiguação (BARROS, 2020) preterindo desta pesquisa os materiais não pertencentes a esta classe. Além disso, estas citadas fontes permitiriam o relato de fatos correspondentes apenas aos considerados "agentes importantes", sendo estes os reis, os ditadores, os líderes revolucionários, os generais e afins, indicando que os fatos relatados por estas pesquisas eram somente os eventos políticos, diplomáticos e religiosos (REIS, 1996) e, assim, excluindo da narrativa histórica os indivíduos e os acontecimentos "comuns". Diante disso, a inclusão das obras artísticas nestas observações se dá em meio às novas concepções analíticas que permitiriam o relato da história de novos atores, povos e grupos sociais até então descartados deste processo e, consequentemente, auxiliariam no estudo sociocultural destes. No que se refere à música realizada principalmente em longínquos períodos históricos, embora seja uma linguagem artística que não permita uma observação visual das obras musicais, tais informações histórico-culturais podem ser obtidas através de possíveis registros textuais, de registros musicais (partituras), de antigos instrumentos musicais e de obras que, por ventura, cheguem à posteridade por meio de sua exposição artística realizada de indivíduo para indivíduo através dos tempos. Ainda neste capítulo, observou-se que a obtenção de elementos socioculturais se deve ao fato das obras artísticas conterem, também, a função de retratar elementos específicos da sociedade ou de grupos sociais circundantes ao artista, proporcionando aos futuros estudos um panorama sociocultural do período histórico da obra estudada. Referente às obras musicais, Merriam (1964) aponta as funções que auxiliariam nesta pesquisa sociocultural, entre elas as funções de expressão emocional, de prazer estético, de entretenimento, de comunicação, de representação simbólica, de reação física e de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos.

No segundo capítulo "Os Estudos Culturais e a música popular em um contexto de análise histórica" observaremos o campo dos Estudos Culturais desde o seu desenvolvimento no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (centro de Estudos Culturais contemporâneos), da Universidade de Birmingham na Inglaterra, mais tarde demonstrando alguns momentos de aproximação da música popular com este campo de estudo e finalizando este capítulo com uma pesquisa acerca da música popular enquanto oportuno material às observações histórico-culturais.

De modo a buscar tais informações histórico-culturais acerca dos indivíduos e grupos sociais, podemos recorrer não somente a uma obra musical isolada, mas a um

agrupamento destas observando-se um gênero musical específico e, também, os seus diversos episódios circundantes. Para tanto, verificaremos o *funk*, movimento cultural brasileiro que, desde o seu início no ano de 1989, abrange diferentes tipos de abordagens temáticas e de episódios controversos relacionados ao gênero musical. Portanto, diante desta variedade de subgêneros musicais, de propostas discursivas nas letras de canções e de fenômenos circundantes destes, poderíamos investigar através do funk as diferentes questões socioculturais da sociedade brasileira nas suas três primeiras décadas?

Diante desta indagação, temos o terceiro capítulo "Funk carioca enquanto reflexo da sociedade" onde observaremos uma história do funk desde os seus primórdios dos bailes funk até uma investigação a cada uma das décadas segundo a proposta da pesquisa. Na década de 1990, o funk foi acusado de promover episódios violentos nos bailes e fora destes, bem como de apologia às drogas, às armas de fogo e às organizações criminosas por meio do Funk Proibidão, além da acusação de sexualização do corpo feminino em uma época marcada pela acentuação da violência urbana nas principais cidades brasileiras, pelo aumento do consumo de drogas ilícitas, pelo fortalecimento de organizações criminosas em São Paulo e no Rio de Janeiro e pelo aumento exponencial de produtos culturais (programas de TV, novelas, filmes) que constantemente exibiam cenas de nudez feminina, dentre outros aspectos. Na década de 2000, o funk esteve inserido nos debates acerca da inclusão do público menor de idade no interior dos bailes funk propostos ao discurso, entre outros, do erotismo em um contexto histórico de aumento da atividade sexual e de gravidez precoce por este público, além de promover discussões sobre o machismo, o feminismo e acolher as pautas e os artistas LGBTQIA+ em meio aos intensos debates da nossa sociedade contemporânea acerca destes assuntos. Na década de 2010, o funk aponta a questão das violências contra a mulher, principalmente a de caráter sexual, em uma década marcada por sucessivos casos de estupro e de violência física praticados contra estas; assim como as propostas discursivas eróticas adotadas pelos artistas mirins do funk em uma época de maior acessibilidade das crianças aos conteúdos sexuais na internet e de discussões acerca da pedofilia; além do funk ostentação que refletiria o vigente contexto de desmedida exibição de bens materiais dispendiosos por uma substancial parcela da nossa sociedade.

Portanto, esta pesquisa acadêmica pretende coletar questões e críticas atribuídas ao funk, com a finalidade de demonstrar que estes fatos e subgêneros musicais apontados, entre outros, refletem o momento histórico-cultural ao qual estão inseridos.

2. A ARTE E A MÚSICA ENQUANTO FONTES HISTÓRICAS

Em razão desta pesquisa objetivar a exposição de aspectos históricos do funk e da sua relação com fenômenos socioculturais de sua época correspondente, dissertaremos neste capítulo acerca de como se iniciou o processo de verificação da Música enquanto fonte histórica, bem como observaremos alguns métodos analíticos de obras artísticas e musicais.

2.1. Uma nova percepção acerca da fonte histórica: da corrente historiográfica positivista à Escola de Annales

A inclusão de obras de arte como objeto de fonte histórica alternativa ao pesquisador passou a ser instituída através de uma corrente histórica proveniente do início do século XX a partir de uma nova perspectiva acerca da importância destas obras artísticas e de outros variados materiais de pesquisa para a elucidação do contexto político, econômico e social de um determinado período histórico do interesse do historiador. Anteriormente, até meados do fim do século XIX, esta averiguação da narrativa histórica de uma dada sociedade ou evento era atribuída somente aos "documentos textuais", sendo estes as fontes históricas escritas e de caráter oficial, tais como: "[…] crônicas, memórias, registros cartoriais, processos criminais, cartas legislativas, jornais, obras de literatura, correspondências públicas e privadas e tantos mais […]" (BARROS, 2020, p. 7). Deste modo, quaisquer povos e sociedades que não obtivessem o domínio da escrita não teriam o seu cotidiano reconstituído para atender às posteriores observações históricas, tomando-se como exemplo a "Pré-história", período histórico correspondente ao surgimento do homem até o surgimento da escrita e que, portanto, recebeu esta denominação pelo fato de ser compreendido como um espaço desassociado da História (BURKE, 1992). Além disso, não poderiam ser incluídos quaisquer tipos de comentários por parte do historiador no relato analítico de uma fonte histórica, reduzindo o pesquisador a um mero coletor de eventos concretos diante deste documento oficial, obrigando-o a manter a objetividade e imparcialidade nesta análise. Esta ideia foi mediada pelo historiador alemão Leopold von Ranke (1795–1886).

Acerca desta herança material e imaterial produzida pela humanidade no tempo e espaço, que serve de base para a construção do conhecimento histórico feita pelo pesquisador, há uma variedade de terminologias correlatas para a definição deste material, entre os mais comuns: fonte histórica, documento, registro e vestígio (SILVA, SILVA, 2006). Barros (2019) explana que "documento histórico" e "fonte histórica" costumam ser empregados nos meios historiográficos como sinônimos, mas sendo provável que em um breve futuro seja mais usual o emprego da segunda opção haja vista que a terminologia "documento" era comumente utilizada em decorrência do amplo predomínio de produções textuais encontradas em arquivos oriundos de instituições oficiais, dos organismos do estado, entre outras possibilidades similares; enquanto a terminologia "fonte" dispõe um sentido mais condizente com o atual contexto de ampliação e variedade de registros investigados pelo historiador.

Estes métodos supracitados foram aplicados pela corrente histórica "positivista", esta iniciada no século XIX e teve como alguns de seus seguidores, além do já mencionado historiador Ranke, o filósofo francês Auguste Comte (1789–1857); o sociólogo, antropólogo e cientista político francês Émile Durkheim (1858–1917) e o historiador francês Fustel de Coulanges (1830–1889). Além do mais, esta escola positivista pregava a análise da História sob o olhar dos agentes considerados importantes, tais como: reis, ditadores, líderes revolucionários, generais e afins; assim como indicava que os fatos narrados pelo historiador deveriam ser "[…] os eventos políticos, administrativos, diplomáticos, religiosos, considerados o centro do processo histórico, dos quais todas as outras atividades eram derivadas, em seu caráter factual: eventos únicos e irrepetíveis" (REIS, 1996, p. 14) e, assim, excluindo da narrativa histórica os indivíduos e os acontecimentos "comuns".

Entretanto, com a finalidade de questionar tais métodos analíticos, surge uma corrente historiográfica que ficou conhecida como *Nouvelle Histoire* (Nova História) ou *École des Annales* (Escola de Annales). A primeira expressão é bem mais conhecida na França haja vista que "[…] *La nouvelle histoire*' é o título de uma coleção de ensaios editada pelo renomado medievalista francês Jacques Le Goff" (BURKE, 1992, p. 2) e pode se referir tanto ao período em sua totalidade, abrangendo as suas "quatro" gerações, quanto a sua utilização em um sentido mais restrito referindo-se ao período iniciado a partir dos anos 1970 (BARROS, 2010). A segunda expressão tem esta denominação em decorrência da revista *Annales d'hitoire économique et sociale* (Anais de História Econômica e Social), uma revista internacional de história econômica que pretendia renovar o estudo da História, lançada no ano de 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. (LE GOFF, 2001).

Nesta nova concepção, houve uma ampliação de possibilidades de estudos de "outras histórias" através da pesquisa de novas fontes, até então renegadas, que pudessem embasar um determinado fato histórico e, com isso, passou-se a compreender esta fonte histórica como "[…] qualquer fonte sobre o passado, conservado por acidente ou deliberadamente, analisado a partir do presente e estabelecendo diálogos entre a subjetividade atual e a subjetividade pretérita" (KARNAL; TATSCH, 2015, p. 24). Além disso, ocorreu uma expansão do campo da historiografia ao encontro de outras áreas do conhecimento, sendo estas, segundo Burke (1997, p. 127), "[…] outras ciências ligadas ao estudo da humanidade, da geografia à linguística, da economia à psicologia", processo interdisciplinar este que, segundo o autor, foi a mais importante contribuição dos historiadores da Escola de Annales. No entanto, é incorreto afirmar esta como uma prática inédita até o período de 1929 e que anteriormente não houvera questionamentos ao modelo positivista de análise historiográfica, assim como não ocorrera a aplicação pontual de métodos divergentes a este por parte dos historiadores. Cita-se como exemplo o sociólogo e economista francês François Joseph Charles Simiand (1873–1935) que em sua publicação de 1903 intitulada "*Revue de synthèse historique*" (Revisão histórica) questionava o atual modelo metodológico de análise da História, bem como no seu livro de 1987 "*Méthode historique et sciences sociales*" (Método Histórico e Ciência Social) onde questionava a falta de diálogo da disciplina com as Ciências Sociais.

2.1.1. As quatro gerações da Escola de annales

A primeira geração dos historiadores da Escola de Annales compreende o período de 1929 a 1946 (PORTO, 2010) e teve como seus principais representantes os historiadores franceses Marc Bloch (1886–1944) e Lucien Febvre (1878–1956), fundadores da supramencionada revista *"Annales d'hitoire économique et sociale*". Segundo Burke (1992), esta revista foi lançada no dia 15 de janeiro de 1929 e planejada para significar uma espécie de liderança intelectual nos campos da História Social e Econômica, contendo uma abordagem nova e interdisciplinar que se justificava pelo fato de seu comitê editorial não somente abarcar historiadores mas também estudiosos de outras áreas do conhecimento, como o geógrafo Albert Demangeon (1872–1940), o sociólogo Maurice Halbwachs (1877–1945), o economista Charles Rist (1874–1955) e o cientista político André Siegfried (1875–1959). Assim, a Escola de Annales, desligando-se de uma análise meramente política da História, "[…] acaba por orientar

o interesse dos historiadores para outros horizontes: a natureza, a paisagem, a população e a demografia, as trocas, os costumes" (DOSSE, 1994, p. 54).

A segunda geração da Escola de Annales compreende o período entre 1946 e 1968, tendo como seu maior expoente o historiador francês Fernand Braudel (1902–1985) e teve como características o "[…] tema das civilizações e temas demográficos. Constitui-se como escola, ao aportar conceitos (estrutura e conjuntura) e métodos (história serial das mudanças na longa duração) definidos" (PORTO, 2010, p. 133).

A terceira geração, também nomeada como *Nouvelle histoire*, constituiu-se a partir de 1968 e, embora haja a indicação de destaques deste período para os historiadores Jacques Le Goff (1924–2014) e Pierre Nora (1931), esta geração é composta por diversos e relevantes historiadores, gerando assim um "policentrismo" de pontos de vista. Segundo Burke (1992), enquanto alguns membros levaram mais adiante estes métodos de estudos analíticos, outros preferiram retornar aos antigos modelos de estudo da história política e dos eventos históricos primordiais, aos moldes positivistas. Além disso, é nesta geração que é aprofundada a "História da Mentalidade", por historiadores como Robert Mandrou (1921–1984), Philippe Ariès (1914–1984), Michel Vovelle (1933–2018) e Georges Dubyque (1919–1996), esta compreendendo ao estudo dos pensamentos, ideais e ideologias correspondentes a uma sociedade ou grupo social, definido por Barros (2013, p. 326) como um campo histórico que estuda "[…] as formas coletivas de pensar e de sentir". Raminelli (1990) complementa que estes estudos iniciam-se anteriormente com Lucien Febvre, através de junções entre a Psicologia, a Linguística, a Etnologia e a História, em seus artigos "*La Phsychologie et L'Histoire*" (Psicologia e História), do ano de 1938, e "*La Sensibilité dans l'Histoire*" (Sensibilidade na História), do ano de 1941. Ainda, segundo o autor, diferentemente do estudo da Psicologia que, principalmente antes de Freud, "vê como determinante na ação dos indivíduos o biológico", na História das Mentalidades "o indivíduo é sempre um produto do social e do embate entre a particularidade de cada homem e sua sociedade". Assim sendo, a busca deste pensamento coletivo fez com que os pesquisadores investigassem outros materiais históricos, pois, segundo Le Goff (1976, p. 75), "[…] tudo é fonte para o historiador das mentalidades".

A quarta geração da Escola de Annales tem início em 1989 e conta com um abundante número de relevantes historiadores, entre eles os historiadores franceses Bernard Lepetit (1948–1996) e Roger Chartier (1945) e o historiador italiano Carlo Ginzburg (1939), geração esta que dá prosseguimento à análise das práticas culturais sem rejeitar a necessidade de avanço dos estudos da História econômica e política. É nesta geração que surge a "Nova

História Cultural", que contou com quatro fundamentais teóricos: o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895–1975), o sociólogo alemão Norbert Elias (1897–1990), o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930–2002) e o filósofo francês Michel Foucault (1926–1984), objetivando o estudo da história cultural de todas as camadas de uma sociedade, diferentemente da "antiga" história cultural que se direcionava ao estudo das manifestações "oficiais" de cultura. Segundo Burke (2005), a "antiga" História Cultural remonta do final do século XVIII, chamado por este autor de "fase clássica", e contava com nomes como o historiador de arte suíço Jacob Burckhardt (1818–1897) e o historiador holandês Johan Huizinga (1872–1945).

Vaifas (1997 *apud* MATOS, 2013) aponta importantes características desta Nova História Cultural:

> Rejeição do conceito das mentalidades, sem negar o valor dos estudos sobre o mental, ou mesmo recusar as aproximações com a antropologia e a longa duração. Apreço pelas manifestações populares, das massas anônimas, como suas festas, resistências, crenças etc., sem rejeitar as expressões culturais das elites letradas. Preocupação em analisar e reconstruir o papel das classes sociais, da estratificação, assim como dos conflitos sociais, de forma a perceber os indivíduos a partir de suas posições. Essa característica a distanciou da História das mentalidades, que procurava descrever a vida cotidiana de forma uniformizante, sem considerar os indivíduos e suas posições ou grupos na "estratificação" social. Por fim, sua característica que pode ser considerada uma permanência da História das Mentalidades, que é a pluralidade de caminhos para a investigação histórica. (VAIFAS, 1997 apud MATOS, 2013, p. 80)

Honor (2005) complementa que outros ramos históricos ganham notoriedade na Nova Historia Cultural, tais como a história da fala, história das práticas religiosas, história da viagem, história do esporte, entre outras.

2.1.2. Fontes históricas: as novas possibilidades

Conforme citado anteriormente, houve uma expansão de possibilidades na pesquisa de fontes históricas, antes delegadas apenas aos documentos textuais. Segundo Le Goff (2001) estes passaram a ser:

> [...] escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF, 2001, p. 28-29).

Quaisquer vestígios deixados pelo ser humano, em toda a sua história, poderiam ser observados como uma comprovação de pesquisa historiográfica, pois, segundo Bloch (2001, p. 79), "[…] tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele". Interpreta-se até a ausência de uma fonte histórica como uma fonte histórica, pois a inexistência desta em relação a um grupo social ou povo (negros, índios, orientais, mulheres, entre outros) revela a marginalização da produção destes perante os costumes e as normas de sua época, indicando uma visão Eurocentrista tanto na sociedade vigente quanto na posterior análise historiográfica realizada. Considera-se até mesmo o estudo de fontes históricas "exóticas", tendo como exemplo os "coprólitos" (fezes de seres humanos primitivos conservadas de forma natural), analisando-se por meio destes os rastros de antigas movimentações territoriais humanas. Atualmente, há uma ampla variedade de fontes históricas observáveis devido a uma maior possibilidade de registros cotidianos individuais e sociais, escritos ou visuais, providenciados, por exemplo, pelas plataformas de vídeo, como o YouTube, assim como pelas redes sociais (Facebook, Instagram, WhatsApp, TikTok) considerando as suas diversas postagens e/ou mensagens instantâneas.

Em síntese, a análise historiográfica é ampliada para todos os seres humanos, contrariando a concepção anterior de reportar apenas os feitos de alguns indivíduos, classes sociais, povos e sociedades, passando a considerar outras fontes históricas a fim de descrever, também, "[...] à vida cotidiana das massas anônimas, à sua vida produtiva, à sua vida comercial, ao seu consumo, às suas crenças, às suas diversas formas de vida social" (REIS, 1994, p. 126).

2.2. Ferramentas de análise histórica da Arte

Em meio à estas novas possibilidades de fontes históricas encontra-se a obra artística, manifestando-se como um importante material para a compreensão sociocultural de todos os povos existentes, tendo em vista que quaisquer um destes, independentemente do momento histórico ou localidade, produziu qualquer forma de Arte.

No entanto, há uma discussão dicotômica acerca do conceito de obra artística enquanto funcional às investigações circundantes a esta, uma “visão utilitária” na Arte, e o conceito de obra artística desinteressada de apreciações alheias à mera observação estética, a visão de “arte pela arte”, esta última compartilhada pelo pensador e escritor francês, de origem suíça, Benjamin Constant (1767–1830) e outros como o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724–1804) e o filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Independentemente desta discussão, a fim de compreender o contexto sociocultural adjacente às obras artísticas, nos atentaremos à visão funcional ou utilitária da Arte.

Segundo Nunes (2002), a Arte é:

> [...] modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a arte vincula-se à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos. (NUNES, 2002, p. 15)

Portanto, busca-se nas fontes históricas artísticas a descoberta do cotidiano dos povos antigos desde o período Pré-histórico, resultante de suas manifestações observadas na “Arte Rupestre”, pois, segundo Fischer (1987, p. 20), “a arte é quase tão antiga quanto o homem”. Burke (2004) complementa que:

> Seria realmente difícil escrever sobre a pré-história européia, por exemplo, sem a evidência das pinturas das cavernas de Lascaux e Altamira, ao passo que a história do Egito seria imensuravelmente mais pobre, sem o testemunho das pinturas nos túmulos. Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais tais como a caça. [...] O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, de crença, de deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p. 12-13 e 17).

Além disso, fica a cargo do artista a tarefa de "[…] expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade" (FISCHER, 1987, p. 51–52). Na produção destas obras, além de sujeitar-se às regras estéticas e às respectivas ferramentas artísticas do seu tempo, o artista inclina-se a expressar um sentimento coletivo resultante de sua interação com a comunidade ou sociedade circundante. Segundo Vigotski (2001, p. 322) "[…] a arte é uma espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica de sentimentos".

A pesquisa destes artefatos históricos visuais ficou, especialmente, a cargo dos estudiosos da História da Arte pelo fato desta ser uma disciplina a mais tempo, e continuamente, habituada à estes materiais e, assim, os seus pesquisadores terem amplo conhecimento teórico e prático destas obras. Contudo, a exemplo da sobredita contradição entre pesquisadores da corrente tradicional positivista e da Escola de Annales, o estudo da história da Arte demonstra métodos analíticos díspares ao passo que há pesquisadores inclinados ao estudo estético das obras de arte, assim como estudiosos que buscam elementos histórico-culturais do povo ou da sociedade circundante ao artista e à obra artística. Acerca desta última, destaca-se uma corrente que ficou conhecida pela aplicação efetiva deste método, sendo esta integrante da Escola de Warburg.

2.2.1. A corrente Iconológica e a Escola de Warburg

Esta corrente Iconológica Moderna considera de igual importância tanto a análise estética de uma obra de arte quanto a obtenção de possíveis informações histórico-culturais desta, tendo como principais historiadores deste método de pesquisa os alemães Abraham Moritz Warburg (1866–1929) e Erwin Panofsky (1892–1968).

Refere-se a esta como Iconologia "Moderna", pois a terminologia fora mencionada anteriormente, no século XVI, pelo historiador de arte e escritor italiano Cesare Ripa (1555 ou 1560–1622) em sua obra *"Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali"* (Iconologia: descrição de imagens universais) do ano de 1593. "Este livro, composto como uma espécie de enciclopédia ilustrada, foi elaborado com o objetivo de servir aos artistas da época e orientá-los na representação de subjetividades, tais como virtudes, vícios, sentimentos e paixões humanas" (UNFRIED, 2014, p. 2). Posteriormente, segundo Heckscher (1985, p. 239 *apud* NOVAES,

2013, p. 48), o termo retornou "[…] no mês de outubro de 1912, quando Warburg utiliza o termo 'análise iconológica' pela primeira vez como uma ideia chave de sua palestra no congresso de historiadores da Arte em Roma". Desta forma, Warburg passa a ser considerado o criador deste renovado método analítico de obras artísticas ou, como demonstra Samain (2011, p. 33), "[…] conhecido como o pai da iconologia moderna".

Um dos objetivos destas pesquisas de Warburg era apontar o multiculturalismo existente na obra pesquisada, e consequentemente na população circundante a esta, divergindo-se dos historiadores tradicionais acerca da alegação de que a cultura de um povo exclui completamente os resquícios de culturas anteriores. Por esse motivo, há uma propensão de Warburg, e outros ulteriores a ele, pelo estudo da Arte Renascentista, principalmente pela obra do pintor italiano Sandro Botticelli (1445–1510), pois através destas pesquisas se confirmaria que a arte deste movimento artístico não era influenciada apenas pela resgatada arte greco-romana, havendo nestas obras vestígios de outras diversas culturas e manifestações artísticas.

Além de Warburg, outro historiador de arte ficou conhecido por impulsionar metodologicamente este estudo analítico, sendo este Erwin Panofsky. Estes dois historiadores de arte integravam a Escola de Warburg onde, segundo Català Domènech (2011), estes promoviam reuniões com outros historiadores favoráveis a este método, entre eles o historiador de arte austriaco Fritz Saxl (1890–1948) e o historiador de arte britânico, nascido na Alemanha, Edgar Wind (1900–1971).

2.2.2. Panofsky e o Método Iconológico

Erwin Panofsky sintetizou o aprendizado destes estudos analíticos da Escola de Warburg em seu afamado artigo, do ano de 1939, intitulado "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença". Neste, o autor define Iconografia como "[…] o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (PANOFSKY, 1990, 47), assim como define Iconologia como "[…] um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise" (PANOFSKY, 1990, p. 54); pretendendo com estes observar os elementos complementares, de caráter interpretativo, que esta obra de arte pudesse fornecer.

Além disso, o autor apresenta neste artigo os três níveis de análise de seu método, exemplificados em uma situação cotidiana.

1. *Significado primário ou natural*, subdividido em *factual e expressional*: compreende a identificação de "[…] formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra peculiar, como representativos de objetos naturais, tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante" (PANOFSKY, 1990, p. 50). Quando a análise é aplicada às obras artísticas, este nível é denominado pelo autor como "Descrição Pré-Iconográfica" e compreende ao que é preliminarmente constatado pelo observador diante da obra artística, levando-se em conta a sua experiência prática atual e a familiaridade com os objetos e os eventos. "Compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pela forma". (PANOFSKY, 1990, p. 65).

O autor utiliza uma exemplificação cotidiana de um homem conhecido, na rua, levantando o seu chapéu como forma de cumprimento e quando o observador reconhece esta cena como a de um homem dotado de cavalheirismo, tendo esta conclusão devido à sua relação com padrões formais da prática do dia a dia, tem-se uma identificação "factual"; entretanto, se este ato produz uma reação psicológica e leva o observador a reconhecer, neste gesto, o nível de humor e os sentimentos amistosos ou hostis deste homem, houve então uma identificação "expressional".

2. *Significado Secundário ou convencional*: É apreendido quando é associado um conceito aos motivos naturais ou artísticos. Referente às obras artísticas, este nível é nomeado como "Análise Iconográfica" e, segundo Panofsky (1990), são necessários conhecimentos em temas específicos da obra, assim como conhecimentos adquiridos por uma fonte literária relacionada a esta. "Compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos" (PANOFSKY, 1990, p. 65).

Seguindo o exemplo do homem "conhecido", levantando o seu chapéu como uma forma de cumprimento, neste nível de análise de Panofsky (1990) o observador tem o conhecimento que esta é uma saudação peculiar dos homens do mundo ocidental e esta remete-se à tradição dos cavaleiros medievais, pois estes costumavam retirar os elmos a fim de demonstrarem a sua intenção pacífica e a sua confiança na intenção pacífica do outro e, com isso, não era de se esperar que um homem que não pertencesse a esta tradição cultural compreendesse este tipo de saudação peculiar desta civilização.

3. *Significado Intrínseco ou conteúdo:* em uma análise cotidiana, verifica-se neste nível a "personalidade" deste sujeito ou grupo social, correspondendo, segundo Panofsky (1990, p. 65), a uma "[…] intuição sintética, familiaridade com as tendências essenciais da mente humana, condicionada pela psicologia social e Weltanschauung". Esta última palavra tem a sua tradução do idioma alemão para "visão do mundo", composto de *Welt* (mundo) e *Anschauung* (contemplação, concepção, ponto de vista, intuição).

No que concerne a análise de uma obra de arte, trata-se de uma "Interpretação Iconológica" e, como nos relata Panofsky (1990, p. 52), "[…] é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra". "Compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos." (PANOFSKY, 1990, p. 65).

Retornando ao exemplificado ato do homem levantando o seu chapéu, segundo Panofsky (1990, p. 49), neste nível verifica-se que este homem tem uma personalidade baseada em um típico cidadão de seu século, "[…] suas bases nacionais, sociais e educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam".

Acima, utilizamos uma exemplificação cotidiana exposta por Panofsky em seu artigo e, a seguir, faremos uma "possível" análise em uma obra de arte, aplicando o método analítico proposto na obra "A última ceia", do pintor italiano Leonardo da Vinci (1452–1519).

No primeiro nível (descrição Pré-Iconográfica), observamos as cores e as formas da obra e, em relação à sua temática, exibe a imagem de treze pessoas sentadas à mesa fazendo uma refeição. Além disso, ao centro da mesa está um homem e as outras doze pessoas reagindo gestualmente à algo que foi explanado. Ainda, se tivermos um conhecimento básico da religião cristã, apontaremos que esta obra tem como tema a última ceia de Jesus Cristo.

No segundo nível (análise Iconográfica), tem-se o conhecimento de fatores específicos sobre a obra de arte, como verificar que esta foi pintada por Leonardo Da Vinci, sendo este um artista integrante da Renascença italiana, e que esta obra foi concebida entre 1495 e 1497 na parede do convento de *Santa Maria delle Grazie*, em Milão na Itália. Neste nível, há também um aprofundamento no assunto da obra, como a compreensão que esta refere-se a última ceia antes da crucificação de Jesus e que, neste momento, este anuncia aos seus doze

apóstolos (Pedro, Tiago, João, André, Filipe, Bartolomeu, Mateus, Tomé, um segundo Tiago, Tadeu, Simão e Judas Iscariotes) que um destes irá posteriormente traí-lo.

No terceiro nível (interpretação Iconológica), analisam-se ações e fatos pontuais, como no canto esquerdo desta obra a cena de um homem segurando uma faca e, simbolicamente, isto nos remeteria a indicar este como sendo o traidor Judas quando, na realidade, trata-se de Pedro, apóstolo conhecido pelo seu temperamento explosivo, e que Judas Iscariotes encontra-se sentado à frente de Pedro, mostrando pouca surpresa diante desta notícia. Além disso, podemos também realizar aprofundados estudos histórico-culturais encontrando até mesmo possíveis fatos controversos no enredo de uma obra artística, como o fato dos copos posicionados à mesa serem feitos de vidro quando, na época deste episódio, seriam a madeira ou a pedra os materiais prováveis na produção destes objetos.

Como foi descrito acima, esta foi uma "possível" análise dos três níveis de Panofsky a uma obra artística, pois uma das críticas atribuídas a este método era a imprecisão na diferenciação do padrão analítico entre os seus três níveis e, assim, culminava na possibilidade de avaliações bastante diferentes de uma mesma obra. Apesar deste impasse, o acréscimo deste método de pesquisa trouxe uma evolução nos modos de análise historiográfica de obras de arte principalmente quando se atentaram às informações culturais que estas poderiam fornecer acerca do período histórico na qual foram concebidas, ou se referiam, mostrando-se comparativa às renovações trazidas pela Escola de Annales.

2.2.3. Método analítico convencional das obras artísticas

Além da metodologia analítica de obras de arte proposta por Warburg e Panofsky, há outro recurso analítico que se tornou um padrão contemporâneo deste tipo de verificação de obras artísticas. Nesta conjuntura, cada nível recebe o nome de "função" e não há uma obrigatoriedade de uma mesma obra artística alcançar todos os níveis analíticos propostos, embora geralmente aconteça. Diferentemente da proposta dos Iconologistas modernos, estas análises são aplicadas à quaisquer movimentos artísticos, pois o objetivo de um pesquisador deste método é a busca pelas possíveis informações histórico-culturais de todas as populações e períodos históricos.

Na avaliação de uma obra de arte, encontram-se variações quanto à estas funções principalmente no que se refere à finalidade da sua produção pelo artista, assim como à sua utilização por uma determinada população em um dado momento histórico.

A exemplo disso, Fischer (1987, p. 19) indica que a arte rupestre tinha para a população pré-histórica uma função de "magia", utilizada por esta como uma ferramenta de auxílio excepcional à dominação de seu mundo real, pois estes ancestrais acreditavam que poderiam aprisionar a "alma" do animal pretendido na futura caça, através da realização de seu desenho retratado nas paredes de suas moradas, criando uma arte ritualista e, assim, "[…] a religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia".

Acerca de outras funções da arte em períodos históricos distintos, as obras de arte da Grécia antiga tinham a função de descrever a valorização do ser humano proveniente do ideário grego, assim como de retratar a sua história, filosofia e religiosidade (mitologia). Outro exemplo é a arte na Idade Média, predominantemente religiosa devido a forte influência da igreja católica durante este período histórico, onde a obra de arte tem uma função de retratar símbolos e personagens do Cristianismo, bem como a função de demonstrar, de forma didática, as passagens bíblicas a uma população substancialmente analfabeta.

No que diz respeito à relação arte-sociedade, Chauí (2000) aponta que desde a passagem da função religiosa da arte para a sua autonomia criativa e expressiva, houve mudanças de dois tipos: quanto ao seu "fazer artístico ou Formalismo" e quanto à sua "determinação social ou Conteudismo". Em síntese, no "fazer artístico" verificam-se as informações estéticas e os materiais utilizados para a realização de uma obra de arte, enquanto na "determinação social" busca-se os significados que transcendem esta verificação meramente formal.

Contudo, a autora rebate a controversa afirmação de que uma obra de arte sirva apenas a uma destas funções:

> A primeira porque imagina o artista e a obra de arte como desprovidos de raízes no mundo e livres das influências da sociedade sobre eles – o que é impossível. A segunda porque corre o risco de sacrificar o trabalho artístico em nome das "mensagens" que a obra deve enviar à sociedade para mudá-la, dando ao artista o papel de consciência crítica do povo oprimido. (CHAUÍ, 2000, p. 418)

Além deste, aponta-se um método analítico-funcional tripartido referente às funções: pragmática ou utilitária, naturalista e formalista.

Função Pragmática ou Utilitária: nesta função, "[…] a arte serve ou é útil para se alcançar um fim não-artístico, isto é, ela não é valorizada por si mesma, mas só como meio de se alcançar outra finalidade" (ARANHA; MARTINS, 1993, p. 327).

Função Naturalista: Esta função objetiva a exata retratação ou duplicação de uma imagem natural (objeto, pessoa, animal ou paisagem) na tentativa, por parte do artista, de maior clareza possível desta representação para o reconhecimento do observador. "A arte imita a vida", como escreveu Aristóteles (*apud* CHAUÍ, 2000, p. 412) e, nesta concepção segundo Aranha; Martins (1993), a obra artística tem a função de nos deslocar "para o mundo dos objetos retratados".

Função Formalista: Esta função atenta-se ao valor estético da obra de arte, buscando "[…] os princípios que regem sua organização interna: que elementos entraram em sua composição e que relações existem entre eles" (ARANHA; MARTINS, 1993, p. 328).

Além destas, podemos considerar ainda uma "quarta" função artística, empregada na arte oriunda do século XXI, sendo esta a "função interativa". Nesta, o observador não é meramente uma figura passiva diante da obra artística e passa a influenciá-la em sua criação ou no seu enredo. "O autor delega a esse co-autor uma parte de sua responsabilidade, de sua autoridade, de sua capacidade de fazer crescer a obra." (COUCHOT, 1997, p. 140). Além do mais, estas dividem-se em obras interativas que se valem de materiais tecnológicos (sensores) para a captação de movimentos corporais e, assim, criam imagens computadorizadas resultantes destes estímulos e obras que independem destes materiais tecnológicos para esta intervenção física do observador em sua construção.

Acerca das três primeiras funções destacadas (pragmática, naturalista e formalista), pode uma obra artística fornecer mais de uma função, por vezes oferecendo às três possibilidades, tanto no ponto de vista analítico quanto da intenção do artista. Tomemos como exemplo desta combinação de funções a análise de uma pintura rupestre: esta possui a função pragmática, pois os habitantes daquelas cavernas objetivavam, com uma finalidade ritualística, o "aprisionamento" da alma do pretendido animal; a função naturalista, pois retrata, segundo as possibilidades artísticas da época, a figura do animal almejado e das pessoas participantes do evento da caça; e a função formalista, ao caracterizá-los como desenhos de rostos indefinidos e com variedade de cores condizentes aos materiais artísticos vigentes (carvão ou tintas feitas

de terra, pigmentos de plantas e sangue de animais) e suas respectivas ferramentas (uso das próprias mãos e/ou os pelos de animais).

2.3. A Música enquanto fonte histórica

Segundo Andrade (1976, p. 13), "o que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos como o homem". Com isso, pode-se considerar que esta linguagem artística acompanhou o ser humano desde os seus primeiros experimentos cognitivos individuais e experiências sociais de comunicação e de dominação, sejam estes produzidos de forma corporal (voz ou sons resultantes do atrito entre partes do corpo humano) ou utilizando-se alguma ferramenta (instrumento) para a sua reprodução.

Portanto, a exemplo das pinturas e esculturas rupestres, a Música possuía funções específicas para os povos primitivos. Segundo Bréscia (2003, p. 15) "[…] as primeiras músicas seriam usadas em rituais, como: nascimento, casamento, morte, recuperação de doença e fertilidade". Diante desta convivência longínqua com o ser humano, a música revela-se como uma importante ferramenta para o desvendamento cultural do homem primitivo até os dias atuais. Segundo Moraes (2000, p. 203), "[…] as relações entre história, cultura e música podem desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia".

> […] uma ainda incipiente produção historiográfica tem voltado sua atenção para o campo da música, pensando essa expressão cultural como objeto a ser explorado e importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos. (BRITO, 2007, p. 209)

Entretanto, esta linguagem artística impossibilita uma verificação exata de sua produção inicial em remotos períodos históricos haja vista o impedimento de registros físicos, visuais e, por vezes, gráficos que possam comprovar a sua elaboração original. Para que as obras musicais fossem disseminadas entre as gerações destes povos antigos e, consequentemente, chegassem às futuras apreciações e verificações, utilizou-se o processo de reprodução natural de uma pessoa para a outra, resultando em diversas versões de uma mesma

canção ou peça instrumental, pois, de modo intencional ou não, cada executante acrescentava novos elementos sonoros à obra musical anteriormente assimilada. Entretanto, esta intervenção musical não caracterizava uma nova composição, mas uma interpretação da estrutura original.

> Nas origens, a música não era senão uma atividade muscular (membros, laringe) adaptada às condições da luta pela vida. De diversas maneiras, seu desenvolvimento seguiu o das sociedades humanas. Durante muito tempo se manteve como uma prolongação, um suporte, uma exaltação da ação. Unida à magia, a religião, à ética, à terapêutica, à política, ao jogo, ao prazer também, constitui um dos aspectos fundamentais das antigas civilizações. Sua transmissão estará assegurada, de geração em geração, pela imitação; logo, pelo ensino sistemático. (CANDÉ, 1981, p. 17)

Acerca dos antigos registros de escritura musical, estes nos forneceriam as informações necessárias para a mínima compreensão musical e cultural do cenário de sua época de criação, entretanto encontram-se alguns empecilhos, pois nem todos os povos registraram graficamente a sua música, principalmente as sociedades ágrafas. Além disso, mesmo que obtivermos os registros gráficos musicais de alguns dos povos ou sociedades que o fizeram, não teríamos o conhecimento técnico necessário para a sua precisa decifração caso o sistema de notação gráfica destes diferisse do nosso atual conhecimento de partituras musicais.

> Até onde se sabe, nenhuma cultura não alfabetizada desenvolveu de forma independente um sistema notacional pela organização de sons musicais culturalmente definidos, e isso significa que há, relativamente, pouca esperança de reconstruir a forma auditiva da música com grande precisão. [...] algumas tentativas foram feitas ao longo dos tempos, através de técnicas arqueológicas especiais ou através da aplicação de uma teoria antropológica, mas tais tentativas não parecem particularmente eficazes ou confiáveis. (MERRIAM, 1964, p. 278, tradução nossa)

Além disso, outro obstáculo nos possíveis registros gráficos musicais encontrados refere-se à insuficiência de elementos que determinem particularidades culturais dos povos ou sociedades estudados, pois a descoberta de reduzidas músicas em andamentos rápidos e ritmados indicaria apenas que o povo pesquisado tinha um indeterminado número de músicas dançantes sendo ineficaz a comprovação, por exemplo, de que este povo tenha uma predileção a este tipo de música haja vista que outras mais que poderiam desqualificar tais informações

não foram descobertas. Podemos tomar como exemplo disso a música ocidental da Idade Média, onde chegou a posteridade uma abundante quantidade de registros de escritura musical sacra em relação ao material encontrado de música popular, tendo em vista que a catalogação de quaisquer materiais musicais pertenciam à instituição católica, e este fato não poderia comprovar uma criação musical predominantemente sacra e, assim, não afirmaria uma tradição exclusivamente religiosa desta sociedade.

Outra fonte histórica musical possível é o "instrumento musical", pois, segundo Merriam (1964), estes remontam de longínquos períodos, pois são formados, na maioria das vezes, por materiais resistentes à degradação temporal e, com isso, mostram-se como uma importante ferramenta auxiliar na restauração do cenário cultural do período observado. Um exemplo da longevidade desta fonte histórica é uma flauta de cerca de 35 mil anos, produzida a partir do osso de uma das asas de um abutre que, segundo uma edição semanal da revista científica *Nature* referente ao mês de junho de 2009, foi encontrada por arqueólogos da Universidade de Tübingen na caverna de Hohle Fels, sítio arqueológico localizado no Sudoeste da Alemanha, tendo cerca de 20 cm de comprimento e cinco orifícios que seriam preenchidos com os dedos das mãos com a finalidade de emitir diferentes notas musicais. Estima-se que este primitivo instrumento musical, que também poderia ser produzido a partir do fêmur de um urso ou marfim de um mamute, era utilizado em rituais ou na mera comunicação entre seres humanos primitivos.

A pesquisa destas fontes históricas musicais estará também a cargo do historiador "comum", sendo este um pesquisador provavelmente desacostumado e destreinado com a manipulação deste material. Porém, segundo Moraes (2000), este não deve ser um fato inibidor para este historiador interessado no estudo de cultura popular como não foram, por exemplo, as pesquisas às línguas desconhecidas, às representações religiosas, aos mitos e aos códigos pictóricos.

Além disso, este historiador isento de conhecimentos musicais específicos poderá atentar-se aos possíveis assuntos relacionados como os diálogos entre cultura e música.

> Estudar a música e suas relações com a história presume habilidades técnicas e diálogos com outras áreas de conhecimento que fogem, muitas vezes, ao domínio do historiador. Porém, como as fontes musicais constituem-se em sons que são reelaborados em forma de música, difundidos a partir de suportes escritos (partituras) e/ou gravados (fonogramas), entendemos serem passíveis

> de análise, uma vez que possibilitam o entendimento dos agentes sociais envolvidos no recorte temporal e espacial escolhidos pelo pesquisador, elementos fundamentais para o estudo do processo histórico. Esta análise, no entanto, deve levar em conta que os sons, apesar de serem objetos materiais especiais, repletos de subjetividade, devem ser entendidos como uma organização musical produzida por opções das comunidades, pois estas escolhem suas melodias e harmonias, as quais passam a fazer sentido na forma de sua música. (SIMÕES, 2010, p. 1)

Contudo, esta escassez de conhecimentos técnicos musicais por parte deste historiador não deve enveredá-lo ao estudo exclusivo das letras de uma canção, pois o material musical faz-se importante, mesmo que de forma diminuta, no auxílio desta análise cultural. Suponhamos o resgate de uma letra de uma canção desprovida de seu material musical e esta trata-se de uma abordagem crítica ao sistema político de sua época, ao acessar o material musical desta referida canção, o pesquisador terá ciência do gênero musical ao qual pertença este material, tornando-se relevante este complemento na pesquisa cultural ao passo que alguns gêneros musicais, e seus respectivos compositores e intérpretes, participaram diretamente na construção sociocultural de um episódio histórico.

> Por isso, faz-se necessária uma análise, mesmo que básica ao material musical. Muito comum em alguns trabalhos historiográficos que se arriscam por essa área. As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, no caso específico à poesia popular, pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita. Todavia, é preciso considerar também que muitas vezes as formulações poéticas concedem mais indicações e caminhos que as estritamente musicais, que podem redundar em torno das mesmas estruturas, formulações melódicas, ritmos e gêneros conhecidos. [...] Na realidade, a letra de uma canção, isto é, a "voz que canta" ou a "palavra-cantada", assume outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais. O distanciamento relativo entre ela e a estrutura musical deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela. (MORAES, 2000, p. 215).

Segundo Napolitano (2002), esta busca da história por novas fontes e informações culturais tem considerado a música popular. Entretanto, este estudo é incipiente e demanda certa resistência até mesmo das comunidades brasileiras de estudos musicais, principalmente a comunidade acadêmica, onde privilegiam uma categoria específica de gêneros musicais,

especialmente de música “Clássica”, cedendo o estudo de música popular aos pesquisadores da Etnomusicologia e das Ciências Sociais. A respeito da Etnomusicologia, esta visa o estudo da música em um contexto cultural.

Verifica-se a importância do estudo da canção popular na colheita de informações socioculturais em razão da sua substancial ligação com todas as populações, classes sociais, gêneros e etnias, utilizando-se destas obras musicais para comunicar seus pensamentos, sentimentos, opiniões e reivindicações. Napolitano (2002, p. 77) complementa que “[…] a canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”. No Brasil, encontra-se um vasto material musical para este tipo de pesquisa decorrente da variedade de gêneros musicais populares originais ou gêneros musicais internacionais regionalizados, assim gerando amplas possibilidades de estudos culturais da sociedade brasileira.

> Num dos países mais ricos em diversidade sonora do mundo, com um lugar privilegiado na história da música popular do século XX, dedicar-se à história da música, pensada em diálogo com a história intelectual, social, política e cultural, é dar um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de autorepresentação. E ainda há muito por fazer”. (NAPOLITANO, 2002, p. 171)

2.3.1. A Música e suas funções: a categorização de Alan Merriam

Tendo em vista os estudos de análise funcional da arte, alguns pesquisadores buscaram possíveis classificações das funções da música, todavia uma considerável parcela destes realizaram os seus estudos revisando ou baseando-se nas análises do antropólogo e etnomusicólogo norte-americano Alan Parkhurst Merriam (1923–1980).

Em sua obra “*The Anthropology of Music”* (1964), especialmente no capítulo XI “*Uses and functions”*, este autor categoriza o seu método analítico funcional da música na sociedade. Inicialmente, Merriam (1964) explica a diferença entre uso e função, indicando que “uso” refere-se à situação onde a música é empregada na ação humana; enquanto “função” diz respeito às razões para o seu emprego e, em particular, o objetivo mais amplo a que serve. Seguidamente, o autor expõe o seu método analítico em dez categorias: função de expressão

emocional, função de prazer estético, função de entretenimento ou divertimento, função de Comunicação, função de representação simbólica, função de reação física, função de impor conformidade às normas sociais, função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos, função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e função de contribuição para a continuação da sociedade.

Função de expressão emocional: referente à função da música enquanto transmissor de sentimentos, pois, na análise do conteúdo musical e textual da obra pretendida, esta função manifesta-se como importante veículo "[…] para a expressão de ideias e emoções não reveladas no discurso comum (MERRIAM, 1964, p. 219, tradução nossa).

Freire (2010) aponta uma variedade de expressões emocionais emitidas na música, tais como:

> [...] a liberação de ideias e pensamentos não mencionáveis de outro modo; o extravasamento de uma grande variedade de emoções em correlação com a música realizada; o desabafo de conflitos sociais e talvez sua resolução; a explosão da criatividade em si mesma; a expressão das hostilidades de um grupo; etc. (FREIRE, 2010, p. 31)

Segundo Burrows (1933, p. 55–56 *apud* MERRIAM, 1964), alguns exemplos específicos destas emoções expressas na música seriam: a exaltação de sentimentos religiosos, a tristeza (música de lamento), o desejo ou a paixão (canção de amor), a exaltação do ego (cânticos de Glória) e o revigoramento da coragem (cantos animadores).

Função do prazer estético: refere-se a função de apreciação e reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico, incluindo **"**a estética tanto do ponto de vista do criador quanto do contemplador", e esta "deve ser demonstrável para outras culturas que não a nossa" (MERRIAM, 1964).

> Música e estética são claramente associadas à cultura ocidental, bem como nas culturas de países como a Arábia, Índia, China, Japão, Coréia, Indonésia e talvez alguns outros também. Contudo, se a associação está presente nas culturas do mundo não alfabetizado é um ponto discutível. [...] só se pode dizer que a função do prazer estético opera claramente em algumas culturas do mundo, e talvez presente em outras. (MERRIAM, 1964, p. 223, tradução nossa)

Acerca deste ponto de vista do autor, é discutível que haja a função de prazer estético apenas em determinadas culturas, dando a entender que existam países em que os seus respectivos povos e populações não tencionem apreciar e compreender os elementos estéticos de sua música independentemente de sua função primordial, bem como sendo igualmente questionável uma suposição de que os atuais pesquisadores não consigam encontrar esta função de prazer estético nestas referidas obras musicais.

Função de entretenimento (divertimento): segundo Merriam (1964), esta função esta presente nas obras musicais de todas as sociedades, havendo uma distinção entre entretenimento "puro" (característica particular da música na sociedade ocidental) e entretenimento "combinado com outras funções". Um exemplo desta última é a combinação da função de entretenimento com a função de comunicação, como no Funk carioca. Salienta-se que pode haver entre diferentes culturas uma variação do entendimento das características comuns de uma atividade de entretenimento ou diversão.

Função de Comunicação: ocorre quando a música comunica algo "[…] não sabemos ao certo o que, como ou a quem" (MERRIAM, 1964, p. 223). Ainda, esta comunicação pode conter uma descrição subjetiva ou objetiva, sendo que a primeira expressa o ponto de vista do comunicador, que pode ser exposta com uma linguagem figurada e contendo elementos emocionais e sentimentais, enquanto a segunda procura exibir conhecimentos e fatos concretos sem se atentar às interpretações pessoais e aos elementos emocionais.

Função de representação simbólica: quando a música, simbolicamente, representa valores culturais individuais e comunitários. "Há poucas dúvidas de que a música funcione, em todas as sociedades, como uma representação simbólica de outras coisas, ideias e comportamentos" (MERRIAM, 1964, p. 223). No capítulo XII "música como comportamento simbólico" desta referenciada obra, o autor amplia esta discussão embora indique uma indefinição deste simbolismo na Música, contudo, após dialogar com outros autores, Merriam (1964) conclui que:

> Portanto, o simbolismo na música pode ser considerado nestes quatro níveis: significação ou simbolização evidente nos textos das canções, o reflexo simbólico do significado afetivo ou cultural, o reflexo de outros comportamentos e valores culturais, e os valores e o simbolismo profundo dos princípios universais. É evidente que, a abordagem que observa a música, essencialmente, como simbólica de outras coisas e processos, é proveitosa; e pressiona, novamente, à um tipo de estudo que busca entender a música não

> apenas como uma constelação de sons, mas como comportamento humano. (MERRIAM, 1964, p. 258, tradução nossa)

Função de reação física: inicialmente, o autor mostra-se hesitante na adição deste item ao seu grupo de funções sociais da música, contudo, "[…] o fato de que a música provoca uma reação física é claramente percebida na sociedade humana, embora esta reação possa ser moldada por convenções culturais." (MERRIAM, 1964, p. 224). Referindo-se à Merriam, Freire (2010) explana que:

> É o caso, segundo o autor, de emoções despertadas por determinadas músicas ocidentais (emoções envolvem, sem dúvida, reação física) e que nada estimulam em indivíduos de outras culturas, uma vez que não receberam determinado "treinamento" cultural para terem tais emoções. Alguns exemplos que ele cita, no âmbito da reação física, são: a possessão (sem a qual são considerados frustrados determinados rituais religiosos); excitação e canalização de comportamento da multidão; encorajamento de reações físicas do guerreiro e do caçador; estímulo à reação da dança. (FREIRE, 2010, p. 33)

Função de impor conformidade às normas sociais: a música exerce esta função quando estabelece valores e comportamentos culturais próprios de um grupo social. "A aplicação da conformidade às normas sociais é uma das principais funções da música; o questionamento desta como resposta biológica é provavelmente substituído pelo fato de que ela é culturalmente moldada". (MERRIAM, 1964, p. 224)

> Canções de controle social desempenham um papel importante em uma quantidade substancial de culturas, tanto através de aviso direto à membros que cometam erros em uma sociedade, quanto através do estabelecimento indireto do que seja considerado um comportamento adequado. Podemos encontrá-la, também, por exemplo, em músicas utilizadas em cerimônias de iniciação, onde os membros mais jovens da comunidade são instruídos, especificamente, em noções básicas de comportamento adequado e inadequado. Canções de protesto chamam a atenção, também, para o que seja próprio ou impróprio. (MERRIAM, 1964, p. 224, tradução nossa)

Função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos: segundo Merriam (1964), os sistemas religiosos são validados através de músicas que expressam seus

princípios sagrados, assim como as instituições sociais são validadas através de músicas que indiquem à sociedade o seu conceito de comportamento apropriado e inapropriado.

Função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura: neste aspecto, a música contribui para a perpetuação de valores culturais tendo como exemplo as canções e as danças tradicionais que providenciam o elo entre o passado e o presente de um povo ou de uma sociedade. Merriam (1964) afirma que se quaisquer umas das suas outras nove funções sociais é identificada na música analisada, consequentemente conterá também esta função de continuidade e estabilidade da cultura.

> Além disso, a música é, em certo sentido, uma atividade essencial para a expressão de valores, um meio pelo qual a ideologia de uma cultura é exposta sem muitos dos mecanismos de proteção que o cercam em outras atividades culturais. [...] Como veículo de histórias, mitos e lendas, este aponta a continuidade da cultura, através da transmissão da educação, do controle dos membros da sociedade que o cometem, enfatizando o que é certo e contribui para a estabilidade da cultura. E sua própria existência, fornece uma ideia que garanta aos membros da sociedade que o mundo continua em seu caminho correto. (MERRIAM, 1964, p. 225, tradução nossa)

Função de contribuição para a continuação da sociedade: Merrian (1964) explana que, de certa forma, esta é um complemento da função anteriormente citada, pois, ao criar uma atividade tradicional onde os membros de uma sociedade se reúnem e interagem, consequentemente a música legitima a continuidade desta.

Acerca desta sua lista de funções da música, Merriam (1964) indica que possa haver uma condensação ou expansão destas funções acima citadas, mas que estas traçam um panorama da finalidade da música na sociedade. Além disso, uma única obra musical constantemente conterá várias destas funções categorizadas por Merriam. Contudo, há alguns questionamentos acerca da falta de clareza na distinção das características próprias de várias das funções deste método analítico de Merriam. Acerca disto, Freire (2010) explana que:

> A função de “expressão emocional” é individual ou social? “Representação simbólica” e “comunicação” devem ser categorias separadas? “Divertimento” é, realmente, atribuição da arte (há autores que a negam, em absoluto)? Essas categorias são realmente aplicáveis a qualquer cultura, em qualquer tempo? (FREIRE, 2010, p. 37)

Neste capítulo, demonstrou-se o interesse dos estudiosos acerca da pesquisa de possíveis fontes históricas, através de métodos analíticos específicos, de modo a alcançar informações socioculturais dos diversos povos e sociedades. Além disto, este tencionou expressar que a arte, sobretudo a música, apresenta uma série de possibilidades para esta pesquisa histórica, verificando desde obras de um passado remoto até as obras de anos anteriores. Diante disso, posteriormente dissertaremos acerca do funk, especificamente sobre alguns de seus subgêneros musicais e episódios circundantes, e a sua associação com o ambiente sociocultural da década em que esteja inserido.

3. OS ESTUDOS CULTURAIS E A MÚSICA POPULAR EM UM CONTEXTO DE OBSERVAÇÃO HISTÓRICA

Neste capítulo, trataremos sobre alguns conceitos de Cultura e os Estudos Culturais, um campo de pesquisa acadêmico que se notabilizou pela investigação cultural de grupos e classes sociais preteridas pela maioria dos estudos tradicionais. Posteriormente, abordaremos a Música popular enquanto documento histórico-cultural, sua relação com os Estudos Culturais e as possíveis obtenções de informações histórico-culturais nas canções musicais.

3.1. Conceitos de Cultura

Segundo Campomori (2008, p. 78), "a cultura é a própria identidade nascida na história que, ao mesmo tempo, nos singulariza e nos torna eternos". Backes (2005) complementa que:

> Cultura é o campo em que o sentido das coisas, das identidades, das diferenças é construído. O sentido é produzido no interior da cultura e está circunscrito ao próprio contexto cultural. Não existe sentido fora da cultura. Estes sentidos/significados são produzidos socialmente, o que significa reconhecer que são estabelecidos pelas relações de poder. A cultura produz as identidades e as diferenças. [...] A cultura é ambivalente. [...] A cultura posiciona os sujeitos, estabelece as fronteiras entre o "bem" e o "mal", produz os "deuses" e os "demônios". A cultura é tudo. Isto significa dizer que todos os seres humanos são produtores de cultura e ao mesmo tempo um produto da cultura. (BACKES, 2005, p. 144-145)

À vista disso, frisa-se que realizar uma conceituação deste termo não é, e nunca fora, uma tarefa fácil dada a inumerável quantidade de definições de "cultura" realizadas por diversos estudiosos e em diferentes períodos históricos, pois, segundo Oliveira; Alves (2015, p. 1) "[…] o conceito de cultura vem sendo discutido desde que se intensificaram os contatos entre povos e nações no início de século XVI". Um exemplo desta pluralidade é verificado em um estudo de Kuper (2002) que apontou a existência de 150 definições diferentes para o termo, contando somente as conceitualizações criadas por pesquisadores norte-americanos até meados da primeira metade do século XX. Além disso, Canedo (2009, p. 1) explana que este termo é

evocado, em diferentes enfoques e usos, por diversas áreas do conhecimento tais como a "[…] sociologia, antropologia, história, comunicação, administração, economia, entre outras".

Segundo Eagleton (2005, p. 10), a palavra cultura "[…] mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria sociedade". Etimologicamente, a palavra deriva da raiz semântica do latim *colere* e significa "[…] cultivar — na acepção de cuidar, aplicado tanto à agricultura quanto aos animais" (CEVASCO, 2008, p. 9). Esta forma literal é aplicada até meados do século XVI, pois, segundo Tonnelat (1930), a partir dos séculos XVII e XVIII esta palavra adquire sentidos metafóricos nas línguas francesa e alemã, designando o cultivo de outras formas de expressões humanas subjetivas. Esta evolução do conceito de "cultura" foi caracterizada na França durante o Iluminismo a qual, para estes adeptos, cultura "[…] é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história." (CUCHE, 2002, p. 18–19). Tonnelat (1930, p. 64) complementa que "[…] escritores do século XVIII, como Vauvenargues e Voltaire, teriam sido os primeiros a empregar de certa forma absoluta, dando-lhe o sentido de 'formação do espírito".

Ainda no século XVIII, a burguesia intelectual alemã passa a utilizar a palavra "cultura" como termo oposto aos hábitos superficiais da aristocracia, ao qual designaram como "civilização", pois estes aristocratas alemães, segundo Cuche (2002), admiravam as tradições e os costumes da corte francesa e passaram à integralmente imitá-los. Além disso, em decorrência da fixação nesta imitação cultural, estes aristocratas foram acusados pela burguesia alemã de desvalorizar a literatura, a arte, a ciência e a filosofia local, dando ao termo "cultura" um sentido de reconhecimento e adesão da cultura tradicional.

> [...] a civilização, relacionada à nação francesa, passa a ser colocada em oposição à cultura que, entendida como uma marca distintiva da originalidade e da superioridade do povo alemão, adquire um importante papel nas discussões nacionalistas que se conformariam nos períodos históricos posteriores e que culminariam na Primeira Guerra Mundial. (CUCHE *apud* CANEDO, 2009, p. 3)

No século XIX, a concepção de cultura passa a ser influenciada por este sentimento nacionalista, culminando em estudos folclóricos locais em várias nações. Azevedo (2017) indica que:

> Nessa perspectiva, o conceito de cultura apela ao sentido antropológico que começara a se estabelecer na segunda metade do século XIX. Sua referência mais óbvia é à ideia de comunidade. As pessoas vivem juntas e compartilham certo tipo de organização, a qual treinou suas mentes para as diversas atividades conformadoras da prática social em seu conjunto. Aquela organização social global materializa-se em instituições concretas, como a política, a arte e a ciência. (AZEVEDO, 2017, p. 210)

No século XX na Inglaterra, Cevasco (2008, p. 11) aponta que uma das acepções de cultura "como posse por parte de um grupo seleto", sendo uma concepção do que seria "ideal" nos termos definidos de valores absolutos ou universais, foi posteriormente substituído pelo uso antropológico de "cultura como modo de vida", referente a estilos de vida particulares e articulados por meio de significados e valores comuns, e mais tarde "referindo-se às artes e a literatura", sendo cultura como resultado de trabalhos imaginativos e intelectuais registrados. Williams (2003) nomeia estas três dimensões supracitadas, respectivamente, como "Ideal", "Social" e "Documental".

Nesta breve passagem histórica pela conceituação de cultura, percebeu-se que, segundo Cevasco (2008, p. 11), "[…] o sentido das palavras acompanha as transformações sociais ao longo da história e conserva, em suas nuanças e conotações, muito desta história". Eagleton (2005) complementa que:

> Se a palavra "cultura" guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. (EAGLETON, 2005, p. 11)

Na década de 1950, o acadêmico, crítico e escritor galês Raymond Henry Williams (1921–1988) percebeu os debates acerca do assunto e "[…] a necessidade de tomar uma posição sobre a cultura e de intervir no debate para demonstrar as conexões entre as diversas esferas e salvaguardar o conceito para um uso democrático que contribuísse para a mudança social" (CEVASCO, 2008, p. 12). Assim, observando esta complexidade sociocultural e que os atuais mecanismos não comportavam estas novas demandas, Williams percebeu a necessidade de um novo vocabulário teórico, assim como uma nova maneira de trabalhá-lo.

> Todo nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao estatuto das artes e do entretenimento, esta sendo profundamente afetado pelo progresso e pela interação da democracia e da industria, e pela extensão das comunicações (WILLIAMS, 1961 *apud* CEVASCO, 2008, p. 13)

3.2. Breve história dos Estudos culturais

No século XIX, o Reino Unido vivenciava um momento singular em sua história, este conhecido como "Período Vitoriano" em virtude do reinado, entre os anos de 1838 e 1901, da Rainha Alexandrina Victoria (1819–1901).

> Com a ascensão de Vitória ao trono, abre-se para os ingleses mais um período de prosperidade e relativa paz. Afastados os temores de uma evolução social à francesa, o país se prepara para a Segunda Revolução Industrial, que consolidará a posição da Inglaterra como país imperialista e centro econômico do mundo. (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 53)

Em seu processo de exploração econômica colonial, assim como na exportação de suas produções industriais aos demais países, houve a imposição ou compartilhamento da cultura britânica nestes, situação semelhante à dos Estados Unidos no cenário atual referente à influência econômica e cultural norte-americana nos demais países. Além disso, esta elevação econômica do Reino Unido promoveu a ascensão da burguesia como classe social, dispondo ganhos financeiros e, assim, adquirindo também uma posição de mecenato, patrocinando as artes e a literatura local. Acerca da literatura, esta foi considerada a mídia principal nos países europeus com maior índice de alfabetização durante o século XVIII e a primeira metade do século XX (EGGENSPERGER, 2010). Diante disso, estas obras literárias passam a tematizar o cotidiano desta nova classe social e, segundo Cevasco; Siqueira (1985, p. 54), o gênero literário *Romance* suplantou o gênero anterior, a *Poesia*, em detrimento dos anseios desta burguesia, pois "o romance é o épico da burguesia" e estes leitores "[…] querem histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência. Sobretudo, não querem obras que lhes firam a decência".

Entretanto, nas últimas décadas do século XIX, a “Era Vitoriana” assiste as significativas mudanças no quadro global, pois, segundo Cevasco; Siqueira (1985), os Estados Unidos despontam como potência econômica, os produtos industriais britânicos ganham a concorrência dos alemães e a sua classe trabalhadora inicia uma série de protestos por melhores condições, fatores estes que resultariam no fim da supremacia britânica no mundo. No século XX, com o término do Período Vitoriano e seguidamente ao período pós-guerras, a Inglaterra buscou reerguer-se depois de sua devastação econômica, além de assistir à migração ao seu território de populações oriundas de países ainda mais atingidos pela guerra e observar as mudanças nas relações de trabalho nas décadas de 1950 e 1960.

Em síntese, este período descrito da História britânica valorizou as atividades culturais, as artes e a literatura que foram também financiadas pela nova classe média e, em decorrência disso, estas passaram a tematizar o seu cotidiano. Todavia, a classe trabalhadora, a classe menos favorecida pela prosperidade econômica da Era Vitoriana, não assistiu, de maneira significativa, a retratação do seu dia a dia nestes artefatos culturais e, assim, houve o domínio de uma visão elitista de cultura que, mais tarde, seria confrontada por autores britânicos que passarão a valorizar a cultura desta classe trabalhadora do pós-guerra. Diante disso, na segunda metade do século XX, surgiria um campo de estudo que proporia um novo ponto de vista aos estudos de cultura deste novo cenário.

Inicialmente, aponta-se uma divergência acerca do posicionamento desta nova concepção de estudos da cultura como uma “disciplina” específica. Em uma destas perspectivas, Hall (1980 *apud* Escosteguy, 1998, p. 88) afirma que “[…] os estudos culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”. Kellner (2001) complementa que esta interação entre disciplinas abarcaria vários campos de estudos, entre eles a história, a filosofia, a teoria social, a análise cultural, entre outras. Mattelart; Neveu (2004, p. 15) ressaltam que até mesmo os “[…] defensores mais radicais dessas pesquisas reivindicam doravante o estatuto de ‘antidisciplina’”.

Em oposição a esta asserção, a alegação dos Estudos Culturais como uma disciplina específica pelo fato de seu surgimento e de seu desenvolvimento na qualidade de disciplina curricular do programa de pós-graduação no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Centro de estudos culturais contemporâneos) da Universidade de Birmingham.

Independentemente desta discussão, compreendem-se os Estudos Culturais como um campo de estudos interdisciplinar que investiga os fenômenos socioculturais da pós-modernidade.

> Os estudos culturais britânicos situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos. Baseando-se no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais analisam as formas sociais e culturais "hegemônicas" de dominação, e procura forças "contra-hegemônicas" de resistência e luta." (KELLNER, 2001, p. 47-48).

Cevasco (2008) complementa que:

> Nas versões mais horrorizadas, a nova disciplina veio para destruir a alta literatura, transformando refinados amantes de Shakespeare ou de um Guimarães Rosa em fãs de cultura pop ou analistas de shopping centers. Na versão apologética, ela veio para fazer a revolução e não deixar pedra sobre pedra nos modos tradicionais de se fazer crítica de cultura. (CEVASCO, 2008, p. 07)

Segundo Cevasco (2008), três obras literárias são consideradas fundadoras desta nova disciplina, sendo estas: *The uses of Literacy: Aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments* (Os usos da alfabetização: aspectos da vida da classe trabalhadora, com referências especiais às publicações e entretenimentos), do ano de 1957, do autor Herbert Richard Hoggart (1918–2014); a obra *Culture and Society 1780–1950* (cultura e sociedade), do ano de 1958, de Raymond Williams (1921–1988); e a obra *The Making of the English Working-class* (A produção da classe trabalhadora inglesa), de 1963, do historiador Edward Palmer Thompson (1924–1993). Escosteguy (1998) sintetiza estas três importantes obras literárias da seguinte forma:

> O primeiro é em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a idéia de que a "cultura comum ou ordinária" pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 88)

Nos anos seguintes, ocorrem modificações na proposta destes estudos, pois, segundo Escosteguy (1998, p. 91), se em sua primeira etapa os Estudos Culturais são diretamente ligados a um projeto político, assim como se centram na Inglaterra, no final dos anos 1970/início dos anos 1980 inicia-se a despolitização destes estudos, tornando-se "escassas as análises onde as categorias centrais são 'luta' e 'resistência'", além de sua internacionalização onde despontam autores franceses como o historiador Michel de Certeau (1925–1986); o filósofo, teórico social e crítico literário Michel Foucault (1926–1984) e o sociólogo Pierre Bourdieu (1930–2002). Kellner (2001, p. 63) alerta para um perigo desta internacionalização dos Estudos Culturais realizados em outros países haja vista que perderiam o seu "cunho crítico e político das primeiras formas dos estudos culturais britânicos" e, com isso, desconsideraria questões de gênero e de ideologia transformando assim este campo de estudo "[...] em apenas mais uma subdivisão acadêmica inofensiva".

A partir dos anos 70, incorpora-se à estas pesquisas os estudos feministas, novos questionamentos sobre a identidade, e mais tarde, as questões de raça e gênero. Acerca dos estudos sobre a questão racial, estes são alavancados pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932–2014) que assumiria, a convite de Hoggart, o Centro de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham, contribuindo para os estudos sobre o multiculturalismo.

> Avalia-se que ao substituir Hoggart na direção do Centro, de 1968 a 1979, incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de "aglutinador" em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um "catalizador" de inúmeros projetos coletivos (ESCOSTEGUY, 2006, p. 3).

Posteriormente, os Estudos Culturais abordaram outros temas contemporâneos. Segundo Escosteguy (1998):

> Existem outros eixos importantes de serem avaliados na etapa presente dos estudos culturais. Entre eles estaria a discussão sobre a pós-modernidade ou a "nova era" (no original, *new times*) como é proposto por Hall, a globalização, a força das migrações e o papel do Estado-nação e da cultura nacional e suas repercussões sobre o processo de construção das identidades. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 94)

Cevasco (2008) explana que, no Brasil, os Estudos Culturais se institucionalizaram enquanto disciplina acadêmica no ano de 1998 embora formas similares de estudo de cultura já fossem anteriormente adotadas no país.

Esta foi uma breve explanação sobre o campo de estudo conhecido como Estudos Culturais, contemplando pesquisas na relação entre cultura e sociedade contemporânea, verificando práticas, instituições e mudanças socioculturais em cada período histórico e localidade geográfica. Segundo Schwarz (1994), os princípios regentes desta disciplina podem ser sintetizados da seguinte forma:

> A identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas; e a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar (SCHWARZ, 1994, p. 380).

Diferentemente dos estudos analíticos da Escola de Annales, onde estes atentaram-se aos estudos de indivíduos ou grupos sociais até então negligenciados das análises historiográficas sem atenuar a pesquisa aos sujeitos e aos grupos sociais anteriormente estudados, os Estudos Culturais objetivaram maiormente a sua pesquisa às classes baixas e aos grupos minoritários. Acerca desta afirmação, Aronowitz (1993, p. 127 *apud* KELLNER, 2001, p. 50) afirma que "[…] os estudos culturais britânicos tenderam a ignorar a cultura superior,

eliminando-a, com raras exceções, de seu campo de investigação". Contudo, este posicionamento dos Estudos Culturais permitiu importantes aprofundamentos nos estudos destes grupos e de suas questões socioculturais.

Portanto, no que se refere a esta presente pesquisa, através da literatura e das artes estes estudos revelaram as histórias, os pensamentos, as reivindicações, os sentimentos e, principalmente, a cultura destas classes e minorias sociais sem desconsiderar, em absoluto, os outros grupos que integram a sociedade.

3.2.1. Música popular no contexto dos Estudos Culturais

Assim como no fenômeno observado nos Estudos Culturais acerca da inferiorização da baixa cultura em relação à alta cultura, igualmente nota-se o estabelecimento de hierarquias culturais entre as práticas musicais, principalmente no que concerne à pesquisa da música popular em relação à música clássica. Segundo Pereira (2011, p. 118), o estudo de música popular encontrou desconfiança e resistência enquanto campo de pesquisa acadêmica, pois este "[…] tendia a ser visto como um fenômeno do qual se esperava apenas a capacidade de proporcionar prazer e entretenimento de forma previsível e despretensiosa, e que, como tal, seria à partida pouco compatível com o território da análise acadêmica rigorosa". Atualmente, verifica-se uma significativa desconstrução desta visão elitista e preconceituosa sobre a música popular.

> É precisamente acompanhando esta tendência de complexificação que emergem os estudos culturais da música popular, envolvendo investigadores das mais diversas áreas – incluindo os estudos culturais, a sociologia, a musicologia, a etnomusicologia ou as ciências da comunicação – que se reúnem sob o propósito comum de, a partir de diferentes perspectivas, investigar o papel central da música popular em relação a formações sociais e culturais mais vastas. (PEREIRA, 2011, p. 119)

Uma das primeiras pesquisas acerca da relação entre a Música popular e a sociedade foi realizada pelo filósofo, sociólogo e musicólogo alemão Theodor W. Adorno (1903–1969), direcionando estes estudos musicais em sua relação com os meios de comunicação de massa. Ao lado do também filósofo e sociólogo alemão Max Horkheimer (1895–1973), este integrou

a Escola de Frankfurt que, segundo Kellner (2001, p. 43–44), “[…] combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa”.

Os modelos teóricos dos Estudos Culturais e da Escola de Frankfurt coincidiam no que se refere à pesquisa da relação entre economia, o estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, assim como o fato de se aterem ao estudo da distinção entre cultura superior/cultura inferior e valorização de outras formas culturais como o cinema, a televisão e a música popular (KELLNER, 2001). Entretanto, diferentemente dos Estudos Culturais, a teoria crítica da Escola de Frankfurt propunha a Indústria Cultural enquanto mercado produtor e propagador de bens culturais padronizados com a finalidade de manipular e tornar acríticos os indivíduos da sociedade de massa. Diante disto, os Estudos Culturais contestam esta noção de integral passividade destes espectadores diante de um processo de dominação proposto pelos meios de comunicação, estabelecendo assim a noção de autonomia e resistência por parte destes indivíduos.

> Discordando do entendimento dos meios de comunicação de massa (MCM) como simples instrumentos de manipulação e controle da classe dirigente, os estudos culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 91)

Retomando a Adorno e sua pesquisa de Música popular, Napolitano (2002, p. 21) explana que este “[…] vislumbrava a música popular como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte”. Para Adorno (1994), esta música popular massiva torna-se um artefato de consumo pela indústria cultural, tendo como consequência uma padronização estética, chamada pelo autor de “estandartização”, a qual afirma que toda a estrutura da música popular é estandardizada mesmo que busque desviar-se deste fato. Ainda, o autor explana que esta música popular propagada nos veículos de comunicação e desprovida de complexidade musical resultaria na falta de criticidade por parte de seus espectadores, pois, ainda segundo o autor, uma arte intencionalmente formulada nestes preceitos proporcionaria, da mesma forma, indivíduos padronizados e acríticos em relação à sua realidade social e política.

Acerca destas visões céticas do autor em relação à Música popular massiva, Napolitano (2002) indica que:

> O que importa é entender as reflexões de Adorno, sobre a música popular, como o resultado de um choque (epistemológico, ideológico e cognitivo) que opôs sua formação intelectual, situada dentro do rígido sistema filosófico e cultural alemão, de cunho altamente idealista, com a nova realidade da sociedade de massas e da mercantilização da cultura, bastante avançada nas sociedades inglesa e norte-americana. (NAPOLITANO, 2002, p. 22-23)

A partir destas concepções "adornianas", foram sequenciados estudos sobre o outro tipo de recepção por parte dos indivíduos, a recepção "ativa". Resultante desta nova concepção analítica, entre os anos 1950 e 1960, iniciam-se os estudos do sociólogo norte-americano David Riesman (1909–2002), direcionando igualmente as suas pesquisas acerca das duas formas de recepção auditiva de música popular: a forma da maioria passiva, manipulada pela indústria de discos, e a forma da minoria ativa, crítica e questionadora (NAPOLITANO, 2002). Posteriormente, estes estudos de Riesman abririam caminho para o surgimento dos teóricos da "subcultura".

> A abordagem da "teoria das subculturas", apesar dos matizes, tenta tornar menos generalizante o princípio adorniano da alienação das massas, mas, num certo sentido, mantém o viés elitista do filósofo. A teoria da subcultura sugere a desqualificação das práticas de audição da maior parte dos ouvintes de música popular, que estão fora dos padrões sociológicos da subcultura. (NAPOLITANO, 2002, p. 30)

Segundo Vila (2012), a teoria do subculturalismo propõe que diferentes grupos sociais tenham o seu próprio capital cultural e, consequentemente, cada um destes possuam a sua música e gêneros musicais específicos que se conectam aos atores sociais desta comunidade. Napolitano (2002) explica que este conceito de "subcultura" combinava novas atitudes, comportamentos sociais e valores sexuais diretamente ligados ao consumo musical, pelos seus ouvintes, de gêneros musicais como o *folk, o blues* e o *rock*.

> Stuart Hall e Paddy Whannel, em 1964, desenvolveram o conceito, enfatizando os grupos minoritários que se autodenominavam "geração jovem", identificados como uma "minoria criativa", questionadores das convenções sociais e da moralidade burguesa (os autores estavam estudando a sociabilidade em torno da música *pop* inglesa). (NAPOLITANO, 2002, p. 29)

Stuart Hall publicou, juntamente com o professor de História, Ciências Sociais e de Cinema Paddy Whannel (1922–1980), a obra *The popular arts* (1964) em que os autores investigam, no que tange os produtos culturais, o propósito ideado pelos seus produtores e a forma distinta que o público valia-se destes produtos culturais. Todavia, apesar da importância desta obra para a compreensão da relação da música popular com o público jovem, esta limitou-se a avaliações acerca do caráter qualitativo da música, aplicando juízos de valor e julgamentos de gosto. Mais tarde, segundo Pereira (2011), este conceito de subcultura foi desenvolvido pelo próprio Hall e outros autores como Paul Willis (1945), Phil Cohen (1943), Angela McRobbie (1951) e, principalmente, Dick Hebdige (1951) que, em 1979, publicou a obra *Subculture: The Meaning of Style* (Subcultura: o significado do estilo). Posteriormente, segundo o autor, estes estudos da relação do público com a música popular afastaram-se do conceito de subcultura, passando a analisar as suas consequências na vida cotidiana, estas sentidas em um conjunto de atividades, lugares, funções e artefatos culturais.

Outra linha de investigação cultural desta relação encontra-se na questão da identidade. Anteriormente, o indivíduo tinha uma identidade essencial solidificada e permanente, fadado às mesmas vivências e experiências dos outros indivíduos de sua classe social de origem, ou de posterior escolha, sendo impensável uma transitoriedade cultural e, atualmente, isto modificou-se na medida em que o indivíduo alcança a liberdade de adquirir, no decorrer de sua vivência, outras identidades culturais (HALL, 2006). Em suma, este sujeito moderno não está mais atrelado a uma única identidade, sendo esta a sua originária, podendo armazenar diferentes identidades culturais.

> Assim, as músicas e as subculturas são geralmente descritas de acordo com padrões sumamente rígidos, e a aparição de novas subculturas necessariamente requereria uma mutação das formas musicais existentes para, homologicamente, representar a nova experiência subcultural. Essa forma de entender a relação entre música e identidade não explica claramente mudanças nos gostos musicais de atores sociais que não tenham mudado sua posição estrutural na sociedade ou não tenham modificado as características básicas

> de sua subcultura. Tampouco pode dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais ao mesmo tempo – alguns deles claramente não homólogos à sua situação social. (VILA, 2012, p. 251)

Isto posto, diante desta ausência de negociação cultural da antiga teoria, surge esta nova questão da identidade, explicando que "[…] não será mais possível afirmar que a música se limita a refletir o indivíduo, mas antes que o constrói também em igual medida. (PEREIRA, 2011. p. 126).

Frith (1996) explana que a questão não é como uma peça musical possa refletir as pessoas, mas como a produzem, criam e constroem uma experiência, seja esta uma experiência musical ou estética. Acerca deste autor, o sociólogo britânico Simon Frith (1946), especialista em cultura da música popular, é um dos principais estudiosos desta relação entre música e identidade. Segundo este, nos últimos anos, a música popular "[…] tem sido uma maneira importante através da qual temos aprendido a compreender nós mesmos como sujeitos históricos, étnicos, de classe e de gênero" (FRITH, 1987, p. 149).

> Inevitavelmente associadas a estas discussões em torno da identidade, também as temáticas do género, da sexualidade, da raça e da etnicidade foram adquirindo maior relevância no estudo da música popular (acompanhando assim as próprias transformações decorridas no campo mais vasto dos estudos de cultura), todas elas contribuindo para a compreensão das diversas formas como as identidades culturais intervêm na mediação dos significados da música popular através de complexos processos de articulação que envolvem o artista, o público, a criação musical, a indústria de produção e distribuição, e o próprio contexto social, económico, político e cultural. (PEREIRA, 2011, p. 126)

Com isso, estas pautas contemporâneas naturalmente conectam-se à música popular por tratarem-se de novas questões socioculturais, sendo tão complexas quanto a própria questão da música popular.

3.3. Música popular enquanto documento histórico-cultural

Em razão da sua relação com todos os grupos e classes sociais, a música popular destaca-se como importante fornecedora de informações acerca da cultura popular, contudo é incorreto afirmar que apenas esta poderia providenciar elementos para uma análise sociocultural. Na Música "clássica", por exemplo, aponta-se o período histórico-musical iniciado no século XIX conhecido como "Romantismo" onde, segundo Cardoso (2010), escritores e músicos, especificamente na segunda metade deste século, interessaram-se pela pesquisa e pela descrição da cultura tradicional do povo. "O conceito de *folk lore* e 'arte do povo' foi desenvolvido pelo romantismo (não apenas pelo romantismo alemão, como pelo romantismo em geral) e constitui um dos seus elementos mais importantes" (FISCHER, 1987, p. 74). Influenciados pelo nacionalismo, outro preceito deste período histórico, os compositores pesquisaram e empregaram em suas obras musicais os ritmos, harmonias e melodias folclóricas do seu país de origem ou país acolhedor. Tomemos como exemplo de uma prática nacionalista e folclórica brasileira do século XIX a obra musical *Il Guarany* (O Guarani, baseado na obra de mesmo nome do escritor brasileiro José de Alencar), ópera do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836–1896), que, apesar de ser fundamentalmente composta em uma estruturação musical de ópera italiana, tematiza a comunidade indígena e o cenário sociocultural brasileiro na primeira metade do século XVII. Tardiamente, esta prática nacionalista brasileira acentuou-se no século XX, tendo como exemplo o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887–1959) que percorreu diversas regiões do território brasileiro, do sertão nordestino à floresta amazônica, a fim de resgatar musicalidades e cantos característicos destas localidades que passaram a embasar numerosas peças do seu repertório musical. Nota-se que este tipo de resgate dos elementos musicais nacionais e folclóricos não é uma exclusividade deste período Romântico tendo em vista que por mais que houvesse em outros períodos da História da Música um estilo musical internacionalmente padronizado, o compositor poderia eventualmente empregar, em sua obra musical, elementos tradicionais do seu país de origem. No entanto, esta prática torna-se evidente e ampla nesta concepção Romântica de Música, influenciando compositores no século XIX e nas décadas posteriores.

Nota-se que acima optamos pela terminologia "música clássica", para designar esta música produzida seguindo as tradições da música secular e litúrgica ocidental., por tratar-se de um termo do "senso comum" do grande público, usuais também os termos "música erudita" e "música de concerto". Entretanto, cada um destes levanta uma série de discussões acerca de

sua definição, pois “música clássica” também indicaria as obras musicais que “atravessam os tempos”, independentemente do gênero musical, e poderíamos nomear, por exemplo, os clássicos do funk, os clássicos do samba, os clássicos do jazz ou os clássicos do rock; “música erudita” nos remeteria aos seus sinônimos (culta, entendida, instruída) em uma conotação elitista ao apontar que somente esta categoria de música poderia ser compreendida com tais adjetivos, havendo iguais questionamentos à designação “culta” ao insinuar que a música popular não teria cultura; “música de concerto” indicando que apenas tais obras musicais valem-se dos instrumentos usuais de uma orquestra sinfônica tradicional, assim como somente estas seriam executadas nas salas convencionais de concerto, desprezando o fato de que estas orquestras também executam obras musicais populares, principalmente em forma de arranjo musical, nestas respectivas salas de concerto.

No entanto, a música popular também carrega tais controvérsias no que diz respeito à sua terminologia e as suas definições. Acerca de tais definições de música popular, Middleton (1997, p. 4 *apud* NAPOLITANO, 2002) faz quatro apontamentos: 1) *definição normativa* — música popular como inferior, a exemplo das análises de Theodor Adorno; 2) *definição sociológica* — música popular associada à, ou produzida por, grupos sociais específicos; 3) *definição tecnológica/econômica* — como produto exclusivo dos meios de comunicação de massa, disseminada ao grande público; e 4) *definição negativa* — definida por aquilo que não é música folclórica ou música clássica. Travassos (2007) aponta a distinção entre música popular e música folclórica, sendo que a primeira teve sua locução usada, no fim do século XIX e décadas iniciais do século XX, para designar produtos das camadas populares que alcançavam a imprensa, disco e rádio, e atualmente também a televisão e a internet; enquanto a segunda é caracterizada como música tradicional de grupos sociais específicos, música esta parcial ou integralmente ausente destes veículos de comunicação de massa. Para o poeta, escritor, musicólogo e folclorista brasileiro Mário de Andrade (1893–1945), a “música popular” se referia à música das comunidades rurais tradicionais, enquanto a música popular urbana fora denominada como “música popularesca” (ANDRADE, s.d. *apud* NEDER, 2010).

Em suma, a música clássica e a música popular fornecem importantes elementos musicais (melodia, ritmo, instrumentação, estilo, entre outros) e textuais no canto para o colhimento de informações socioculturais de uma localidade e período histórico, embora se note que a música popular vale-se, de forma mais constante, de material cultural da população e da territorialidade circundante.

> [...] o termo música popular é contraditório justamente por evidenciar as contradições sociais a que está exposta a própria música popular. Seria impossível encontrar um termo livre de tais contradições, uma vez que tanto música como sociedade são atravessadas por elas. Por conseguinte, muito embora o termo "música popular" não carregue nenhum significado essencial que obrigue seu uso, é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação. (NEDER, 2010, p. 182)

Independentemente desta complexa discussão, Napolitano (2002) explana que:

> [...] a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras, que cresciam vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX. (NAPOLITANO, 2002, p. 16)

Napolitano (2002) aponta que a música produzida no continente americano valeu-se de elementos da música europeia, porém misturando-as às formas étnicas regionais (negras e indígenas), resultando, por exemplo, em diferentes acentuações nas células rítmicas musicais como no Brasil. “A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional.” (NAPOLITANO, 2002, p. 7). Ainda, segundo o autor, as pesquisas acadêmicas brasileiras de pós-graduação que buscaram a música popular como material de investigação iniciaram-se em 1970 e tiveram o seu ápice no ano de 1980.

> Apesar de tanta desqualificação, o mínimo que se pode dizer da música popular brasileira é que ela, desde as origens mais antigas, é uma arena absolutamente privilegiada de discussão dos problemas do Brasil. O estado e os governos, como os costumes – envolvendo questões de classe e estilos de vida, étnicas e raciais, de gênero e familiares –, são alguns de seus assuntos preferidos (MENEZES BASTOS, 1996 *apud* MENEZES BASTOS, 2007, p. 8)

Entretanto, Napolitano (2002) aponta o equívoco destas análises que insistem em separar “letra” e “música”, assim como separar “contexto” e “obra”, ou separar “autor” e

“sociedade”. Como foi anteriormente mencionado, esta ação é relacionada ao historiador “comum”, que prefere este tipo de análise devido à sua limitada intimidade com os elementos musicais ou outros fatores correlacionados. Em contrapartida, os pesquisadores de música investigam os elementos técnicos da obra musical pesquisada, contudo, a maioria destes, ampliam esta verificação aos aspectos sociais, culturais e filosóficos circundantes desta obra fornecidos tanto pelo material musical quanto pelo material textual. Comumente, este tipo de pesquisa é realizada pelo musicólogo, cientista que pesquisa todos os aspectos da música (KERMAN, 1987), entendendo a necessidade de uma perspectiva interdisciplinar nestas investigações musicais, considerando as várias Ciências Humanas como, por exemplo, a Sociologia, a Antropologia, a crítica literária e os Estudos Culturais (NAPOLITANO, 2002) e não somente estas, mas quaisquer outras disciplinas ou contextos que seja relevante nesta pesquisa musical, sejam eles de ordem física, digital, multimídia, geográfica, etnológica, psicológica, fisiológica, pedagógica, medicinal ou terapêutica (PARNCUTT, 2012).

Diante disso, mesmo sendo o propósito deste trabalho a análise cultural dos diversos temas e fenômenos envolvendo o gênero musical *funk carioca*, e a sua relação com a sociedade contemporânea, entende-se a necessidade de uma averiguação, mesmo que pontual, dos aspectos musicais destes. Moraes (2000, p. 215) ressalta que este distanciamento entre a análise textual e a música “[…] deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela.”

3.3.1. Análise cultural de temáticas dos gêneros musicais

Andrade (1989) define “gênero musical” como:

> [...] o aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se distingue por uma combinação de fatores: emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico, etc), quanto às características estruturais (forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental, orquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano), quanto à função (ritual ou litúrgico, na dança, para o trabalho), quanto aos registros vocais (voz masculina, voz feminina). (ANDRADE, 1989, p. 242-243 *apud* CORREA, 2018, p. 2)

Sucintamente, gênero musical é um conjunto de peças musicais que agregam diversos elementos estéticos em comum. Correa (2018) alerta sobre o equívoco no emprego da denominação correta deste ao confundi-lo com Forma ou Estilo. “Forma musical” é a organização estrutural interna de uma peça musical, sendo uma mesma estrutura encontrada em diferentes gêneros musicais, enquanto “Estilo musical” é um grupo de características próprias de um gênero musical, ou obra musical, que permitem a identificação do período histórico de origem, da região geográfica que foi concebida, do intérprete e do compositor da obra, identificando nestes dois últimos citados até mesmo a fase de sua vida referente à maturidade musical.

Quaisquer gêneros musicais possuem elementos para uma pesquisa cultural em sua produção textual, mesmo que estes possuam temas recorrentes em diferentes períodos históricos ou localidades, pois o que determinaria a distinção entre estes é o modo como as tradições culturais locais influenciam no enfoque, no percurso e no desfecho do tema abordado. Além disso, eventualmente, as letras de uma canção podem relatar objetos, arquitetura, aparatos tecnológicos, entre outros elementos próprios de uma localidade ou de um período histórico.

Estes temas habituais podem ser relacionados com algumas das funções do estudo de Alan Merriam (1964), mencionado em um capítulo anterior. A seguir, exemplificaremos alguns destes temas usuais em canções de gêneros musicais:

1. *Temas ligados ao amor, ou outros sentimentos similares, entre duas pessoas* (função de expressão emocional) — uma perspectiva de sentimentos amorosos particulares verificáveis em um gênero musical de décadas ou séculos passados, por vezes envoltos de tradições conservadoras próprias da cultura da sociedade ou comunidade, difere de abordagens modernas destes mesmos sentimentos.

2. *Músicas de propostas dançantes* (função de entretenimento*)* — embora, no que se refere ao fornecimento de informações socioculturais em sua letra de canção, esta abordagem pareça pouco propícia, é possível captar indicações coreográficas alinhadas às tradições particulares de um grupo social. As letras do *Carimbó*, gênero musical do estado do Pará de origem indígena e influências culturais negras e portuguesas, indicam gestos e movimentos puristas, com eventuais contatos entre parceiros de dança, ao passo que as indicações do *pagode baiano*, gênero musical originário do estado da Bahia e fez bastante sucesso midiático nos anos 1990 e 2000, indica aos dançarinos, de maneira implícita ou explícita, gestos mais sensualizados.

3. *Temas que exaltam ou criticam situações políticas* (função de comunicação) — por vezes estes costumam situar a localidade do compositor ou sujeitos abordados. A *Tropicália*, movimento cultural brasileiro do final da década de 1960 e teve como seus principais representantes, na música, nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes, produzia letras de insatisfação em relação ao regime político da ditadura militar (1964–1985) e que, segundo Coelho (1989), compartilhava com a posição política da esquerda brasileira referente ao objetivo das obras artísticas de associação às lutas por mudanças revolucionárias, porém tendo o seu ponto de vista de como fazê-las. Não há um gênero musical nitidamente nomeado como defensor de um atual sistema político ou forma de governo, porém existiram isoladas obras musicais utilizadas como *slogans* ufanistas por estes governos, canções estas que exaltavam as belezas e o orgulho do país sem que os compositores ou intérpretes fossem favoráveis a este posterior propósito destas. Ainda, há gêneros musicais que, em meio a efervescência política, optaram por abordagens temáticas neutras e, mesmo assim, podem nos fornecer relevantes informações culturais do período histórico.

4. *Temas que exaltam ou criticam situações sociais* (função de comunicação) — igualmente ao exposto acima, não há como indicar gêneros musicais que apontassem, explicitamente, o orgulho da atual situação social de sua comunidade, contudo há uma variedade de gêneros musicais críticos ao seu ambiente social, principalmente oriundos de localidades de baixa renda. Um exemplo brasileiro é o *rap* que em suas letras de canção, seguindo a norma temática do rap norte-americano, transmitia a insatisfação dos habitantes das regiões periféricas do país em relação às suas condições socioeconômicas e outras correlacionadas.

A propósito, há grupos e classes sociais que, na ausência do cumprimento de seus direitos fundamentais, utilizam-se de alguns gêneros musicais de modo a expor o seu descontentamento social. No Brasil, os moradores de áreas periféricas valem-se para este propósito, principalmente, do supramencionado Rap e o do Funk carioca. Este último, como veremos a seguir, tornou-se um porta-voz das populações e dos grupos periféricos e, assim, revela as circundantes questões socioculturais em suas três primeiras décadas de existência.

4. FUNK ENQUANTO REFLEXO DA SOCIEDADE

Neste capítulo, observaremos especificamente o funk carioca enquanto movimento cultural refletor dos fenômenos socioculturais da periferia e sociedade brasileira contemporânea, modificando-se a cada um destes peculiares do período histórico que esteja inserido.

> Nossa cultura é profundamente enriquecida pelas contribuições dos grupos e dos indivíduos até agora marginalizados, e só poderemos auferir benefícios da maior diversidade de vozes e experiências. Por isso, os estudos culturais devem ouvir estas vozes e tentar trazê-las para o seu campo (KELLNER, 2001, p. 252)

4.1. Os primórdios do Funk carioca

Acerca de uma definição da terminologia deste gênero musical, Viana (2010) explana que, atualmente, ficou convencionada a nomeação deste como funk carioca, independentemente da região geográfica do Brasil onde seja realizado, pois, nem todas as produções deste gênero musical são oriundas da cidade do Rio de Janeiro, mas utiliza-se esta em razão da sua propagação nacional com esta terminologia. A necessidade desta convenção neste presente estudo deu-se pelo fato da existência da nomenclatura funk brasileiro, esta proposta com o objetivo de evitar tal confusão diante de outras vertentes, com características formais próprias, pertencentes a outras regiões do estado do Rio de Janeiro ou estados brasileiros, contudo esta terminologia gera dúvidas na medida em que o gênero musical tornou-se conhecido pela nomenclatura anterior e, além disso, parece propor o Funk carioca como um subgênero musical do Funk brasileiro. Independentemente desta discussão terminológica, no decorrer deste trabalho, optaremos pela nomenclatura “funk carioca” ou, simplesmente, “funk”. Nota-se que esta questão terminológica compara-se à do samba carioca que, no decorrer dos tempos, passou a ser nomeado apenas como samba, cabendo ao segmento musical de outras regiões brasileiras adicionarem uma nomenclatura auxiliar para uma especificação regional, como, por exemplo, o samba baiano, podendo-se inferir que este fato também esteja acontecendo com o funk.

Outra confusão terminológica referente ao gênero musical praticado no Brasil vem da sua relação com o que podemos denominar como *funk original, funky ou funk norte-americano*. Este último é o gênero musical originário dos Estados Unidos, na década de 1960, tendo como o seu principal representante o cantor e dançarino norte-americano James Brown (1933–2006) que, segundo Medeiros (2006), é considerado o godfather of soul (padrinho do soul) e providenciou significativas mudanças na estruturação rítmica que culminariam no Funky tal qual conhecemos atualmente. Palombini (2009) aponta que a similaridade entre a nomenclatura destes dois gêneros musicais se dá em decorrência dos bailes realizados no Rio de Janeiro, nos anos 1980, que tocavam funk norte-americano e a posterior preservação desta terminologia quando o gênero musical brasileiro firmou-se como produto independente.

Além disso, há outras diferenças entre estes dois gêneros musicais de nomenclaturas homófonas. Referente à estética, o Funk carioca vale-se de um acompanhamento instrumental promovido por combinações sonoras de bases eletrônicas (mesa de som, samplers, baterias eletrônicas), enquanto o Funk norte-americano utiliza instrumentos usuais de uma banda musical (guitarra, bateria, baixo elétrico, teclado, trombone, trompete e saxofones) em sua base musical. Quanto à função social presente nas letras das canções, o Funk norte-americano tematiza as questões raciais objetivando o orgulho e a conscientização da comunidade negra, enquanto o Funk carioca tem uma função dominante de entretenimento e apropria-se de outras diversas temáticas.

Segundo Essinger (2005), o Funk norte-americano:

> [...] denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do *blues*, do posterior *rhythm' n'blues* (que é quando o blues chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do rhythm' n'blues que é o soul (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental, virando um lucrativo negócio para as gravadoras como a Motown e a Stax). Do soul, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao funk, é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana, e para o baixo elétrico, que responde pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o groove, o balanço, a essência do negócio, que vai ser complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, o que passou, a partir de meados da década de 1960, a ser conhecido como funk – nome que, até então, era a gíria dos negros para o mau cheiro. (ESSINGER, 2005, p. 10-11)

Em relação a esta “gíria” descrita acima, Herschmann (2005) afirma que esta conotação ofensiva surgiu na virada da década de 1960/1970 e foi posteriormente reconstruída pela própria população negra, tornando-a assim a palavra “Funk” um símbolo de alegria e orgulho negro. “Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1987, p. 20).

Em sua chegada ao Brasil na década de 1970, o Funk norte-americano integra-se aos outros gêneros musicais praticados no país entre eles a MPB, este enquanto gênero musical que contava com nomes como Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil, entre outros; além do samba como gênero musical especialmente reproduzido nas regiões de classes sociais baixas.

Nesta mesma década, surge no Rio de Janeiro os primórdios dos bailes funk carioca. Nota-se uma indefinição acerca do pioneirismo destes eventos precursores do gênero musical, pois estudos como os dos pesquisadores Hermano Vianna, Silvio Essinger e Micael Herschmann apontam os chamados “bailes da pesada”, promovidos pelos DJs Big Boy (Newton Alvarenga Duarte) e Ademir Lemos, realizados na casa de shows Canecão na Zona Sul da cidade, como os bailes precursores destes eventos. “Os bailes da pesada, como eram chamadas essas festas domingueiras do Canecão, atraíam cerca de 5.000 dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte”. (VIANNA, 1987, p. 51). Mais tarde, segundo Herschmann (2005), estes bailes deslocaram-se para a Zona Norte pelo fato da administração do Canecão privilegiar os eventos de MPB.

Entretanto, estudiosos como Adriana Facina e Carlos Palombini apontam um igual protagonismo do DJ e produtor cultural “Don Filó” (Astófilo de Oliveira Filho) que, junto à equipe Soul Grand Prix no Renascença Clube, criou em 1972 as “Noites do Shaft”. “O nome do baile remetia ao personagem do filme Shaft, um detetive negro que combatia o crime com métodos pouco ortodoxos e se tornou símbolo do orgulho e da consciência negra” (FACINA, 2009, p. 3).

> Que a historiografia da cena funk carioca consagre Big Boy, o Canecão e os Bailes da Pesada como mito de fundação, só “as forças da opressão” explicam. “Isso não é verdade”, protestou Dom Filó em 2009, “o primeiro baile foi na Zona Norte”. Entre 1972 e 1975, Filó organizara, no Renascença Clube, reduto de uma elite econômica e socialmente marginalizada, as Noites do Shaft, onde a identidade negra e jovem foi afirmada em torno do soul e do funk de modo consciente e explícito.” (PALOMBINI, 2013, p. 146)

Estes bailes que tocavam Funky, Soul e outros gêneros musicais similares expandiram-se por todo o estado na década de 1970, porém, mais tarde, este ecletismo musical deu lugar a uma soberania do Soul. Segundo Vianna (1987), as explicações para tal mudança são imprecisas, embora alguns articuladores destes bailes indiquem a preferência pelo Soul devido ao fato deste proporcionar uma música "mais marcada" e, assim, "melhor para dançar".

Ainda nesta década de 1970, segundo Herschmann (2005), inaugura-se uma nova fase do funky no Rio de Janeiro, promovida pela equipe Soul Grand Prix, intitulada pela imprensa como "Black Rio". Black Rio é um movimento e contracultura que, além do objetivo musical, tencionava alavancar as discussões raciais e a implementação dos ideais dos movimentos afro-americanos nestes bailes cariocas. Segundo Vianna (1987), o Soul perderia as suas características de pura diversão, "um fim em si" no discurso das equipes de som, e passaria a tematizar a superação do racismo, "um meio para atingir um fim", no discurso do movimento negro.

Nos Estados Unidos, o movimento Funky e seus antecessores adotaram a causa do orgulho negro e da luta antirracista na década de 1960, com os Movimentos "Black Power".

> Movimentos "black power" (poder negro) emergiram na segunda metade da década no encalço de Malcolm X, combinando "nacionalismo cultural" (que valorizava tradições afro-americanas) e luta militante contra a discriminação racial. O Partido dos Panteras Negras, fundado por universitários negros na Califórnia em 1968, apelou para a "autodefesa armada" contra policiais racistas e fez alianças com progressistas brancos contra a guerra, a exploração e a opressão social de todo o tipo. (KARNAL et al., 2007, p. 248 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 92)

Esta cultura negra norte-americana expande-se para o mercado internacional e a música passa a ser o artefato cultural fundamental para a produção de novas identidades negras em âmbito global. Na década de 1970, através da música, este movimento negro chega ao Brasil mantendo esta mesma filosofia, culminando no citado Movimento Black Rio e tendo como alguns de seus representantes musicais o conjunto Trio Ternura e os cantores Tim Maia (1942–1998) e Tony Tornado (1930).

Contudo, visando uma ampliação deste movimento negro nos bailes cariocas, Herschmann (2005) aponta que:

> A repressão implementada pelo regime militar vigente no País e o *boom* da moda da discoteca, apreciada tanto pela Zona Sul quanto pela Zona Norte da cidade, enterraram de vez as tentativas de se desenvolver, naquele momento, qualquer movimento étnico. (HERSCHMANN, 2005, p. 24)

O surgimento do gênero musical *Disco* foi o causador do declínio deste movimento nos bailes cariocas, pois muitos destes integrantes de equipes de som migraram para este gênero musical. Este é um gênero musical, também conhecido como *disco music* ou *discothèque*, que contava com uma ampla popularidade internacional nesta década de 1970, tendo como suas influências musicais o Funky, o Soul, a música latina e a música psicodélica. "Musicalmente, a *disco* pode ser considerada, de forma um tanto grosseira, uma 'europeização' do funk. Mantém-se o groove, só que com uma batida mais reta, sem aquelas síncopes tão marcadamente negras." (ESSINGER, 2005, p. 42).

> A onda da discothèque começava a dar sinais de enfraquecimento, mesmo no Brasil onde tudo chega com atraso e se estende por mais tempo do que deveria. Nos subúrbios, principalmente, a massa clamava por um tipo de som novo. É ali que aparece o disco-funk, que é como se batizou no Rio essa espécie de retomada da negritude funk dentro do esquema mais polido – e cada vez mais eletrônico – da discothèque. (ESSINGER, 2005, p. 52)

Na década de 1980, o movimento Disco decai no Brasil. Herschmann (2005) explana que, passado este período de ápice da Disco, a Zona Sul aderiu ao emergente rock nacional, o chamado *BRock dos anos 80*, enquanto a Zona Norte continuou a apreciar a música negra norte-americana, aderindo ao *Charme*. Charme é como era denominado o baile onde se tocava Black music, principalmente o *R&B contemporâneo* e *Swingbeat*, assim nomeado pelo DJ Corello (Marco Aurélio Ferreira) em um de seus bailes no Clube Mackenzie, no bairro do Méier na Zona Norte do Rio de janeiro. Referente à música, segundo Vassolér (2018), esta é uma configuração mais lenta, melodiosa e romântica do funky.

Herschmann (2005) explica que, mais tarde, estes bailes e as emissoras de rádio cariocas passaram a reservar menos tempo ao Charme nas suas programações diárias, dando espaço à outro movimento, o Hip Hop. Este movimento surge na década de 1970 no South Bronx, região marginalizada de Nova York, onde muitos negros e latinos residiam. Segundo Herschmann (2005), ao longo da década de 1980, o Funk norte-americano firmava-se na cultura

urbana carioca, enquanto o Hip Hop encontrava terreno propício para o seu desenvolvimento principalmente na cidade de São Paulo. Ainda, o autor complementa que na cidade do Rio de Janeiro, apesar deste movimento Hip hop ter influenciado a cultura funky, bem como muitas destas músicas do movimento serem frequentemente tocadas nos bailes, poucos eram os integrantes do movimento que referenciavam o termo Hip Hop, sendo mais usuais as designações “funk”, “balanço” e “funk pesado”.

O Hip Hop é formado por quatro componentes básicos: o grafite (manifestação de pinturas feitas principalmente em muros e prédios), o Breakdance (dança de rua utilizada com intuito recreativo e/ou competitivo), DJ ou “disc jockey” (artista que cria montagens de sons e de músicas gravadas) e MC ou “mestre de cerimônia” (artista que cria rimas e poesias para se comunicar com o público).

> A música do Hip Hop era feita sobre a base dos ritmos funky. A diferença é que o Hip hop utilizava estes ritmos para produzir um som pesado e arrastado, reduzido ao mínimo, em que se utilizava apenas bateria, scratch e voz. (HERSCHMANN, 2005, P. 22)

O gênero musical praticado pelo MC ficou conhecido como *Rap*. Iniciais de *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia), era uma categoria de música falada e ritmada pelo MC, acompanhada por bateria eletrônica, sintetizadores e samplers administrados por um DJ (HERSCHMANN, 2005). Acerca da diferença entre o Rap e o Funk carioca, Oliveira (2016) explica que:

> Por ambos terem a mesma origem, terem se edificado no mesmo espaço marginal da sociedade e terem o mesmo público-alvo - os jovens periféricos - , há entre os estilos afirmação de distanciamento no que se refere à construção das identidades. Percebemos as diferenças existentes no foco e no teor do discurso, o rap discursa sobre a desigualdade social, sobre as contradições nas estruturas sociais e sobre o relato cotidiano da periferia, já o funk, é a expressão da alegria, da festa e animação dessa população. (OLIVEIRA, 2016, p. 8)

Certamente, deve-se à isto o fato do Funk carioca ser especialmente influenciado pelo *Miami bass*, um subgênero do Hip hop que se popularizou em Miami e, logo após, em

várias regiões dos Estados Unidos e da América latina. Acerca do Miami bass, Sá (2007) explica ser:

> "[...] uma música de batidas pesadas e versos curtos, mais acelerada e menos engajada politicamente que o hip-hop. Além de dezenas de alto falantes empilhados, utiliza-se de graves de frequências muito baixas (abaixo de 60 HZ) que normalmente são removidas na hora da mixagem, produzindo um som poderoso, que mexe com o corpo na pista. (SÁ, 2007, p. 8-9)

Além disso, os integrantes deste subgênero musical realizavam danças com movimentos lascivos, assim como letras de sua música que regularmente continham "palavrões" e alusões ao sexo.

No Brasil, estas características de música de entretenimento desta vertente do Funk norte-americano propiciaram o surgimento dos "melôs". Segundo Medeiros (2006), os cantores e os compositores apropriavam-se de canções originais em inglês e criavam "versões" que pouco ou nada tinham a ver com a tradução exata e o contexto temático original da canção, pois estes aproveitavam-se apenas da estrutura instrumental, harmônica e melódica destas, acrescentando palavras em língua portuguesa que "soassem" parecidas às palavras originais do idioma inglês.

Na segunda metade da década de 1980, destacam-se dois personagens que, no final desta, teriam substancial relevância no surgimento do Funk carioca enquanto gênero musical independente. Um deles é Fernando Luís Mattos da Matta (1963), popularmente conhecido como "DJ Marlboro", que fazia sucesso com os seus bailes nos subúrbios do Rio de Janeiro, assim como em uma emissora carioca de rádio, a "Rádio Tropical". O outro personagem é o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna (1960), que aproximara de DJ Marlboro interessando-se pela pesquisa dos bailes funk cariocas e, consequentemente, elaborou a sua dissertação em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o título de "O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos" (1987), trazendo os bailes suburbanos cariocas ao ambiente acadêmico. Posteriormente, esta dissertação deu origem ao seu livro "O mundo funk carioca", importante obra até hoje referida por estudiosos dos bailes funk deste período. Porém, o encontro relevante destes se deu quando Hermano Vianna presenteou o DJ Marlboro com uma bateria eletrônica. Segundo Moutinho (2015, p. 63) esta era uma "[…] bateria

eletrônica Roland TR-808, a qual reunia sequenciadores, samplers e um regulador de velocidade de rotação (pitch control)". A partir disso, vieram as primeiras experimentações com sons e ritmos, que resultaram, em 1989, no lançamento do disco "Funk Brasil VOL I" (HERSCHMANN, 2005). Moutinho (2015) explana que esta foi uma obra fonográfica inovadora no cenário da *black music* no Brasil ao passo que apresentou canções dos bailes funk compostas totalmente em português, assim como a introdução de bateria eletrônica a um gênero de música popular brasileira. Essinger (2005) acrescenta que esta obra é apontada como o início da "nacionalização do funk". Souto (1997) afirma que, ao se "abrasileirar", o funk excede as limitações de mero plano de fundo musical à dança e passa a dar voz às populações periféricas, além de criar uma cadeia de consumo e de produção que iria além destes bailes. Portanto, esta produção fonográfica é considerada a obra fundante do gênero musical Funk carioca, dimensionando os seus caminhos ulteriores.

4.2. Funk anos 1990

Enquanto o Funk e o Hip Hop com letras em português se popularizam, o primeiro no Rio de Janeiro e o segundo em São Paulo, passam a explicitamente distanciar-se um do outro, criando uma dicotomia entre "alienados" e "engajados", embora estas indicações se mostrem controversas haja vista que afirmam que uma música dançante, alegre, romântica e bem-humorada não possa ser também uma música de contexto político. (HERSCHMANN, 2005).

Inicialmente, o Funk carioca expandiu-se por todo o estado do Rio de Janeiro e alguns outros estados brasileiros. "Discos de cantores como Latino e Bob Rum, de grupos como Copacabana Beat, You Can Dance, Claudinho & Buchecha e coletâneas como Funk Brasil e Furacão 2000 alcançaram nos anos 90 ótimos índices de vendagem" (HERSCHMANN, 2005, p. 114).

> Na segunda metade dos anos 1980, os bailes começam a ser supridos por vinis de doze polegadas de uma variedade de rap popular no sul da Flórida e em Orlando, o Miami bass. A música funk carioca começa a tomar corpo nos anos 1990 quando as faixas instrumentais desses discos passam a ser usadas como base para raps ou melôs locais nos chamados festivais ou concursos de galera. Boa parte dessas criações, entre elas algumas das mais conhecidas – os Raps

> "do Silva" (MC Bob Rum), "da felicidade" (MCs Cidinho e Doca), "do Salgueiro" (MCs Claudinho e Buchecha), "das armas" (MCs Cidinho e Doca) –, utiliza como base a faixa "808 Beatapella Mix", do single 8 Volt Mix. (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 182)

A partir da segunda metade desta década, o funk carioca expandiu-se para a maioria dos estados brasileiros por meio da Televisão. Herschmann (2005, p. 116) explana que esta foi "[…] uma das principais responsáveis pela presença do funk nos cadernos culturais dos grandes jornais. Sobretudo, esta projeção ocorreu com o auxílio de dois programas de televisão em duas consideráveis emissoras que transmitiam o seu sinal analógico para grande parte do território brasileiro. Um destes foi o "Furacão 2000", programa de TV exclusivamente voltado à apresentação de artistas do funk carioca sendo exibido aos sábados a tarde na emissora RedeTV!, e o outro foi o programa "XUXA HITS", que mais tarde mudou o seu título para PLANETA XUXA e era apresentado por Xuxa Meneghel (Maria da Graça Meneghel) na emissora Rede GLOBO de Televisão, proporcionando que vários cantores do funk carioca apresentassem o seu trabalho artístico. Essinger (2015) complementa que, ocasionalmente, o próprio DJ Marlboro participou do programa da apresentadora Xuxa e, devido ao sucesso do gênero musical naquele momento, tornou-se atração fixa do programa durante três anos.

> Era o quadro final, meia hora com atrações. Eu convidava dois DJs, dois ou três artistas para participarem do programa. Eu levava uns caras que não tocavam em rádio, não tocavam em lugar nenhum, só nos bailes. A Xuxa ficou sendo a janela do funk durante muito tempo (MARLBORO *apud* ESSINGER, 2015, p. 136)

À medida que o funk carioca propaga-se pelo Brasil, consolidando-se como expressão dos subúrbios e favelas cariocas, iniciam-se os episódios de perseguição ao gênero musical por parte da mídia, da polícia e dos "formadores de opinião", que estigmatizaram o movimento funk e suas localidades como ambientes proporcionadores de violência (SÁ, 2007).

Ainda assim, Herschmann (2005) explana que:

> Apesar do constante processo de estigmatização, sua imagem exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter

> encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação. (HERSCHMANN, 2005, p. 20).

De modo a alcançar os veículos midiáticos, principalmente a mídia televisiva, foi necessário relegar os funks com letras apológicas à algumas práticas questionáveis, que eram tocadas nas comunidades e periferias do Rio de Janeiro, e apresentar ao grande público uma faceta irônica e bem-humorada do Funk carioca mesmo tratando-se de temas que, eventualmente, remeteriam ao erotismo, "[…] tal como ficou representada em danças que se notabilizaram com nomes de 'bundinha', 'cabeça', 'canguru', 'cachorrão' e 'gorila', entre outros" (HERSCHMANN, 2005, p. 116). Porém, a versão deste que mais teve adesão pelo grande público, nesta década de 1990, foi o subgênero *funk melody*, este tendo como características a preservação das bases do Miami bass (baterias eletrônicas e samplers) e letras românticas em um canto mais suave e melodioso. Herschmann (2005) complementa que foi nessa versão que o funk encontrou o "caminho para o sucesso".

Outro conhecido e menos criticado subgênero musical do Funk carioca deste período foi o *funk consciente*, também nomeado como *rap funk ou funk político*, que apresentava uma proposta semelhante à do Rap, abordando temas sobre a violência urbana e as carências sociais das populações periféricas, tendo como alguns de seu nomes os MC's Cidinho & Doca (Sidney da Silva e Marcos Paulo de Jesus Peixoto) e MC Bob Rum (Moysés Osmar da Silva).

> Apesar de haver núcleos de funkeiros com discursos mais politizados, o funk é essencialmente um fenômeno de resistência implícita e é disso que deriva o seu sentido político. Sua contraproposta vem de sua obstinação em pertencer e em manter uma rede hermenêutica que incomoda certos grupos no poder. O funk surge como recurso de interação e de comunicação entre os jovens pobres, que nutrem uma forte desconfiança quanto à política tradicional como meio para a solução de suas expectativas sociais e em um sentimento de exclusão, discriminação e revolta. (CYMROT, 2011, p. 191)

Uma vertente menos midiática é o *Funk Gospel*. Segundo Leitão Pinheiro; Lavrador (2019), estão entre os pioneiros deste subgênero do Funk carioca o "grupo Yehoshua", surgido no final dos anos 1980 em um bairro do subúrbio da cidade, e o "MC Cesarol" que,

anteriormente, era um traficante de drogas do Rio de Janeiro e converteu-se na Igreja Assembleia de Deus. Assim sendo, ambos focalizam temas como as drogas e a violência em uma perspectiva de salvação através da palavra de Deus.

Ao final desta década, o Funk carioca resiste às momentâneas reprovações endereçadas a ele e mostra a sua vocação artístico-cultural, inclusive chegando a participar de outras importantes manifestações culturais brasileiras.

> O ano de 1997 começou com uma demonstração da irreversibilidade cultural do funk. Em pleno desfile de carnaval da Marquês de Sapucaí, a bateria da Viradouro, sob o comando do mestre Jorjão, fez uma intervenção *miami bass* no meio do samba, cujo enredo era "Luz, trevas, a explosão do universo". Foi uma das raras vezes naquele ano em que a música dos bailes despertaria uma discussão puramente cultural – na maior parte das vezes as páginas policiais é que acolhiam o assunto. (ESSINGER, 2005, p. 185)

Referente aos rendimentos econômicos desta manifestação cultural, Freire Filho; Herschmann (2003, p. 67) aponta que o funk gerou, nesta década, "[…] direta e indiretamente, só nos bailes, 20 mil empregos, movimentando R$ 10,6 milhões."

Ainda, Herschmann (2005) explana que:

> A principal relevância das expressões culturais juvenis parece ser a de se oferecerem como "espelhos do seu tempo". Um tempo, de modo geral, visto pelo ângulo das teses pessimistas. O desafio que os pesquisadores enfrentam ao se debruçarem sobre o contexto atual, ao se depararem com essas móveis expressões culturais, é o de ver algo além da aparente sensação de desordem e caos. (HERSCHMANN, 2005, p. 17)

Portanto, apesar das comoções negativas que provocara na sociedade brasileira, o Funk carioca continuaria nesta e nas décadas seguintes demonstrando a sua vocação de expressão cultural possibilitadora de pesquisas do seu contexto histórico-cultural.

4.2.1. O Funk enquanto produto cultural híbrido

Diferentemente dos demais tópicos que serão abordados a seguir, referindo-se aos subgêneros e aos episódios relacionados à alguma acentuada crítica, este trata-se apenas de uma constatação afirmativa do gênero musical em um contexto sociológico do período histórico. O Funk é um movimento cultural resultante de vários processos híbridos, assim como pode promover outros processos mistos decorrentes de sua relação com outros gêneros musicais e movimentos culturais. Evidencia-se como natural esta categoria de evento na época em que este gênero musical foi concebido, isto porque estamos inseridos, desde a segunda metade do século XX, em um período denominado pela literatura sociológica como "Pós-Modernidade".

> Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e à coerência de identidades. (EAGLETON, 1996, p. 7)

Inicialmente, esta terminologia foi cunhada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924–1998) em sua obra "A condição Pós-moderna" (1979). Outras terminologias são eventualmente atribuídas a este período, tais como "capitalismo tardio", empregada pelo crítico literário norte-americano Fredric Jameson (1934), "Supermodernidade", pelo antropólogo e sociólogo francês Georges Balandier (1920–2016), e "modernidade líquida", aplicada pelo sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925–2017).

Referente a algumas características do Pós-Modernismo, Nicolaci-da-Costa (2004) aponta:

> [...] a globalização, as comunicações eletrônicas, a mobilidade, a flexibilidade, a fluidez, a relativização, os pequenos relatos, a fragmentação, as rupturas de fronteiras e barreiras, as fusões, o curto prazo, o imediatismo, a descentralização e extraterritorialidade do poder, a imprevisibilidade e o consumo. (NICOLACI-DA-COSTA, 2004, p. 83)

Resultante do processo de globalização, e outros similares de interação entre os povos, surge o “hibridismo”. Originalmente, termo associado aos estudos da Biologia, sendo esta prática aprofundada por vários estudiosos do século XIX, entre eles o naturalista e biólogo britânico Charles Darwin (1809–1882) que dedicou um capítulo a este tema em sua célebre obra *On the origin of species* (Sobre a origem das espécies), do ano de 1859. No século XX, em especial na década de 1990, o termo ressurge na área das Ciências Sociais, desta vez referindo-se ao Hibridismo Cultural, onde Silva (2000, p. 87) indica que estes primeiros processos “[…] nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada”.

Burke (2003) complementa que, atualmente, nenhuma cultura é uma “ilha”, sendo que todas as tradições culturais têm contato, mesmo que minimamente, com tradições alternativas e que, para o autor, tal encontro entre culturas distintas é um ponto positivo, embora considere como ponto negativo destas relações a perda de tradições regionais e de raízes locais. Ainda, o autor fragmenta este hibridismo cultural em três partes: os *artefatos híbridos*, que envolve a arquitetura, o mobiliário, as imagens artísticas e os textos escritos ou falados; as *práticas híbridas*, envolvendo a religião, a música, a linguagem, os esporte e as festividades; e os *povos híbridos*, envolvendo o processo unificador de pessoas através da religião, da política ou da economia.

Kern (2004), referindo-se ao conceito atual de hibridismo cultural, aponta duas facetas deste, “uma política e a outra estética”, sendo que a primeira diz respeito ao “modo de agir” (seja pela ação ou pelo discurso), enquanto a segunda refere-se ao “modo de construir” (resultando em uma série de objetos culturais consumíveis).

Acerca desta faceta política, exemplificam-se os estudos do antropólogo argentino, radicado no México, Néstor García Canclini (1939) que, em sua obra “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” (1998), investiga as complexas relações culturais na América latina.

Canclini (2008) prefere usar este termo para designar esta relação intercultural em vez de utilizar os termos “mestiçagem” e “sincretismo”, entendendo que hibridismo abrange “diversas mesclas interculturais”, haja vista que o termo mestiçagem remete às mesclas raciais enquanto o termo sincretismo remete às “fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”.

Referente à faceta estética, Kern (2004, p. 57) explana que, "[…] nas artes ele se constitui como um modo de fazer que pode reunir, tanto gêneros diferentes das artes visuais (pintura, escultura, etc.), quanto campos artísticos diversos (música, cinema, etc.)". Catani (2007) afirma que, diferentemente do termo "mestiçagem" que remete à manutenção das tensões entre os diferentes componentes artísticos na mesma obra, o "hibridismo" visa "fundir os diversos elementos num todo único".

> O conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como a mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo. […] A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise (VARGAS, 2007, p. 20)

Assim, em meio a um momento histórico de acentuados debates acerca dos processos culturais híbridos e as suas respectivas resultâncias, surge e desenvolve-se o movimento funk com as suas diversas características híbridas.

Hibridismo musical: relacionado ao natural processo híbrido em sua construção musical, presente em quaisquer gêneros musicais, proveniente da junção ou da aquisição de elementos estéticos de gêneros musicais brasileiros e estrangeiros. Assim como a hibridação social é um processo natural dos primórdios da vida humana, a hibridação musical acompanha este fenômeno milenar, portanto sendo impraticável apontar, seja qual for o momento da história da música, um gênero musical considerado impermisto. Tomemos como exemplo no funk a batida do "Tamborzão, surgida no final desta década de 1990 e despontou como uma mistura de diferentes sonoridades encadeadas a fim de formar a base musical para a melodia, providenciando a união de elementos sonoros de instrumentos musicais de gêneros brasileiros como, por exemplo, os instrumentos percussivos do samba ao estrangeiro processo eletrônico de mixagens. Além disso, a batida e a melodia do funk apropriam-se de figurações rítmicas provenientes de diferentes gêneros musicais brasileiros.

Hibridismo de movimentos dançantes: a dança funk proporcionando a mistura de fragmentos de movimentos corporais de seus gêneros musicais antecessores, caracterizados

pelo seu teor sensualizado e movimentos dançantes próprios de gêneros musicais e manifestações culturais brasileiros.

Hibridismo da ocupação territorial urbana: a manifestação coletiva de jovens adeptos do funk (pancadões) resultante da hibridação entre a apropriação de espaços públicos por uma abundância de pessoas para fins de manifestações culturais brasileiras (por exemplo, o carnaval) e a ocupação territorial de movimentos culturais afro-americanos fortemente associados à resistência periférica (por exemplo, o Hip Hop).

Hibridismo econômico: o funk enquanto gênero musical produzido em indústrias fonográficas diferentes: a indústria formal, que grava e edita o material musical produzido em estúdios profissionais ou valendo-se de material profissional nas gravações musicais em tempo real (ao vivo); e a indústria informal, que se vale de inferiores espaços e materiais de gravação e edição musical. Além disso, a comercialização deste material em mercados fonográficos diferentes: o mercado formal, que disponibiliza ao consumidor o material da indústria fonográfica formal em comércios oficiais e legalizados (lojas físicas ou virtuais de venda de artigos musicais e grandes redes de supermercado), e o mercado informal, que disponibiliza o material da indústria informal no comércio não convencional (camelôs e lojas acostumadas à venda de produtos ilegítimos) e disponibiliza o material da indústria formal de uma maneira ilegal (sites da internet que oferecem o produto musical de forma gratuita).

Hibridismo de elementos regionais: referente aos dias atuais, a variedade de modelos regionais da música e da dança funk, provenientes do hibridismo entre a forma inicial do funk praticado no Rio de Janeiro e os elementos tradicionais locais.

Hibridismo de classe social: o Funk carioca é apreciado majoritariamente pelas populações periféricas, mas, desde os primeiros bailes reprodutores de funk norte-americano na Zona Sul do Rio de Janeiro, este possuem também consumidores em outras classes sociais mais abastadas. Inicialmente, deve-se a isso o amplo alcance midiático proporcionado pelos programas de TV e rádio que permitiram a apreciação do funk pelas demais camadas da sociedade brasileira.

Hibridismo racial: mesmo nos bailes cariocas de décadas anteriores à 1990 seria incorreto afirmar que somente membros da comunidade negra participavam destes eventos, inclusive nos bailes declaradamente direcionados a este público. Além disso, em sua consolidação enquanto gênero musical, foi de fundamental importância as contribuições de DJ Marlboro e Hermano Vianna, ambos considerados cidadãos de cor de pele branca. Apesar de

algumas canções desta referida década aplicarem os discursos da causa negra, não podemos considerá-lo como um gênero musical desta causa e, aliás, sendo este afastamento da causa racial a principal crítica atribuída ao Funk carioca pelos adeptos do movimento do Rap. Além do mais, este hibridismo racial é verificado até mesmo nos primórdios do Hip hop onde, segundo Arnoldt (2019), em Nova York, cidade originária do movimento, havia uma substancial população caribenha e de imigrantes latinos que foram de fundamental importância para o desenvolvimento da arte do grafite. Herschmann (2005) complementa que o funk carioca parece oferecer uma "negociação", pois, apesar de ser muito importante o seu referencial de cor de pele, não parece exprimir uma identidade racial particular.

> O baile não é um reduto de construção da identidade negra diacrítica, mas é um lugar onde o negro pode se sentir à vontade, onde o corpo e o visual negro não são criminalizados, mas sim muitas vezes premiados. [...] Os funkeiros não afirmam expressamente sua identidade negra, mas a sugerem, através de sua própria presença, da visibilidade que adquirem, colocando em cena seus corpos coreograficamente arranjados. (CYMROT, 2011, p. 179)

Além disso, Vianna (1990) explana que:

> O baile funk carioca é um exemplo bastante rico de como elementos culturais de procedências diversas, "autênticos" ou não ("artificiais" ou não, "impostos pela indústria cultural" ou não), podem se combinar de maneiras inusitadas, gerando novos modos de vida e afastando a hipótese apocalíptica da homogeneização cultural da humanidade. (VIANNA, 1990, p. 244)

Portanto, percebe-se este gênero musical enquanto fomentador de diversas concepções híbridas. Herschmann (2005, p. 222) complementa que o Funk é um típico exemplar de "música popular pós-moderna", pois, o "[…] seu princípio estético permite expressar uma experiência cultural heterogênea, a negociação de identidades culturais mistas, híbridas ou transicionais".

4.2.2. O Funk no contexto de violência urbana

Na década de 1990, o Funk carioca foi fortemente acusado de associação aos episódios de violência que, por vezes, foram de forma injustificada. Estes relacionam-se com eventos ocorridos nos bailes e fora destes, que culminaram em ações legislativas e estigmatização midiática. Por isso, o funk carioca notabilizou-se não somente nos noticiários relativos à cultura, mas também nos "cadernos policiais".

O primeiro destes episódios, com uma ampla divulgação pela mídia e ficou conhecido internacionalmente, ocorreu em um domingo do dia 18 de outubro de 1992 na praia do Arpoador, no bairro de Ipanema na Zona Sul do Rio de Janeiro, quando ocorreu um "arrastão" que logo foi associado ao movimento Funk. Segundo Herschmann (2005, p. 97) este arrastão e outros eventos similares tornaram-se uma espécie de "[…] marco no imaginário coletivo da história do Funk e da vida social do Rio de Janeiro". Um arrastão é composto por um grupo de pessoas que cometem simultâneos roubos e/ou furtos, pretendendo pequenos objetos de valor (carteira, relógio, joias, dinheiro e, presentemente, aparelhos celulares), em espaços urbanos substancialmente povoados, como, por exemplo, as praias e as ruas. Apesar da ênfase midiática dada a este episódio no ano de 1992, este era um fenômeno frequente na cidade em anos anteriores a este, onde Cymrot (2011) exemplifica outros dois arrastões registrados pelos noticiários: no Arpoador, em 1984, e o outro em Ipanema, em 1991.

Entretanto, é controversa a afirmação de que o evento ocorrido no ano de 1992 tenha sido propriamente um arrastão. Segundo Siqueira (2015, p. 34), "[...] os jornais vincularam o funk ao 'terror', embora, segundo a palavra da polícia, não houvesse qualquer registro de roubo ou qualquer ligação dos funkeiros ao arrastão".

> Mesmo alguns transeuntes que testemunharam o ocorrido, e até agentes de segurança pública, indagam-se se o que assistiram no Arpoador, naquele dia 18 de outubro, foi mesmo um acontecimento violento, criminal. Isto é, alguns perguntaram-se: sendo essa uma das praias preferidas pelos funkeiros, aquilo não só parecia não ter acontecido ali pela primeira vez, como também alguns olhares mais atentos indagavam-se se o ocorrido não seria uma tentativa frustrada das galeras de diferentes morros cariocas, dentre elas os funkeiros, de encenar o "ritual de embate" que esses jovens inventaram nas pistas de danças dos inúmeros bailes realizados semanalmente no Rio. (HERSCHMANN, 2005, p. 97)

Facina (2009, p. 4) acrescenta que estes eram confrontos travados entre galeras oriundas do bairro de Vigário Geral, Zona Norte do Rio de Janeiro, mas que foram noticiados pela mídia nacional como “assaltos realizados por bandos de funkeiros favelados”. Diferentemente das gangues, que baseiam suas atividades nas práticas ilegais e no comportamento terrorista, estes jovens pertencentes à estas galeras são ligados às atividades de lazer (ir à praia, dançar, cantar, beber, namorar) e “[…] não tem exclusivamente na violência a forma principal de demarcação de áreas de atuação nas ruas” (HERSCHMANN, 2005, p. 51).

> Pode-se afirmar que o funk, na medida em que alcançou destaque inusitado no cenário midiático, foi imediatamente identificado como uma atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos seus integrantes a “contraprova” que confirmaria este tipo de acusação. (HERSCHMANN, 2005, p. 51)

Além disso, esta improcedente acusação ao movimento Funk tomava maiores proporções ao passo que as matérias jornalísticas ignoravam a versão dos funkeiros, privilegiando entrevistas com especialistas na área de segurança e vítimas de roubos e furtos em outras ocasiões de arrastão, adotando a estratégia de silenciamento de um dos lados em prol de uma ideologia de atribuição deste evento, e de outros posteriores, ao movimento Funk. “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” (HERSCHMANN, 2005, p. 97). Segundo Cymrot (2011), percebeu-se, também, certas intenções político-eleitorais neste superdimensionamento do arrastão pela mídia haja vista que este episódio ocorreu às vésperas do segundo turno das eleições municipais em que se enfrentavam o candidato César Maia e a candidata Benedita da Silva, negra e moradora de favela que defendia o “direito de ir e vir” dos moradores das periferias nestes espaços públicos.

Herschmann (2005), ao analisar os cadernos dos principais jornais do Rio de Janeiro e do país (O Globo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil e O Dia), afirma que estes passaram a dedicar expressivo espaço ao Funk carioca, surgindo matérias jornalísticas em profusão com títulos como “Arrastões aterrorizam Zona Sul”, “Hordas na praia”, “Galeras do funk criaram pânico nas praias”, “Pânico no paraíso”, “Movimento funk leva a desesperança”. Ainda, após analisar 125 artigos da mídia impressa deste período, Herschmann (2005, p. 96) atestou que o Funk carioca praticamente inexistiu nestas publicações em um período anterior à 1992, sendo

que no período de 1992 até 1996 é possível identificar um duplo processo: um de criminalização e outro de "[…] afirmação e reconhecimento do funk como uma importante expressão cultural e como um segmento de mercado significativo".

Portanto, evidentemente havia frequentadores dos bailes funk entre estes jovens das galeras que promoviam tais episódios, contudo é incorreto afirmar que estes grupos representem o movimento cultural, tampouco que o Funk carioca foi o motivador de tais eventos haja vista a desaprovação e o veemente repúdio a esta prática por parte de DJs, MC's e outras personalidades do movimento.

Entretanto, uma minoria destes incentivavam a prática de brigas generalizadas nos bailes, confrontos estes que ficaram conhecidos como "bailes de corredor". Segundo Essinger (2005), estes episódios nos bailes corroboraram diretamente para a associação do movimento Funk à violência.

> Alguns bailes tornaram-se locais destinados ao conflito de galeras, que receberam a nomenclatura bailes de corredor. Era comum que os conflitos terminassem em mortes e causassem danos permanentes à integridade física dos garotos. O transporte usado pelas galeras era frequentemente baleado, a baderna causada pelo grupo após a saída do baile perturbava e assombrava os moradores das redondezas e até mesmo os próprios frequentadores dos bailes. A violência logo foi documentada pela imprensa, visto que os conflitos das galeras nem sempre se restringiam ao próprio baile, como foi o caso do arrastão de 1992. (BESCHIZZA, 2015, p. 10)

Segundo Cymrot (2011, p. 67) existiram três categorias de bailes funk na década de 1990: os "bailes de comunidade" sendo eventos gratuitos realizados nos espaços pertencentes às favelas ou aos bairros populares, proibidas estas brigas pelos traficantes locais; os "bailes normais", que eram eventos particulares e disseminados pela cidade e que, geralmente, não eram permitidos nestes eventos de briga de corredor; e os "bailes de corredor", onde "[…] a briga é a tônica da festa e é organizada pelas equipes de som e DJs". Essinger (2005) explana que estes bailes cruzaram toda a década de 1990, mas tiveram seu auge a partir da segunda metade desta. Medeiros (2006, p. 57) complementa que nestes bailes "[…] o público se dividia entre Lado A e Lado B, com um grande corredor vazio ao centro, onde um guerreiro de cada facção se enfrentaria com golpes que misturavam capoeira e luta livre". Herschmann (2005) interpreta estes bailes como uma espécie de competição, sendo que estas brigas parecem ser

“ritualizadas”, onde cada grupo procurava evitar que o integrante de seu grupo fosse levado para o outro lado.

> Contudo, as consequências das rixas construídas no baile podem determinar a continuação do conflito fora do baile, situação que cada vez mais implica a adoção de padrões de violência, não apenas para retribuir o ‘prejuízo’, mas muitas vezes apela à destruição dos oponentes inclusive com o uso de arma de fogo nas saídas dos bailes ou quando esses grupos se encontram em alguns locais ‘neutros’ da cidade (CECCHETTO, 1997, p. 111-112).

Certamente, o que pode explicar tais ações conflituosas é que:

> A única alternativa para esses grupos, e outros oriundos de segmentos populares, é transitar na mídia numa espécie de “jogo dos espelhos” que ora os associa à imagens da delinquência, ora os apresenta como uma “expressão da cultura popular” nos anos 90. Ou seja, esses jovens movem-se num jogo de esteriótipos, sabendo que o importante é garantir alguma visibilidade social, o que, em sua condição de “invisíveis” e marginalizados, seria o primeiro passo para a reinvidicação de cidadania. (HERSCHMANN, 2005, p. 225)

Cymrot (2011) complementa que:

> A violência nos bailes funk sempre existiu, assim como em qualquer lugar onde haja aglomerações de jovens. [...] O conflito é parte constitutiva da vida social, em todas as sociedades, mas nem sempre ele é visto como violento. Em sociedades complexas, fenômenos que são considerados violentos para determinados grupos, como as danças executadas em shows punk, as lutas de boxe, a dança/luta da capoeira e as negociações no pregão das bolsas de valores, não são para outros. (CYMROT, 2011, p. 182)

Portanto, nota-se também uma seletividade na aversão e nas críticas atribuídas no que se refere aos diferentes espaços que incluam eventos violentos, assim como ao tipo de público e a sua classe social nestes espaços.

No que se refere à ligação destes eventos com o contexto histórico-cultural da referida década, verifica-se neste contexto de violência atribuído ao Funk um reflexo do cenário

social de violência urbana da década de 1990. Em relação à violência que culmina em homicídio, Peres; Santos (2005) em seu artigo “Mortalidade por homicídios no Brasil na década de 90: o papel das armas de fogo”, indica que nesta referida década houve um total de 1.108.422 mortes por causas externas e que os homicídios ocuparam o primeiro lugar desta lista, responsável por 33,3% destas mortes, sendo que o ano de 1991 contabilizou um percentual de 50% de homicídios cometidos com armas de fogo em seu total anual. Ainda, em relação às taxas de homicídios no Brasil, o Mapa da Violência 2012 aponta que no ano de 1990 ocorreram 31,989 homicídios, uma taxa de 22,2 por 100 mil habitantes, passando para 42,914 homicídios no ano de 1999, com uma taxa de 26,2 por 100 mil habitantes, e que em relação aos homicídios cometidos contra as mulheres notou-se 1996 como o ano com a maior taxa de mortes por 100 mil habitantes, contabilizando a taxa de 4,6 mortes e sendo o dobro em relação à taxa verificada no ano de 1980.

Além disso, no ano de 1993 no Rio de Janeiro, duas chacinas tiveram ampla divulgação no Brasil e no exterior: a “Chacina da Candelária”, ocorrida no dia 23 de julho quando oito jovens foram assassinados no centro da cidade, próximo à igreja da Candelária; e a “Chacina de Vigário Geral”, que ocorreu no dia 29 de agosto, quando mais de 30 homens encapuzados e armados invadiram algumas casas na favela de Vigário Geral, Zona Norte da cidade, assassinando 21 moradores. Outra chacina amplamente noticiada ocorreu no ano de 1992 em um presídio na Zona Norte de São Paulo e ficou conhecida como o “massacre do Carandiru”, onde agentes da Polícia Militar do estado invadiram a Casa de Detenção de São Paulo a fim de intervir em uma rebelião e mataram 111 detentos.

Em relação aos episódios de confronto generalizado, iniciou-se na cidade de São Paulo uma série de eventos de violência coletiva promovidas por integrantes de torcidas organizadas no futebol, destacando-se entre estes dois episódios: o primeiro no dia 22 de janeiro de 1992 quando um jovem corintiano de 13 anos foi fatalmente vitimado por uma bomba caseira lançada no Estádio de futebol pela torcida do São Paulo Futebol Clube, em uma partida válida pela Copa São Paulo de futebol junior; o segundo episódio no dia 20 de agosto de 1995 quando um torcedor de 15 anos foi morto à golpes de madeira em um jogo válido entre o São Paulo Futebol Clube e a Sociedade Esportiva Palmeiras, sendo este um dos capítulos de uma briga generalizada que deixou mais de 100 feridos no confronto. Pontua-se que estes frequentes conflitos grupais entre integrantes de torcidas organizadas muito se assemelham aos realizados pelos jovens cariocas em localidades urbanas, tal qual o supracitado episódio do “arrastão” de 1992.

4.2.3. O Funk em sua versão "Proibidão"

No editorial intitulado "Juventude transviada", publicado no dia 5 de junho de 1995 no Jornal do Brasil, observaremos uma síntese da visão da mídia jornalística da década de 1990 em relação ao Funk e aos jovens frequentadores de bailes do Rio de Janeiro.

> Nos últimos três anos, mais de 50 jovens morreram em combates entre funkeiros, centenas ficaram feridos. O mundo funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens, em busca de divertimento, espalham muito mais terror do que alegria. [...] Só por milagre a tragédia não tem sido maior entre um milhão de jovens que se espremem nos fins de semana em clubes, quadras, galpões e ruas de terra do Rio e da baixada fluminense, para dançar e brigar ao som do funk. [...] Não há distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio. A maioria dos funkeiros não é vinculada ao tráfico, mas se divide "filosoficamente" entre Comando Vermelho e Terceiro Comando e vê como heróis os lideres do crime organizado. [...] Os arrastões que levaram pânico às praias da Zona Sul são reflexo desta luta sem quartel. [...] Basta dar uma olhada perpendicular ao perfil dos funkeiros para perceber como falta espessura ao universo deles. Atividade profissional dominante: camelô ou *office-boy*. Heróis: artistas funk e traficantes da comunidade onde moram. Anti-heróis: policiais militares. Drogas: maconha é preferida pelo preço e é raro o consumo da cocaína. Idade: de 10 à 25 anos, mas a maioria tem 15. Origem: favelas, suburbios e Baixada Fluminense. Filmes preferidos: enlatados de terror e violência. (JORNAL DO BRASIL, 1995, p. 11 *apud* HERSCHMANN, 2005, p. 94-95)

Conforme relatado nesta citação de um prestigiado jornal impresso da época, além da acusação de associação aos eventos de violência urbana, como no supramencionado caso do arrastão, outro direcionamento relacionado ao Funk carioca nesta década de 1990 diz respeito à sua ligação com o crime organizado e as suas atividades usuais especialmente proporcionadas pelo subgênero *Funk proibidão* que tematizava, de forma direta, estas atividades nas letras de suas canções. Além desta nomenclatura "Proibidão", outros nomes são dados a este segmento, como: f*unk proibido, rap de contexto* ou *funk de facção* (PALOMBINI, 2009). Especificamente, este abordava o enaltecimento às organizações criminosas, temas ligados à atividades ilícitas tais como o uso de drogas e de armas de fogo e a exaltação à prática de roubo e, até mesmo, de assassinatos. Segundo Cymrot (2011), a autoria destas canções é desconhecida, bem como a sua produção musical é escassa, sendo muitas destas gravadas nos

bailes de comunidade e, eventualmente, incluem sons reais de rajadas de tiros de armas de fogo, sendo estes CDs comercializados pelos camelôs ou no interior dos próprios bailes.

Este subgênero musical assemelha-se ao Funk consciente no que se refere à sua proposta de relatar o cotidiano destas áreas periféricas, porém, diferentemente do Funk proibidão, o Funk consciente direciona os seus ouvintes a uma reflexão acerca de suas condições socioeconômicas e de seus direitos fundamentais. Além desta, outra diferença entre estes é que o Funk consciente comunica os anseios da comunidade também para ouvintes exteriores das áreas periféricas, buscando que outros públicos ouçam estas demandas ou se identifiquem com estas, enquanto o Funk proibidão direciona as suas produções particularmente para este público das comunidades. Segundo Cymrot (2011, p. 129), os MC's desconsideravam a hipótese destas músicas "vazarem" além do ambiente ao qual foram destinadas, chocando indivíduos pertencentes a outros grupos e classes sociais que desconheçam esta realidade, haja vista ser "uma música que retrata a realidade da comunidade, feita pela comunidade e para a comunidade".

Além das diversas reprovações ao material temático das letras de canção do Funk proibidão, existiam também argumentos defensores deste subgênero musical. Cymrot (2011) aponta com um destes a alegação de uma "Função pedagógica" do subgênero, pois, segundo esta tese, o funk proibidão alertaria os jovens para os malefícios destas práticas levantadas nas letras de música e que, segundo os defensores desse argumento, os críticos não perceberam a "ironia" nesta proposta.

Além do mais, o autor alerta que:

> Os jovens que frequentam bailes de comunidade e dançam ao som de "proibidões" não nutrem necessariamente simpatia pelo tráfico ou pelo crime em geral. [...] Muitos funkeiros declaram que o que os leva aos bailes é, mais até do que a possibilidade de encontros amorosos, a dança. [...] Por sua vez, há jovens que frequentam bailes de comunidade simplesmente por não terem outra opção barata de lazer ou espaço para encontrar os amigos. (CYMROT, 2011, p. 131-132)

Os bailes com esta abordagem de Funk sucedem das práticas de afastamento das "galeras" dos demais bailes em áreas urbanas, decorrentes das proibições de realização de alguns destes bailes funk em razão das acusações de violência e crimes em áreas adjacentes,

deslocando-os para os chamados “baile de comunidade”. Além destes integrantes das galeras, segundo Cymrot (2011), muitos MC’s migraram para estes bailes de comunidade devido ao fechamento dos bailes particulares, assim estes “obrigados” a cantar estas canções de proibidão de modo a buscar a sua “sobrevivência”. Beschizza (2015) complementa que esta recriminação aos frequentadores destes bailes realizados em clubes e quadras fez com que o funk fosse acolhido pelos líderes criminosos nas ruas da comunidade. Estes líderes aproveitaram-se do distanciamento do poder público nestas regiões periféricas para ascender e operar como um poder paralelo (SHIMIZU, 2011). Assim sendo, o deslocamento deste público para os bailes realizados nas comunidades e a presença destes traficantes são os dois eventos primordiais para a consolidação do Funk proibidão neste espaço.

Em virtude do poder exercido na comunidade, assim como no ato do financiamento destes bailes, os traficantes locais são mencionados e exaltados nas letras das canções. Segundo Essinger (2005, p. 227), estas letras de proibidão “[...] contam, de forma realista e por vezes até entusiástica, histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei”. Cymrot (2011) explana que algumas destas letras de música mencionam às militâncias islâmicas e criam um perfil idealizado e romantizado do traficante tal como um personagem integrado à comunidade onde nasceu e cresceu, tendo na exclusão social a justificativa para o seu comportamento ideológico.

Assim, os MC’s destas músicas passam a entoar este repertório objetivando algum tipo de vantagem ou com intuito de não se indispor com estes traficantes, pois muitos destes cantores não praticam estas atividades descritas nas canções, tampouco são vinculados às facções criminosas (CYMROT, 2011). Todavia, alguns destes MC’s já prestaram depoimentos em inquéritos sobre tais menções em letras de suas músicas. Cymrot (2011) aponta como alguns destes os MC’s Junior & Leonardo que em sua canção “Rap das armas” listam diversas categorias de armas de fogo e utilizam a onomatopeia de sons de uma metralhadora “paraparapapá” e os MC’s Cidinho & Doca que entoaram em uma de suas canções o slogan “paz, justiça e liberdade”, considerado este um lema da organização criminosa Comando Vermelho.

Referente à identificação do funk proibidão com o contexto histórico-cultural da década de 1990, este subgênero musical nos indica o cenário urbano de nascimento ou fortalecimento de organizações ligadas ao tráfico de drogas e demais atividades criminosas, principalmente nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, na década de 1990 e, consequentemente, as inquietações e as adaptações das diversas classes sociais perante a

convivência com estes grupos. Nesta década, destaca-se o Comando Vermelho (CV), no Rio de Janeiro, e o Primeiro Comando da Capital (PCC), no estado de São Paulo.

Segundo Aquino (2019), o Comando Vermelho surge no ano de 1979 fundado por prisioneiros do Instituto Penal Cândido Mendes, situado em Ilha Grande, no município de Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro, inicialmente praticando assaltos bancários, aos veículos de transporte de valores (carro-forte) e às lojas de joalherias em diversas regiões do Brasil. Na década de 1990, a organização empenha-se no tráfico de drogas ilícitas em razão dos benefícios financeiros desta nova atividade.

> Assim, em sua origem, o Comando Vermelho era composto por presos politizados, custodiados pelo Estado por terem sido acusados de assalto a instituições financeiras. A facção impôs uma disciplina à população carcerária que se legitimou entre os presos, dando-lhes relativa proteção contra violências e arbitrariedades por parte de outros internos e disseminando um discurso político de resistência às autoridades e às condições do sistema penitenciário. Vê-se, portanto, que, no princípio, o CV tinha feições bastante diferentes do grupo que, hoje em dia, é veiculado pela mídia como responsável pelo domínio da maioria dos pontos de tráfico de drogas no Rio de Janeiro. (SHIMIZU, 2011, p.123)

Em relação ao Primeiro Comando da Capital, este é fundado no ano de 1993 na Casa de Custódia de Taubaté, município da região do Vale do Paraíba no Estado de São Paulo, e "[…] se propagou rapidamente, primeiro no âmbito do sistema prisional e nas periferias paulistas e, a partir dos anos 2000, em todo o Brasil". (AQUINO, 2019, p. 3).

> O massacre na Casa de Detenção, que vitimou 111 presos, em 1992, foi um dos fatores que levaram os oito detentos da Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté a fundar a organização. Mas esse não foi o motivo principal. A ideia - pode-se dizer até que romântica - era criar uma espécie de sindicato, um partido que defendesse os direitos dos presos. (SOUZA, 2007, p. 15)

No que diz respeito à acusação de apologia ao consumo de drogas nas letras das canções do Funk proibidão, verifica-se sua relação com o aumento do consumo de drogas na década de 1990, principalmente notado no público juvenil. Foi neste contexto que surgiram uma série de comerciais televisivos promovidos pelo governo federal que objetivaram a

prevenção sobre os danos causados pelo uso de drogas, direcionados maiormente aos jovens, como nos comerciais da campanha “drogas, nem morto” que mostravam supostos usuários em situações cotidianas constrangedoras decorrentes do uso de drogas. Também, nesta década, houve a popularização de drogas como o Ecstasy, maiormente utilizado por frequentadores de localidades movidas ao som de “música eletrônica”, assim como o aumento do consumo de maconha por membros de diversas classes sociais.

Reforça-se como indicativo da ascensão do consumo e tráfico de drogas as medidas legislativas tomadas nesta década de 1990. Segundo Garcia; Leal; Abreu (2008, p. 270), estas iniciaram da Constituição federal de 1988 quando “[…] o tráfico de drogas é definido como crime inafiançável, prevendo-se o confisco dos bens de traficantes e a autorização para expropriação de terras empregadas no plantio ilícito”, além de obrigar o estado a manter programas de prevenção e assistência aos usuários de drogas embora, historicamente, estes investimentos se destinem à repressão em vez de cedidos à estas ações de prevenção. Além disso, a criação da lei n.º 8.072, de 25 de julho de 1990, que dispõe sobre os crimes hediondos e no seu Art. 2.º tipifica os crimes de tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins considerando-os crimes inafiançáveis e insuscetíveis de graça ou anistia. Ainda, no Art. 1.º da lei n.º 8.764, de 20 de dezembro de 1993, foi criada a Secretaria Nacional de Entorpecentes, no Ministério da Justiça, órgão responsável pela supervisão técnica das atividades de prevenção, fiscalização e repressão ao uso indevido de produtos e substâncias entorpecentes.

A partir de 1995, foi criado o Sistema Nacional Antidrogas (SISNAD) e a Secretaria Nacional Antidrogas (SENAD) e, em 1998, o Conselho Nacional Antidrogas (CONAD) que substitui o anterior Conselho Federal de Entorpecentes (CONFEN), mostrando uma série de medidas combativas ao aumento do consumo de drogas no Brasil. (GARCIA; LEAL; ABREU, 2008). Além disso, no ano de 1999, foi realizado em Brasília o 1° Fórum Nacional Antidrogas, tendo como objetivo:

> [...] abrir um canal de diálogo entre a sociedade e o governo federal, visando ao estabelecimento de uma Política Nacional Antidrogas. Em seu discurso de abertura, o então presidente Fernando Henrique Cardoso destacava o problema das drogas, a necessidade de uma política brasileira de enfrentamento da problemática, enfatizando que a política deveria ter um caráter intersetorial, com centralidade para o papel da sociedade. (GARCIA; LEAL; ABREU, 2008, p. 270).

Assim, percebe-se nesta referida década o crescimento das organizações criminosas em São Paulo e no Rio de Janeiro, e consequentemente a sua aparição na mídia, assim como se observou o aumento significativo do consumo de algumas drogas ilícitas e de medidas legislativas e políticas objetivando a desmotivação do consumo de drogas e a desmobilização destes grupos de traficantes.

4.2.4. Funk em sua vertente Sensual

Além das supramencionadas acusações de apologia à violência, às facções criminosas e às drogas, outra crítica atribuída ao movimento funk na década de 1990, e perpassou as décadas ulteriores, diz respeito ao teor sexual tanto nas letras de sua canção quanto na dança realizada pelos adeptos, acusado principalmente de proporcionar uma objetificação do corpo feminino. A abordagem deste tema nas letras de canção, assim como as danças que remetem à movimentos sensualizados, há tempos são notadas na música popular brasileira. Acerca disso, Faour (2006) destaca a usualidade da temática sexual na música popular brasileira desde os seus primórdios, exemplificando o Lundu e a Modinha (século XVIII), o Maxixe (século XIX), o Baião e o Forró (anos 1940).

A justificativa natural a este fenômeno no funk carioca advém da sua afinidade com o Miami bass, subgênero do Hip hop caracterizado pela indução de movimentos corporais sensualizados na sua dança. Aliás, especificamente nesta década, embora as manifestações críticas a esta vertente sensual de funk fossem amplamente dirigidas às letras de canção, estas foram maiormente direcionadas aos movimentos sensualizados dos participantes da dança, especialmente quando realizados pelas mulheres. Amorim (2009) explana que estes movimentos executados na dança funk são repetitivos e, por esta razão, muitos críticos questionem esta dança como uma legítima expressão artística, observando-a meramente como um conjunto de movimentos corporais de cunho sexual.

> A cenografia mobilizada no interior de um baile funk, em princípio, é a de um espaço em que homens e mulheres se reúnem para dançar (de fato, ambos procuram o baile para dançar, paquerar, curtir a vida). Mas a coreografia apresentada por muitos homens e mulheres, em grande parte dos bailes, nos remete a uma cena íntima de um casal. Mesmo quando a mulher está dançando

> sozinha, seus movimentos, muitas vezes, denotam uma ação de cunho erótico. (AMORIM, 2009, p. 83)

Certamente, no ato da criação destes movimentos corporais, estes dançarinos relacionavam a dança funk com movimentos dançantes de outros gêneros musicais brasileiros de propostas similares, principalmente de gêneros contemporâneos ao funk. Além disso, o tipo de batida utilizada na música colabora na indução de movimentos corporais específicos. Nesta concepção musical do funk, "batidas" são acompanhamentos musicais com figurações rítmicas constantes que sustentam o canto funk e que, muitas vezes devido à sua considerável intensidade sonora, induzem o corpo do participante à alguma reação física.

Acerca disso, a batida dominante desde as primeiras experimentações do Funk carioca, até o final desta década de 1990, é a batida "Volt Mix". Segundo Caceres; Ferrari; Palombini (2014, p. 182), esta "[…] utiliza como base a faixa '808 Beatapella Mix', do single 8 Volt Mix".

> Não é difícil justificar a preponderância do Volt Mix na fase de formação da música funk carioca: sua textura esparsa oferece amplo espaço à voz; suas divisões múltiplas fornecem ao canto uma rede de apoios; seus sons complexos não impõem tonalidade. (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 186).

Contudo, no final da década de 1990, outro tipo de batida consolida-se como base para as canções funk, assim como às futuras composições que permeariam os anos 2000, tratando-se do "Tamborzão'. Há duas concepções que justificam a criação deste fundo musical eletrônico do Funk carioca: uma delas indica que o criador desta batida de "Tamborzão" é DJ Luciano Oliveira (atualmente conhecido como MC Sabãozinho) que, em 1998, criou este *loop* de batidas e efeitos eletrônicos, inspirado no "[…] funk com instrumentos de escola de samba do Funk'n Lata, de Ivo Meirelles, da ala de compositores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira". (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 187–188). Entretanto, há outra concepção, segundo o DJ e produtor carioca Grandmaster Raphael (Angelo Antônio Raphael), indicando que:

> O Tamborzão surge de uma mistura de vários samples de percussão. A partir de determinado momento, já na década de 1990 mesmo, começou-se a colocar percussão em cima do Volt Mix: atabaque tirado de discos de produção nacional. [...] Com o tempo, o Volt Mix foi sendo abolido, e ficamos só com a percussão. E aí, mistura daqui, pega de lá… [...] Eu acho que não tem inventor. Acho que tem uma colaboração de vários DJs fazendo uma coisa: eu faço uma coisa aqui, você pega a minha coisa e faz uma adaptação, aí ele pega, já bota outro tempero, e vai copiando, vai copiando, vai adaptando, vai equalizando diferente, quando vê, de um só, virou mil. (GRANDMASTER RAPHAEL, 2014 *apud* CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 193-194).

Essinger (2005) explana que a adição de sonoridades percussivas relacionadas às religiões afro-brasileiras, sendo estas passagens rítmicas feitas com atabaques e outros instrumentos musicais similares, providenciou ainda mais a associação deste gênero com as raízes africanas. Com isso, esta nova base musical proporcionava uma desenvoltura diferente na dança funk, direcionando-se os seus participantes a uma movimentação corporal que ampliava essa concepção de sensualidade na dança feminina, pois estas figurações rítmicas e instrumentos afro-brasileiros presentes na composição desta batida estavam no imaginário destes jovens frequentadores de bailes que, na audição desta batida, realizam involuntariamente alguns movimentos corporais referenciais de outros gêneros musicais brasileiros interpretados pelos críticos como sensuais.

> A cena construída inclui a batida, a letra, a dança, características que são regidas pelo mesmo princípio e que integram sexualidade, sensualidade e erotismo de ambos os sexos por meio da coreografia executada por eles, mesmo que a letra da música não se inscreva em uma proposta dessa natureza. Isso ocorre pelo fato de o funk congregar um modo de ser e agir (despojado e/ou, muitas vezes, debochado), uma coreografia específica (que envolve sensualidade e erotismo) e um batidão próprio. (AMORIM, 2009, p. 83)

No final dos anos 1990, a dinâmica dos bailes funk começou a mudar após a desaprovação aos episódios de violência e o incentivo ao término dos bailes de corredor proporcionados por grandes personalidades do movimento Funk. Cymrot (2011) aponta que uma destas figuras era a cantora, empresária musical, apresentadora de bailes e programas de TV da equipe de som Furacão 2000 “Verônica Costa”, conhecida no movimento cultural como “mãe loura do Funk”, que se valia do prestígio e do respeito dos frequentadores de bailes funk

para aconselhá-los e repudiá-los acerca das ações violentas nos bailes, assim como nos casos de depredações de ônibus que estes utilizavam para se deslocar aos eventos, por vezes ameaçando os baderneiros com a proibição de suas entradas nestes bailes. O autor complementa que, no ano de 1998, aproveitando-se do aumento de sua popularidade com estes programas de TV e tencionando desvanecer o vigente ambiente de brigas nos bailes funk, Verônica Costa indica o pagode baiano, gênero musical de bastante sucesso midiático na época, incentivando o uso de coreografias dançantes pelos frequentadores nos bailes.

> No começo, 10% dos baile eram destinados à músicas para dançar e 90% para o corredor. As meninas dançavam de maneira bastante sensual e começaram a chamar mais a atenção dos meninos. O tempo destinado à dança foi aumentando gradativamente até que aos poucos o baile todo começou a dançar, inclusive os meninos, que abandonaram o interesse pelas brigas. [...] Finalmente, brigar nos bailes passou a ser sinônimo de "pagar mico", os MCs voltaram e os bailes de corredor se dissolveram. (CYMROT, 2011, p. 71)

Em decorrência do declínio dos bailes violentos, esta vertente sensual passou a ampliar o seu espaço nos bailes funk e, assim, modificando o propósito dos homens nestes eventos, pois, segundo Cymrot (2011), a nova intenção destes é a conquista das mulheres e, com isso, abandonam o propósito de confrontos coletivos e passam a aderir à dança da sedução.

Acerca do papel da mulher nestes bailes, Amorim (2009) avalia que, neste espaço discursivo do funk, a mulher passa a integrar um cenário específico de interação da sua "própria sexualidade com o outro" e, devido à isto, é acusada de construir uma representação da figura feminina que expõe a sua sexualidade de forma vulgar, qualificada como "objeto sexual" por grupos de cunho religioso, grupos de direitos sociais e movimentos feministas.

> No entanto, a funkeira costuma tratar toda a situação que a envolve no movimento como uma brincadeira, ou mesmo um jogo de representações, legitimada por ela mesma e pela prática discursiva instaurada, em relação a sua própria sexualidade e à condição de submissa ao universo social machista. Algumas vezes ela inverte as representações instituídas e mantidas por uma sociedade fundada no patriarcalismo e assume um papel de dominadora da situação em que se encontra. Outras vezes, ela assume o caráter de submissa às determinações de seu parceiro. (AMORIM, 2009, p. 42)

Além da dança, a vestimenta utilizada pelos frequentadores complementa a proposta sensual desta vertente. Neste jogo de esteriótipos, além de adquirir um padrão comportamental, a mulher segue modelos visuais através do vestuário, estes cada vez mais condizentes com esta proposta sensual, valendo-se, por exemplo, de “blusinhas baby look” e outras similares (HERSCHMANN, 2005). Amorim (2009) complementa que, geralmente, as mulheres dançarinas usam roupas bem justas, objetivando explorar a sua forma física. Vianna (1987), em uma pesquisa acerca da vestimenta dos frequentadores de um baile funk realizado no ginásio do Clube Canto do Rio no município de Niterói, verificou no público feminino a recorrência do uso de saias muito curtas e calças compridas justas ao corpo, além da predileção destas por bustiês colantes e blusinhas curtas que deixassem suas barrigas à mostra.

Desta forma, neste jogo de conquista, o homem também apresenta a sua sensualidade através de uma vestimenta específica e, dessa forma, abandona o tradicional traje funkeiro (boné, bermudão, tênis e camiseta esportiva), migrando para o formato “sem camisa” nos bailes (HERSCHMANN, 2005).

Ainda no aspecto visual, diferentemente do padrão de beleza de poucas curvas corporais, resultante das agências de modelos, as adeptas desta proposta funk preferem corpos protuberantes, com seios volumosos e bumbuns fartos ao estilo “popozuda”, sendo este o padrão adequado para as coreografias dançantes que objetivam “[…] movimentos rápidos e repetitivos dos quadris e do bumbum que visam acentuar o que nelas é mais cobiçado”. (AMORIM, 2009, p. 101).

Portanto, estes adeptos vivenciam nos bailes funk experiências reprováveis em outros espaços da sociedade, pois:

> No espaço do funk, ações e dizeres controlados em outros espaços circulam livremente, porque o funk vem se construindo como um espaço em que o sujeito se posiciona de forma livre para dizer o que quer, da forma que quer. Esses dizeres são legitimados pelo movimento, independente da opinião apresentada por outras instâncias sociais. Os sujeitos adeptos ao movimento musical lidam com o discurso instituído no funk de uma forma peculiar e por isso muitas músicas utilizam em suas composições sequências linguísticas que evocam a liberdade sexual e o despudor [...]. (AMORIM, 2009, p. 140)

Herschmann (2005, p. 149) complementa que "[…] é no baile que se fundem competição, erotismo e humor. É ali, dançando e cantando, que estes jovens vivenciam boa parte de suas descobertas amorosas, consolidam parcerias e reconhecem novos adversários".

Contextualiza-se esta vertente sensual do Funk com o tipo de compreensão da exposição do corpo feminino nesta década de 1990, constatado nos diversos produtos culturais midiáticos (música, novelas, filmes, programas de TV), pois, por uma razão natural de espelhamento da sociedade ou buscando audiência de um público alinhado a uma concepção da época, estes refletiram o pensamento e o comportamento da população brasileira, principalmente do público masculino, na referida década.

Referente aos gêneros musicais, apontamos dois destes que fizeram relativo sucesso na mídia brasileira durante a década de 1990. O primeiro é a "Lambada", gênero musical originário do estado do Pará, Região Norte do Brasil, que tem como base musical outro gênero musical da região, o Carimbó, aliado às influências de gêneros musicais tradicionais estrangeiros, como a Cumbia (Colômbia) e o Merengue (vários países latinos). Este fez sucesso entre o final dos anos 1980 e início dos 1990 com o grupo musical Kaoma e cantores como Beto Barbosa (1955) e Sidney Magal (1950), divulgado amplamente em todo o território brasileiro através da novela da Rede Globo de Televisão "Rainha da Sucata" (1990). No que se refere à sua dança e às vestimentas, os executantes realizam constantes movimentos corporais na região do quadril (rebolado), o dançarino veste roupas justas ao corpo, por vezes descamisado, e a mulher usa um *top*, deixando a cintura e o umbigo à mostra, além de uma saia rodada curta que, em razão dos movimentos giratórios do corpo, deixa o bumbum à mostra.

O outro gênero musical foi o Pagode baiano, este obtendo bastante sucesso midiático e adesão pelo grande público nesta década, que se valia de uma abordagem erótica em duplo sentido nas suas letras de canção e as dançarinas vestiam-se de tops decotados e shorts curtos, executando na dança movimentos corporais que, por vezes, simulavam atos próprios da prática sexual. Assim como na acima mencionada descrição acerca do corpo idealizado da dançarina no Funk carioca, o Pagode baiano privilegia o corpo feminino de curvas volumosas, principalmente na região do bumbum. O grupo baiano "É o Tchan!" foi o conjunto musical mais afamado deste gênero musical no período, sucesso este iniciado no ano de 1994 e obteve vendagens superiores a um milhão de álbuns no território nacional durante esta década.

Referente às novelas e seriados televisivos, produções contendo cenas de cunho sensual já eram verificadas em décadas anteriores. Em 1975, estreou na Rede Globo de

televisão, no horário das 22h, a novela “Gabriela”, adaptação do romance “Gabriela, cravo e canela” do escritor brasileiro Jorge Amado (1912–2001), em que a personagem da atriz Sônia Braga (1950) expõe, em uma das cenas, as suas partes íntimas ao subir, trajando vestido, o telhado de sua casa. No entanto, é na década de 1990 que, em maior número, surgem novelas e séries neste contexto, como, por exemplo, a novela “Pantanal” (1990), exibida pela extinta TV Manchete, e a minissérie da Rede Globo de Televisão “Hilda Furacão”, (1998), em que ambas destacaram-se pelas afamadas cenas de nudez feminina.

Referente aos filmes, apontamos algumas produções estrangeiras exibidas no Brasil e, ao que tudo indica, foi nesta década que estes filmes maiormente valeram-se, mesmo que de forma periódica, da exibição da nudez feminina como é verificado em filmes como: “Gia — Fama e Destruição” (1998), em que a personagem da atriz americana Angelina Jolie (1975) aparece nua em diversas cenas; “Instinto Selvagem” (1992), contendo breves cenas de sexo e a famosa cena da cruzada de pernas da personagem da atriz Sharon Stone (1958); “Showgirls” (1995), com a exibição de uma cena de nu frontal da atriz americana Elizabeth Berkley (1972); “HotSpot — Um Local Muito Quente” (1990), em que as personagens das atrizes Jennifer Connelly (1970) e Virginia Madsen (1961) surgem nuas em cenas filmadas em um rio e, logo após, às margens deste; “Boogie Nights — Prazer sem limites” (1997), em que a atriz Heather Graham (1970) faz o papel de uma atriz de filmes pornográficos; “O advogado do Diabo” (1997), em que a personagem da atriz sul-africana Charlize Theron (1975) fica nua em uma cena dentro de uma igreja; e o filme “Titanic” (1997), em que a personagem da atriz britânica Kate Winslet (1975) posa nua de modo a ser desenhada pelo personagem do ator americano Leonardo DiCaprio (1974).

Referente aos programas televisivos brasileiros, despontaram na década de 1990 diversos destes que exibiam mulheres em trajes de banho e outras situações similares, como o “Sabadão Sertanejo” (1991), programa musical do SBT (Sistema brasileiro de Televisão) apresentado por Gugu Liberato (1959–2019), em que, eventualmente, moças dançavam banhando-se em um chuveiro colocado no palco e trajavam vestimentas brancas transparentes e, por baixo destas, apenas a parte inferior do biquíni; “Domingo Legal” (1993), programa também apresentado por Augusto Liberato e tinha o quadro “banheira do Gugu” em que a modelo Luiza Ambiel (1972) trajava roupas de banho e, por vários momentos, a câmera focalizava intencionalmente o seu bumbum; e o “Programa H” (1996), na emissora Band (Rede Bandeirantes de Televisão) e apresentado por Luciano Huck (1971), em que a dançarina Suzana

Alves (1978) atuou com a personagem intitulada “tiazinha”, uma mulher que trajava “lingerie” preta e usava um chicote sadomasoquista.

Assim, a adoção de elementos baseados na sensualidade por parte do funk é resultante da vigente ampliação da liberdade de expressão sexual da década de 1990 notada em outros diversos produtos culturais.

4.3. Funk Anos 2000

Na virada da década de 1990/2000, em razão das diversas críticas da opinião pública e da mídia, assim como das diversas medidas restritivas do poder público, poderíamos conjecturar a consolidação da decadência do movimento Funk. Entretanto, diferentemente disto, percebeu-se a continuidade dos bailes funk e da reprodução de sua música nos programas de TV, rádio e, agora, nos meios de comunicação da internet, bem como a adesão de novos adeptos ao movimento, indicando que a música funk, segundo Sá (2007), passou a adentrar, ainda mais, espaços distintos do seu local de origem, os bailes funk. Aliás, este foi um fenômeno iniciado da década de 1990, pois, além da realização dos bailes e da produção e consumo de discos/CDs, o Funk foi uma indústria que envolveu “[…] aulas de dança em academias, programas de TV/rádio, revistas e fanzines, peças de teatro e sites na Internet”. (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2003, p. 67).

Além disso, o processo de expansão de seu público consumidor atingiu as classes sociais mais abastadas.

> O processo de estigmatização midiática não impediu (quiçá, tenha até, de certa forma, contribuído para) que o estilo de vida e a produção cultural exercessem enorme fascínio sobre grande número de jovens de distintas classes sociais que parece ter encontrado, nesse universo musical, formas fundamentais de expressão e comunicação. (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2003, p. 63)

Diante disso, na década de 2000, o Funk passou a ser menos notado nas páginas dos cadernos policiais, sendo cada vez mais considerado um legítimo movimento cultural e, como tal, merecendo o mesmo respeito e direitos dos demais movimentos desta natureza. Contudo,

como era esperado, isto não impediu a continuação ou a reformulação de antigos questionamentos, assim como o aparecimento de novos destes.

> Assim, o funk vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais/ internacionais) que lhe tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferece tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2003, p. 68)

No aspecto musical, a batida "Tamborzão", recém-introduzida na música funk no final da década de 1990, continua sendo a base destas composições musicais até o término da década. Segundo Pedro (2015), o disco "Tornado Muito Nervoso II" (2000), da equipe de som Furacão 2000, além de apresentar ao público novos grupos do movimento funk, consolidaria esta nova sonoridade do Tamborzão no cenário da música funk desta década.

> Entre as músicas que compõem a coletânea estão a Tapinha ("doi, um tapinha não doi"); a Jonathan II (Eu sou o Jonathan da nova geração), cantada pelo MC Jonathan, filho de sete anos de Rômulo Costa, dono da Furacão 2000; e também a Cerol na Mão (Quer dançar, quer dançar, o tigrão vai te ensinar) do grupo Bonde do Tigrão. (PEDRO, 2015, p. 61-62)

O *Funk melody*, responsável pelas maiores vendagens de discos do gênero musical, passa a perder substancial espaço nos programas de TV e na preferência musical dos bailes, no entanto, este retornaria na segunda metade da década com artistas como a MC Perlla (Perla da Silva Fernandes) e MC Leozinho (Leonardo Freitas Mangeli de Brito).

O Funk proibidão continua sendo executado nos bailes de comunidade, mas passa a ser ainda mais repreendido pelas autoridades policiais, a opinião pública e leis específicas acerca da limitação de sua circulação nos ambientes musicais urbanos. Aliás, esta terminologia "proibidão" expande-se para o Funk sensual, mas, diferentemente da vertente que faz apologia

às práticas criminosas, este se vale desta nomenclatura para designar canções que utilizem termos relativos à prática sexual de forma explícita e ilimitada.

Novamente, a exemplo da década anterior em relação ao arrastão de 1992, o Funk foi erroneamente associado a um evento delituoso. No dia 2 de junho de 2002, enquanto investigava uma suposta denúncia de relação dos bailes funk com o tráfico de drogas na favela de Vila Cruzeiro localizada no bairro da Penha — Zona Norte do Rio de Janeiro, o repórter da Rede Gobo de Televisão Tim Lopes (Arcanjo Antonino Lopes do Nascimento) foi apanhado próximo ao baile funk e assassinado por traficantes a mando de Elias Maluco (Elias Pereira da Silva) e, em razão disso, este seria posteriormente condenado a 28 anos e seis meses em regime de reclusão. Cymrot (2011) complementa que Tim Lopes utilizava uma câmera escondida para tais filmagens e teria feito reportagens similares sobre os bailes funk nos anos 1980 e 1990. Neste período anterior, diante destas denúncias do repórter, houve a pressão da opinião pública aos órgãos policiais que passaram a reprimir ainda mais as práticas criminosas destes traficantes e, dessa maneira, Tim Lopes tornou-se uma pessoa abominada nestes locais. Segundo Cymrot (2011), nesta ocasião de junho de 2002, Tim Lopes investigava, especificamente, uma denúncia de prostituição e uso de drogas por parte de menores de idade no baile funk desta favela. A partir deste trágico episódio, iniciou-se novamente uma campanha que pretendia relacionar os bailes funk a um evento criminoso, fato este que seria posteriormente negado haja vista que se comprovou o desvinculo entre estes. Acerca disso, Orlando Zaccone, então delegado titular da 19.ª DP no bairro da Tijuca, relatou em uma entrevista que:

> [...] aquilo ali foi só uma desculpa, porque na verdade o Tim Lopes não morreu nem dentro do baile funk, ele foi pego fora do baile e levado para outro lugar. O baile funk ali só aparecia como objeto de investigação. Esse tipo de delito não tem nada a ver com a música funk. Eles poderiam utilizar um baile, mas tivemos a utilização de concertos de rock, por exemplo. [...] as pessoas são mais condescendentes com as práticas criminosas quando o evento é voltado mais para as classes médias e altas. (ZACCONE *apud* ESSINGER, 2005, p. 242)

Dessa forma, personalidades do movimento funk, como DJ Marlboro e Hermano Vianna, realizaram discursos de modo a desvincular este episódio ao baile de Vila Cruzeiro e, em razão desta nova estigmatização, este e outros bailes provisoriamente passaram a não utilizar

o nome “funk”, designando-os como “bailes de charme” ou “bailes de pagode-charme” (CYMROT, 2011).

Além disso, esta foi uma década também marcada por movimentações legislativas em relação à realização ou à restrição dos bailes, embora algumas providências para garantir o funk carioca enquanto legítima manifestação cultural já datavam da década de 1990. A exemplo disso, segundo Cymrot (2011), no ano de 1995 no Rio de Janeiro foi criada uma CPI municipal (resolução n.º 127) que investigaria uma suposta relação do movimento funk com o tráfico de drogas, mas, na sua conclusão, não se comprovou tal associação e esta, segundo Herschmann (2005), junto à “Lei Pitanga” (Lei n.º 2.518/96), que recebeu este nome em decorrência da sua elaboração pelo então vereador Antônio Pitanga, regulamentaram os bailes em clubes e garantiram a continuidade do funk, assim salvaguardando o direito ao lazer destes jovens cariocas. Cymrot (2011) acrescenta que esta lei atribui ao estado (Art. 2.º) a competência para “garantir a realização desta manifestação cultural de caráter popular”.

Contudo, é na década de 2000 que surgem medidas legislativas contrárias aos bailes funk carioca, assim como medidas favoráveis a fim de proteger o movimento funk. No ano anterior, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro instaurou uma “[…] Comissão Parlamentar de Inquérito com o objetivo de investigar os bailes funk com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil” (CYMROT, 2011, p. 19). Após a averiguação destas denúncias, foi proposta a Lei n.º 3.410 de 29 de maio de 2000, sob autoria do então deputado Sérgio Cabral Filho, que dispõe “sobre a realização de bailes tipo funk no território do estado do Rio de Janeiro” e pretendia disciplinar a organização destes. A maioria de seus artigos dispõe sobre a presença das autoridades policiais nestes bailes (Art. 3.º), inclusive fiscalizando a venda de bebidas alcoólicas aos menores de idade nestes locais (Art. 7.º), e a prerrogativa de interdição dos locais que incentivem as práticas de violência e pornografia (Art. 5.º). Ainda, em 2004 foi criada a Lei estadual n.º 4.264, retomando a direção da anterior Lei n.º 2.518/96, que reconhece o movimento funk como uma atividade cultural de caráter popular (CYMROT, 2011). Contudo, no ano de 2008, a Lei estadual n.º 5.265, ou Lei “Álvaro Lins” em decorrência de sua autoria pelo então deputado Álvaro Lins, determinava, entre outras medidas, uma comunicação prévia de 30 dias para a realização dos bailes (Art. 3.º); além de interferir expressamente na estipulação da duração de tempo dos bailes (Art. 4.º); e obrigava que os bailes fossem filmados e que estas gravações fossem guardadas por um período caso fosse necessário o seu uso (Art. 6.º), resultando na “[…] redução dos bailes funk e a exponencial ampliação da associação do funk com a violência (MOUTINHO, 2015, p. 64).

Finalmente, após a mobilização de MC's, organizadores de bailes, políticos, intelectuais e, principalmente, a APAFUNK, foi aprovada no dia 22 de setembro de 2009 a Lei estadual n.º 5.543, de autoria dos então deputados Marcelo Freixo e Wagner Montes, que voltava a assegurar os direitos legais do funk enquanto movimento cultural, com exceção das músicas que façam apologia a atos criminosos (Art. 1.º), além de atribuir ao poder público (Art. 2.º) a competência de assegurar "[…] a realização de suas manifestações próprias, como festas bailes e reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza" (CYMROT, 2011, p. 23).

Acerca da APAFUNK (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk), foi fundada no dia 10 de dezembro de 2008 por MC Leonardo (Leonardo Pereira Mota). Este artista ficou conhecido, também, no movimento funk pela parceria musical com o seu irmão MC Júnior (Francisco de Assis Mota Júnior) e cantaram inicialmente o afamado "Rap das armas" (1995), canção reproduzida no filme brasileiro Tropa de Elite (2007) em uma versão posterior dos MC's Cidinho (Sidney da Silva) e Doca (Marcos Paulo de Jesus Peixoto). Em relação à APAFUNK, esta associação visa assegurar os direitos dos profissionais do funk, reivindicando medidas junto ao poder público, além do combate ao preconceito e à criminalização do gênero musical. Estes membros promoviam as chamadas "rodas de funk", posteriormente recebendo o nome de "sarau do funk", em que realizavam reuniões musicais intercaladas com discussões acerca das questões supramencionadas.

4.3.1. O Funk e o público infantojuvenil

Nestas três décadas de sua existência, o Funk manteve uma relação estreita com o público jovem. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), define-se como "pré-adolescente" os jovens de 10 a 14 anos e como "adolescentes" os jovens de 15 a 19 anos. No entanto, o artigo 2.º do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), através da Lei n.º 8.069/90, estabelece como "crianças" o público até os 12 anos incompletos, e como "adolescentes" o público de 12 a 18 anos completos.

As críticas ao movimento funk deram-se tanto pelo conteúdo proferido pelos jovens cantores quanto pela presença deste público de menores de idade nos bailes funk, pois estes reproduzem nestes espaços um discurso que seria, a princípio, pertencente ao público adulto. Cymrot (2011, p. 145) pondera que "[…] assim como muitos jovens gostam de se afirmar

simulando a filiação a uma facção criminosa, há uma distância entre o que é cantado e o que efetivamente ocorre nos bailes".

Referente à profissão de MC exercida pelos jovens, aponta-se como pioneiro neste segmento um cantor que iniciou a sua carreira aos sete anos, sendo este Jonathan Costa (1993), filho dos donos da equipe de som "Furacão 2000": Rômulo Costa e Verônica Costa, lançado como MC em sua participação no álbum do ano de 2000, intitulado "Tornado muito nervoso Volume 2" (ESSINGER, 2005). Em sua canção, o MC mirim canta versos como "Dance potranca, dance com emoção" e "E eu já vou pegar um filé com popozão" e ocasionou diversos questionamentos pelo fato de uma criança emitir tais discursos. Diante disso, o então juiz Siro Darlan da 1.º Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro, que há tempos acompanhava estas questões referentes à associação de menores de idade com o funk, ameaçou os pais de Jonathan Costa com a retirada da guarda do menor caso este continuasse a cantar músicas com tais conteúdos (ESSINGER, 2005). Atualmente, Jonathan Costa adotou o nome artístico de "Jon Jon" e exerce a profissão de produtor musical na equipe de som dos seus pais.

Referente às críticas da presença do público menor de idade nos bailes funk, há uma lei fiscalizatória que versa sobre esta questão específica. Trata-se da Lei n.º 8.069 de 13 de julho de 1990, do Estatuto da Criança e do Adolescente, onde determina (Art. 149) que compete à autoridade judiciária disciplinar, através de portaria, ou autorizar, mediante alvará: I — a entrada e permanência de criança ou adolescente, desacompanhado dos pais ou responsável, em: b) bailes ou promoções dançantes; c) boate ou congêneres.

Ainda, caso esta localidade tenha um aval para o acesso de crianças e adolescentes, este será inspecionado pelo Judiciário, pelo Ministério Público e, mais de perto, pelo Conselho Tutelar. Acerca deste último, segundo o artigo 131 da supracitada Lei n.º 8.069/90, este é um "órgão permanente e autônomo, não jurisdicional, encarregado pela sociedade de zelar pelo cumprimento dos direitos da criança e do adolescente, definidos nesta Lei". Quanto aos bailes funk, os órgãos fiscalizatórios responsáveis tomarão as medidas cabíveis caso o responsável pelo estabelecimento ou o empresário (Art. 258) deixe "de observar o que dispõe esta Lei sobre o acesso de criança ou adolescente aos locais de diversão, ou sobre sua participação no espetáculo", sob pena de "multa de três a vinte salários de referência; em caso de reincidência, a autoridade judiciária poderá determinar o fechamento do estabelecimento por até quinze dias".

Recentemente, foi aprovado um Projeto de Lei do Senado (PLS) 486/2018 que altera esta Lei n.º 8.069/90, referente à proibição da entrada de crianças e de adolescentes em quaisquer eventos com livre fornecimento de bebidas alcoólicas ou semelhantes. Contudo, mostrando a natureza discriminatória em relação ao Funk, a ementa inicial deste PLS especificava "proibir a admissão e a permanência de criança ou de adolescente em bailes funk" que, posteriormente, foi retirado do texto pelo relator, o senador eleito pelo estado do Ceará Eduardo Girão, entendendo que a medida diminuiria a universalidade da proposta e indicaria a discriminação em relação ao movimento funk.

Apesar destas restrições, comumente notava-se a presença abundante de menores de idade no interior dos bailes funk, sendo este possibilitado tanto pelo fato de alguns destes bailes serem realizados abertamente em comunidades quanto à falta de rigidez na verificação da entrada destes jovens nos bailes em locais fechados. Neste ambiente direcionado ao público maior de idade, o jovem é submetido às práticas discursivas das letras de música desta localidade, sejam eles de conteúdo do Funk proibidão, das práticas violentas ou de temáticas sensuais. Cymrot (2011, p. 145) explana que, de fato, muitos destes menores de idade "[…] frequentam bailes funk exibindo seus corpos e simulando relações sexuais". Ainda, o autor ressalta que as jovens destes bailes são conhecidas, e mencionadas nas letras de música, como "novinhas". Acerca destas, Santos; Nogueira (2009, p. 52) indicam que algumas adolescentes buscam se "auto-afirmar" como mulheres "[…] por saberem que algumas amigas já tem vida sexual ativa". Por fim, Guimarães (2003) relata que em sua pesquisa aos bailes funk percebeu, em alguns destes, a presença de crianças de 10 a 12 anos.

Portanto, além da questão das drogas e da violência, o direcionamento às práticas que envolvam a sexualidade é uma preocupação referente à estes jovens nos bailes funk. Em relação ao público adolescente, Santos; Nogueira (2009) indicam que, atualmente, os relacionamentos sexuais entre membros deste público iniciam-se mais cedo devido à liberação sexual e à grande variedade de contraceptivos.

> Vários são os elementos que podem levar o adolescente a iniciar sua vida sexual precocemente: falta de apoio familiar e de expectativas de vida, perda da auto-estima, baixo rendimento escolar, maus exemplos familiares, curiosidade natural, necessidade de expressar amor e confiança, solidão, carência afetiva, necessidade de auto-afirmação etc. (SANTOS; NOGUEIRA, 2009, p. 51)

Ainda, as autoras acrescentam que:

> A sociedade tem passado por profundas mudanças em sua estrutura, inclusive aceitando melhor a sexualidade dos adolescentes, o sexo antes do casamento e também a gravidez na adolescência. Basta fazer a comparação com algumas décadas atrás, quando o fato de perder a virgindade era motivo de desonra para a adolescente e a família, além de, na maioria das vezes, culminar com sua expulsão da casa dos pais. Portanto tabus, inibições e estigmas estão diminuindo, e a atividade sexual entre jovens, aumentando. (SANTOS; NOGUEIRA, 2009, p. 51)

Segundo Cymrot (2011, p. 144), em março de 2001 "[…] foi divulgado com estardalhaço pelos jornais o caso de meninas de até 12 anos de idade que iam aos bailes de saias curtas, sem calcinhas, e participavam de 'trenzinhos' nos quais mantinham relações sexuais em plena pista de dança". Tal qual a figura de um trem, que tem seus vagões dispostos um atrás do outro, esta prática do "trenzinho" nos bailes idealiza pessoas seguidamente enfileiradas em expressões corporais que sugerem atos sexuais. Também conhecidas como *bonde* ou *filinhas*, esta prática comumente acontece em áreas reservadas dos bailes funk.

Entretanto, os participantes desta prática podem ser enquadrados no Código Penal (CP), decreto-lei 2848/40, a respeito dos crimes contra a dignidade sexual, em artigos específicos sobre crimes sexuais contra vulneráveis: "ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos" (Art. 217-A do CP); "induzir alguém menor de 14 (catorze) anos a satisfazer a lascívia de outrem" (Art. 218 do CP); "praticar, na presença de alguém menor de 14 (catorze) anos, ou induzi-lo a presenciar, conjunção carnal ou outro ato libidinoso, a fim de satisfazer lascívia própria ou de outrem" (Art. 218-A do CP).

Posteriormente, estas práticas sexuais correntes nestes bailes funk culminariam em relatos de jovens que alegaram ter contraído doenças sexualmente transmissíveis e, por parte das mulheres adolescentes, também resultando na gravidez. A respeito deste último, estas ficaram conhecidas nos noticiários da mídia impressa e televisiva como as "grávidas do funk".

Tanto no Brasil quanto no restante do mundo, a gravidez na adolescência não é um fenômeno recente, pois:

> A gravidez na adolescência acontece desde os primórdios da civilização. A mulher começava a sua vida reprodutora muito próximo da puberdade e raras eram as que ultrapassavam a segunda década de vida em consequência de complicações advindas da gravidez e do parto. O mesmo ocorria na Idade Média, quando meninas mal saídas da infância, ao primeiro sinal da menarca, eram casadas com homens cuja idade girava em torno dos 30 anos. (SANTOS; NOGUEIRA, 2009, p. 50)

No Brasil, esta prática advém desde as primeiras populações indígenas, onde se verifica a tradição da aptidão materna da jovem da tribo logo após a sua primeira menstruação. Estas concepções modificam-se a partir da industrialização, da urbanização e dos avanços tecnológicos, onde a mulher ganha novos papéis sociais inserindo-se no mercado de trabalho e, assim, modificando a estrutura cultural vigente em relação à escolha do momento adequado de sua gravidez.

Santos; Nogueira (2009) apontam que os maiores índices de fecundidade precoce encontram-se entre as adolescentes pertencentes às classes sociais de menor poder aquisitivo. Geralmente, este é o perfil das jovens frequentadoras de bailes funk e que, por vezes, segundo as autoras:

> A baixa perspectiva de vida, a violência, a baixa escolaridade e, muitas vezes, a repetência, aliada à falta de recursos materiais, financeiros e emocionais, fazem com que a adolescente veja na gravidez a sua única expectativa de futuro e independência. (SANTOS; NOGUEIRA, 2009, p. 52)

A fim de atribuir ainda mais culpa ao movimento, além da questionável designação “grávidas do funk”, a mídia nomeou os filhos destas jovens como “filhos do funk”, assim insinuando uma narrativa de que estas grávidas tiveram tais resultados devido ao Funk. Além disso, foi inteiramente atribuído ao movimento funk estas práticas sexuais que isoladamente ocorriam no interior de alguns bailes que deveriam coibir tais ações, ainda mais quando estas envolviam frequentadores menores de idade. Acerca da indicação de culpa proporcionada pela mídia, toma-se como exemplo uma matéria do jornal impresso Folha de São Paulo, referente à data de 9 de março de 2001, intitulada “grávidas do Funk preocupam prefeitura”. Nesta, verifica-se a preocupação da Secretaria Municipal da Saúde do Rio de Janeiro acerca de relatos de jovens mulheres que alegaram ter mantido relações sexuais no interior dos bailes, porém,

nesta mesma reportagem, destacam-se duas entrevistas. A primeira refere-se a um segurança que alega ter trabalhado em bailes funk e este afirma ter presenciado tais atos, inclusive no palco destes eventos, relatando que "Muitos promotores de festas contratam mulheres para fazer o 'show' e incentivar outras garotas a fazer o mesmo. Elas acabam topando. Nada é forçado". Neste relato, percebe-se que este segurança não especifica os bailes destes acontecimentos, assim como recorre ao pronome indefinido "muitos", indicando que esta não é uma prática comum a todos os locais que trabalhou ou tenha conhecimento. A segunda entrevista é de uma jovem de 16 anos que narra "Eu vou a muitos bailes, mas nunca vi ou ouvi isso. Costumo frequentar os bailes de Austin e de Olinda com minhas amigas". Este segundo relato corrobora com a afirmação anterior em relação à atípica prática de relações sexuais em bailes funk, com isso comprovando que esta não é uma ação comum, tampouco pertencente ao movimento cultural funk.

Com relação aos menores de idade no ambiente do funk, outras manifestações culturais brasileiras igualmente recepcionam os jovens em suas práticas. Cymrot (2011, p. 147) explana que "[…] coreografias sensuais e eróticas executadas por crianças e adolescentes, bem como letras de duplo sentido, não são exclusivas de bailes funk, sendo muito comuns no axé, marchinhas de carnaval, forró e pagode".

Além disso, Santos; Nogueira (2009) apontam a influência dos conteúdos da programação televisiva da década de 2000 nos jovens telespectadores:

> Observemos a programação oferecida pela televisão: a grande maioria é composta por programas que estimulam padrões de comportamento, quaisquer que sejam eles. Podemos citar aqui o culto ao corpo, a valorização da beleza, o "corpo sarado" e escultural que homens e mulheres exibem de maneira insinuante, passando o indivíduo a ser visto como objeto. Novelas, seriados e filmes com conteúdos adultos muitas vezes são exibidos em horários em que ainda há a presença de pré-adolescentes e crianças. As últimas são profundamente afetadas pelo estímulo visual, como cenas de insinuação de relacionamento sexual, sexo descartável, carícias e corpos nus, o que desperta a sua sexualidade de maneira precoce. (SANTOS; NOGUEIRA, 2009, p. 52)

Em relação aos índices de gravidez entre jovens na década de 2000, segundo dados da Organização Mundial de Saúde (OMS) e da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS), o Brasil alcançou no quinquênio 1995–2000 a marca de 83,6 nascimentos de mães adolescentes

a cada mil meninas de 15 a 19 anos, sendo este o maior número da média histórica desde 1980. Segundo o Sistema de Informações sobre Nascidos Vivos (SINASC), o número de gestações na adolescência chegou a 750.537 no ano de 2000. Posteriormente, segundo dados da OMS/OPAS, o Brasil contabilizou a marca de 80,9 nascimentos de mães adolescentes a cada mil no quinquênio seguinte de 2000–2005 e, apesar do notável decréscimo nos índices, este foi a segundo maior número da média histórica. Em comparação com os demais países do continente americano, no referido quinquênio 2000–2005 o Brasil registrou uma das maiores médias deste, ficando atrás apenas do México (71,2), da Bolívia (81,9) e da Venezuela (82,6) e, a título de comparação, o Canadá registrou a média de 13,9 nascimentos a cada mil adolescentes. Referente aos dados atuais, equivalentes ao quinquênio 2010–2015 e divulgados no ano de 2018 pela OMS, o Brasil registrou a marca de 68,4 nascidos de mães adolescentes a cada mil, ainda uma das maiores taxas de gravidez entre jovens se comparadas com a média dos países da América Latina e Caribe (65,5) e do mundo (46).

Estes dados acima indicam que no referido período que se iniciaram os relatos de jovens grávidas decorrentes das práticas nos bailes funk, o Brasil contava com índices alarmantes destes casos, acentuado pelo aumento de adolescentes que passaram a manter relações sexuais de forma precoce e sem as devidas precauções, comprovando-se uma cultura desta prática no início da década.

4.3.2. Funk e a tomada feminina de “voz”

Em toda a História da Música Ocidental, houve um predomínio do protagonismo masculino em relação ao gênero feminino nas diversas atividades musicais. Independentemente do período histórico ou das tradições culturais das diversas populações, as mulheres eram desestimuladas ou proibidas de exercer as práticas musicais e, assim, culminando em sua ínfima presença nas fontes históricas de Música.

Este fato é evidenciado na maioria absoluta dos gêneros musicais, onde visualizamos uma ausência substancial de mulheres musicistas. Uma das exceções é o gênero musical e teatral “Ópera” que, desde os seus primórdios no século XVII, destacou a presença e a importância da figura feminina através das cantoras solistas (Sopranos, Mezzo-sopranos e Contraltos) ou presentes nos coros. Na música popular, o número de mulheres atuantes nos diversos segmentos musicais é substancialmente maior em relação à música clássica, tendo

como exemplo a música popular brasileira desde a segunda metade do século XX onde encontramos um número relevante de respeitáveis cantoras, compositoras e instrumentistas.

Nas últimas décadas, as mulheres vêm atuando na reivindicação de um espaço equivalente no cenário musical que, por ora, vem sendo conquistado principalmente pelas cantoras. No Brasil, os gêneros musicais midiáticos das regiões norte e nordeste (Axé music, Forró e Calipso) contam com importantes cantoras que figuram como protagonistas na mídia e nas festas populares de suas regiões, assim como o Sertanejo universitário que comporta um número substancial de cantoras que integram, inclusive, as listas de maiores vendagens de material fonográfico e visualizações nas mídias de internet.

Assim sendo, o funk acompanhou esta tendência contemporânea de maior ocupação feminina em notáveis funções do movimento cultural. Nos anos 1990, apesar da escassa presença feminina, o funk contou com o protagonismo na formatação dos bailes funk, assim como na divulgação de novos artistas, da supracitada empresária Verônica Costa, sócia proprietária da afamada equipe de som Furacão 2000 e apresentadora de um programa televisivo, de significativa audiência, dedicado exclusivamente ao gênero musical, tornando-se assim a primeira voz feminina com importante prestígio no gênero musical. Outra mencionável voz feminina relacionada ao funk, também nos anos 1990 e maiormente nos anos 2000, foi a cantora e bailarina Fernanda Abreu (1961) que tinha como proposta musical a mistura de elementos de diversos gêneros musicais em suas canções, sendo a maioria gêneros marginalizados na época tais como o pop, o hip hop, a disco music, o funk norte-americano e o funk carioca, contudo esta cantora contribuiu com o funk sobretudo no que se refere à defesa deste como um legítimo movimento cultural brasileiro em suas participações e entrevistas nas emissoras de rádio e televisão, principalmente enaltecendo a função social do funk. Portanto, apesar das poucas artistas destacáveis, na década de 1990 o movimento funk não deu o devido protagonismo ao trabalho artístico feminino, contrariamente este foi por vezes acusado de depreciar a figura feminina por meio do Funk sensual.

Este Funk sensual, que se iniciou no final da década de 1990 e atravessou esta década de 2000, valeu-se de três eixos estruturais comuns às músicas com esta temática. Segundo Trotta (2009, p. 134), em termos midiáticos, estes são os três elementos da estruturação mercantil da música que marcam a sinergia entre música e sexualidade: o *som da música*, ligado aos apelos incisivos à dança, assim como qualquer outra forma de corporificação, que sugerem ou explicitamente referem-se ao campo do erotismo; o *conteúdo semântico das letras das canções*, que aproxima o ouvinte do universo proposto da sexualidade

através das palavras; e o seu *caráter visual*, alavancado como elemento-chave da constituição mercadológica da música, em que "[…] os artistas (e, principalmente, as artistas) são visualmente apresentados como objetos de desejo quase sempre erotizados, reforçando uma conexão estreita entre a música, corpo e sexo".

Referente ao Funk com temáticas sexuais dos anos 2000, podemos dividi-lo em três diferentes segmentos: o funk dos homens, que através dos bondes ou MC's afirmam a submissão da figura feminina na proposta discursiva; o funk das mulheres frutas, em que estas MC's, apesar do seu papel protagonista, incorporam o discurso machista admitindo a sua subserviência; e o funk das mulheres dominadoras, que protagonizam o segmento reivindicando uma posição igualitária no discurso. Estas últimas, inclusive, valem-se de outros adjetivos sexuais de empoderamento opondo-se aos vigentes termos usados pelos cantores homens tais como "cachorra", "potranca" e "tchutchuca", embora Amorim (2009, p. 152) pontue que estes anteriores "[...] não são termos pejorativos, mas uma forma de brincar com as representações sociais, de lidar com o corpo e com a sexualidade de forma mais extrovertida [...]".

No ano de 2001, surge no cenário do funk os chamados "Bondes". Diferentemente do significado comumente adotado principalmente pela mídia referindo-se à estes como um "comboio de traficantes", estes bondes do funk são grupos formados por um ou mais MC's e um pequeno grupo de dançarinos (ESSINGER, 2005). Estes bondes do funk valiam-se de dançarinos que manifestavam coreografias despojadas contendo elementos de simulação de atos sexuais e as letras de suas canções utilizavam os acima citados adjetivos ao se referir à figura feminina, assim como recorriam ao recurso do duplo sentido para descrever ações sexuais a fim de alcançar os programas de Televisão e Rádio. O mais conhecido destes grupos foi o "Bonde do Tigrão", que originalmente contava com dois cantores (Leandrinho e Gustavo) e dois dançarinos (Vaguinho e Thiaguinho), tendo como o seus maiores sucessos na época as canções "Tchutchuca" e "Cerol na Mão". Acerca desta última canção, no ano de 2003, o grupo foi acusado de plágio ao utilizar nesta o material musical da canção "Headhunter" de uma banda belga *Front 242*. Além deste Bonde do Tigrão, outros grupos com características similares surgiram nesta década, entre estes o Bonde dos Prostitutos, o Bonde do Vinho, Os Hawaianos, Os Magrinhos e Os Ousados.

Nota-se que este segmento de funk sensual ainda posiciona o homem no papel de "macho sedutor e dominador", enquanto resta à mulher o papel de "dominada e submissa" aos desejos sexuais deste homem na proposta discursiva. Amorim (2009) complementa que o

estereótipo da figura masculina desta concepção é o de homem viril, heterossexual, conquistador e evocador de uma dança extremamente sensual nos bailes.

Além destes bondes, alguns MC's adotaram esta proposta discursiva de funk. Um destes foi o cantor e compositor Mr. Catra, nome artístico de Wagner Domingues Costa (1968–2018), que tinha em seu repertório canções de conscientização social e retratavam o cotidiano das favelas cariocas com temas referentes às drogas e à violência. Contudo, as canções de maior sucesso do cantor foram relacionadas à temática sensual, valendo-se de um discurso menos ponderado emitindo palavrões e referindo-se às práticas sexuais de forma explícita.

Em relação ao papel da mulher nesta proposta de Funk sensual conduzida pelos cantores homens, Amorim (2009) indica que:

> Há um acordo mútuo em que a mulher se posiciona como gostosa, popozuda, glamuroza, aquela que se inscreve na prática discursiva e é seduzida pelo ritmo da música, mas que também seduz com o dançar, com suas vestimentas, com as expressões faciais que manifesta, com as insinuações que promove (AMORIM, 2009, p. 129)

Posteriormente, ocorre a transição da posição da mulher funkeira dançarina, categoria esta que não permitia a emissão de opiniões e vontades, para a posição da mulher funkeira cantora, assumindo o protagonismo na proposta discursiva do gênero musical. Entre estas cantoras, cita-se a MC Perlla, responsável pela retomada do Funk melody à mídia nesta década; MC Bruninha (Brunna Lopes de Andrade), que iniciou sua carreira no Funk carioca aos 13 anos cantando Funk melody e músicas alusivas aos acontecimentos de um baile funk; MC Marcelly (Marcelly Almoaya da Silva) que iniciou sua carreira no Funk Melody aos 16 anos; MC Dandara (Idaulina Alves da Silva) que, além de cantar Funk sensual, cantou músicas relacionadas à crítica social (Funk consciente); e MC Sabrina (Sabrina Luiza de Souza) que, fundamentalmente, cantou o tradicional Funk proibidão.

Contudo, foi no Funk sensual que as mulheres cantoras alcançaram substancialmente a mídia e, consequentemente, uma significativa popularidade nacional. Assim como ocorre com os MC's homens, as mulheres cantoras exteriorizaram as suas vontades e opiniões no que diz respeito à sua sexualidade, estas até então limitadas pela proposta masculina de Funk sensual e reprimidas pela sociedade.

> A mulher assume o discurso que normalmente é dirigido a ela por um homem e se posiciona como o sujeito de direito para dizer o que diz. [...] Assume o caráter de mulher desinibida e adepta das ações libidinosas (isso se torna mais evidente por meio do neologismo "disinibidinosa"). Ela é capaz de dominar a cena e subjugar seu parceiro. É também capaz de reproduzir o discurso machista de forma ousada e debochada, desconstruindo a ideia de dominação masculina. (AMORIM, 2009, p. 151).

Além disso, Amorim (2009) acrescenta que:

> No espaço discursivo do funk, quando é a mulher quem canta, é comum ela se posicionar como dominadora por meio de sua dança, dos seus gestos e das suas expressões faciais que executa em sintonia com a música apresentada. Há uma simbologia nesse movimento que ironiza os valores sociais vigentes – valores que estabelecem a posição de cada sujeito na cadeia social. (AMORIM, 2009, p. 153).

Um destes grupos de cantoras iniciaram suas carreiras artísticas na função de dançarinas de palco acompanhantes de MC's homens e, mais tarde, assumem os microfones valendo-se de nomes artísticos relacionados à algum alimento comestível. Assim, surgem as "Mulheres Frutas", sendo as mais conhecidas: a Mulher Melância (Andressa Soares Azevedo), a Mulher Moranguinho (Ellen Pereira Cardoso), a Mulher Maçã (Gracy Kelly), a Mulher Melão (Renata Frisson) e a Mulher Jaca (Dayane Cristina Soares). A escolha destes nomes artísticos foi realizado devido à associação de seus bumbuns, e por vezes de seus seios, com a forma arredondada e protuberante das frutas em questão. Amorim (2009), aponta que, ironicamente, estas artistas aderiam a um discurso que as colocava como "algo a ser consumido" rapidamente haja vista que as frutas deterioram com o passar do tempo e estas cantoras tinham um limite temporal de ocupação de espaço no campo das celebridades.

Além destas "mulheres frutas", outra cantora destacou-se com um personagem de nome artístico associado a um alimento, sendo esta a Mulher Filé (Yani de Simone Pires da Silva). Segundo Amorim (2009), esta artista evocava frases como "chega de fruta, homem gosta é de comer carne", contribuindo para uma narrativa de cunho erótico machista característica destas cantoras. Contudo, devemos ponderar a manifestação desta e das demais Mulheres Fruta, pois:

> Ao se apresentar como algo a ser saboreado, degustado, a Mulher Filé instaura o discurso feminista às avessas. Por um lado, ela rompe com os preceitos de grupos que durante anos têm lutado contra o tratamento dado às mulheres por homens que as consideram objetos sexuais. Mas, por outro lado, ela contribui para a instauração de um discurso outro, na rede interdiscursiva em que se inscreve cada discurso, ao se posicionar como ser legítimo para expor sua própria sexualidade de uma maneira peculiar, para debochar da sociedade em que vive, que não aceita que ela manifeste em público seus desejos mais íntimos. (AMORIM, 2009, p. 104)

A despeito desta última afirmativa, outro grupo de mulheres cantoras utilizam esta mesma concepção de liberdade sexual nas canções e nos palcos, porém, diferentemente das Mulheres Fruta que aceitavam a posição dominante dos desejos masculinos, estas impõem o seu arbítrio no discurso sexual desta vertente. Entre estas destacou-se o grupo musical "Gaiola das Popozudas" e a cantora "Tati Quebra-Barraco". Este subgênero de Funk que abordava a temática sexual de maneira menos ponderada recebeu outros nomes como *Funk putaria* ou *Funk erótico*, destacando-se pelo fato de ter sido o meio principal em que as mulheres cantoras conquistaram o seu espaço no movimento e na mídia (BRAGANÇA, 2017).

A Gaiola das Popozudas foi um grupo musical iniciado no ano 2000 que originalmente contava com a cantora Valeska popuzuda (Valesca Santos) e três dançarinas (Pryscila Silva, Daniele Silva e Rose Mendes) onde, segundo Amorim (2009), utilizava o discurso da mulher dominante e quando, por ventura, valia-se do discurso machista em suas letras de música o fazia em tom de ironia e deboche. "Na proposta musical do grupo, a 'cachorra' dá lugar à mulher bela, de corpo malhado, que, por meio da música, seleciona seu parceiro e dita o que quer ouvir dele e o que pretende fazer com ele" (AMORIM, 2009, p. 148). Em suas apresentações musicais, além da proposta explicita nas letras de suas canções, estas implementam na dança este aspecto erótico da proposta através da simulação de posições e movimentos corporais que sugeriam um ato sexual, assim como o uso de expressões faciais sensualizadas. Amorim (2009) acrescenta que, tamanha era a proposta sexualizada do grupo musical, estas artistas foram convidadas a participar de um filme pornográfico intitulado *Funk com a Gaiola das Popozudas* onde estas, embora não participassem ativamente de nenhuma das cenas sexuais propostas, cantavam e apresentavam coreografias dançantes que estimulavam as ações cênicas das atrizes e dos atores presentes.

Entretanto, o grupo não se limitava a um repertório de canções puramente ligadas à liberdade das práticas sexuais, por vezes tratando de outros assuntos cotidianos do universo

feminino como, por exemplo, a violência contra a mulher na canção “Agora Virei Puta”, em que versa frases como: “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 / Se um tapinha não dói, eu falo pra você / Segura esse chifre, quero ver tu se foder”. (BRAGANÇA, 2017).

Outra importante figura ligada a esta vertente musical é a MC Tati Quebra-Barraco (Tatiana dos Santos Lourenço) que, segundo Bragança (2017), com este nome artístico que faz alusão ao sexo selvagem e satisfatório foi a primeira grande expoente deste funk erótico, abrindo espaço para as demais artistas que passariam a tratar abertamente da sua própria sexualidade nas suas canções. Amorim (2009) explana que, além destas canções que tratavam a sexualidade de uma forma considerada de baixo calão por outras instâncias sociais, esta destacou-se por ser uma artista do funk que foge dos padrões convencionais de beleza impostos pela sociedade e pela mídia. Bragança (2017) complementa que esta proposta de desafio aos atuais padrões de beleza, assim como a afirmação do novo lugar ocupado pela mulher no que se refere às relações sexuais, é explicado na canção “Sou feia, mas tô na moda”, onde entoa dizeres como “Sou feia, mas tô na moda / Tô podendo pagar hotel pros homem / Isso que é mais importante”.

> Tanto a MC Tati Quebra Barraco como as mulheres integrantes do grupo Gaiola das Popozudas têm em seu repertório músicas que evocam o discurso da mulher dominadora, dona de si, que dita ao seu parceiro o modo como quer que ele se comporte sexualmente. Essas mulheres assumem o caráter de um sujeito ousado, determinado e conhecedor de sua capacidade de conquista. Usam sua sensualidade para dominar o espaço em que atuam e para transgredirem as normas de conduta que muitas vezes são impostas pela sociedade. (AMORIM, 2009, p. 154)

De modo a transitar nos programas de TV e rádio da mídia convencional, estas cantoras, e por vezes cantores, efetuavam algumas pontuais alterações nas letras das canções substituindo termos “ofensivos” ao grande público por outros menos impactantes. Assim, coexistiam duas versões da mesma canção: uma “proibida”, veiculada na maioria dos bailes, e outra “suavizada”, para a sua circulação nos programas midiáticos e outros ambientes festivos. (BRAGANÇA, 2017).

Além do mais, este Funk erótico expandiu esta figuração da "popozuda", antes exclusivamente pertencente às mulheres de classes sociais menos abastadas, para as demais classes sociais. "O funk é uma música produzida na periferia dos grandes centros e consumida também por jovens urbanos" (VIANNA, 1987, p. 64). Freire Filho; Herschmann (2006) explanam que:

> As popuzudas saíram da Zona Norte e das favelas para, embaladas pelo som do funk, influenciarem até mesmo um nicho aparentemente oposto, o das patricinhas", registrou a jornalista Erika Palomino, numa edição do caderno Moda, da Folha de S. Paulo, dedicada à divulgação da São Paulo Fashion Week 2001. Na capa, a branquíssima e louríssima modelo e apresentadora da MTV Fernanda Lima, fazendo a linha "popuzada-chic" ("com jeans customizado Sommer, biquíni e top Rosa Chá, jóias Daslu e cinto Giulliano"), ilustrava a matéria principal "Cultura popuzada – conheça o estilo das meninas que estão dominando o verão no Rio" (30/01/2001). [...] Pouco tempo depois, numa noite memorável, socialites, dondocas, senhoras de gosto supostamente refinado se esbaldaram, no Canecão, no Rio, ao som do batidão do funk; glamourosas e desinibidas, latiram, pularam, fizeram trenzinho e muito mais; na saída do "baile", embora sorridentes, algumas acusavam dores generalizadas nas juntas e articulações. (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2006, p. 64)

Além destas mulheres pertencentes a outras classes sociais, notava-se nos eventos de Funk a presença de mulheres pertencentes aos grupos religiosos ou mulheres ditas "mais esclarecidas" (acadêmicas, profissionais liberais), mesmo estas canções evocando "[…] discursos muitas vezes contraditórios a outras práticas socialmente constituídas que envolvem a relação entre os gêneros, principalmente a práticas que evocam a sexualidade de homens e mulheres." (AMORIM, 2009, p. 171).

Portanto, diante destas duas abordagens femininas de Funk sensual dos anos 2000, a mulher frequentadora de bailes funk assume duas posições discrepantes no discurso, pois ora se posta como "bela e sedutora" em um discurso opositor ao domínio único do homem na proposta e ora se assume como "cachorra e potranca" onde, deliberadamente, posiciona-se como submissa aos desejos do homem (AMORIM, 2009). Seja qual for destas duas abordagens de Funk sensual cantado por mulheres, houve muitos questionamentos por parte de instâncias sociais defensoras dos direitos das mulheres acerca das contribuições destas para a causas feministas. Segundo Amorim (2009), estas instâncias sociais eram entidades de cunho feminista, religioso e pedagógico as quais as suas integrantes afirmavam que, diferentemente

do que propunham os defensores desta vertente, o Funk sensual não exprimia a ludicidade, a liberdade de escolha, a exaltação de conquistas no âmbito social ou a ruptura com o controle sobre a sexualidade, mas que havia a camuflagem de outra proposta discursiva que constituía as mulheres como objetos sexuais dos desejos masculinos.

Entretanto, Cymrot (2011) questiona que:

> Enquanto alguns enxergam vulgaridade, outros detectaram um discurso político neofeminista que incomoda tanto o movimento feminista tradicional quanto a sociedade machista, a qual não admite que a mulher exija dos homens a satisfação dos desejos sexuais e reivindique o direito de também se divertir ou até de trair. (CYMROT, 2011, p. 148)

Amorim (2009) pontua que esta prática contestadora à proposta feminista do Funk sensual ocorre com mais frequência nos movimentos feministas brasileiros haja vista que, por exemplo, a cantora Tati Quebra-Barraco foi convidada, no ano de 2004, a realizar apresentações musicais e discursar em um encontro de mulheres, como uma representante da cultura e do "neofeminismo" brasileiro, no Festival de arte feminina *LadyFest*, em Stuttgart (Alemanha), que contava com representantes de vários países e objetivava ouvir a mensagem de mulheres de diferentes classes sociais e etnias. Este é um festival global, sem fins lucrativos, iniciado no ano de 2000 e anualmente realizado em uma cidade diferente do mundo, criado por mulheres para estas poderem mostrar seus trabalhos artísticos e políticos, assim como promover debates e oficinas acerca da questão de gênero. Ainda, o festival ganhou versões locais em vários países, como LadyFest Brasil que teve a sua primeira realização nos dias 13 e 14 de março de 2004 e contou com workshops, oficinas, palestras, vídeos e apresentações artísticas diversas.

Acerca desta nova configuração de cantora funk, Amorim (2009) explana que:

> Desde jovens, elas convivem com a pobreza, a prostituição e a criminalidade. Para elas, falar sobre sexo abertamente, como fazem em suas músicas, não introduz nada de novo na vida de cada uma, pois, nos morros cariocas e nas periferias dos grandes centros, as coisas acontecem dessa maneira. O que elas fazem é retratar o cotidiano da mulher suburbana de baixa renda: mulheres de diferentes faixas etárias fazem sexo desde muito cedo e com diferentes parceiros. (AMORIM, 2009, p. 158)

Assim, por meio das mulheres cantoras de funk da década de 2000, abriu-se espaço para o ponto de vista feminino nas letras de canção, bem como através de Tati Quebra-Barraco e outras artistas desta proposta discursiva compreendeu-se uma nova abordagem feminista advinda das regiões periféricas.

Acerca da relação desta tomada feminina de voz com o contexto histórico-cultural da referida década, como fora tratado anteriormente acerca do Funk sensual dos anos 1990, segundo Faour (2006), a música popular brasileira sempre teve uma estreita ligação com a sexualidade desde os Lundus e Modinhas do século XVIII, em que estes abordavam esta temática que ia de encontro aos parâmetros conservadores vigentes, até o Maxixe, que era considerada uma dança de atuação erótica no século XIX. Trotta (2009, p. 132) complementa que, ao lado da temática do "amor", o "sexo" é um dos temas mais frequentemente explorados pela maioria dos produtos veiculados pela indústria do entretenimento e que, na música popular, "[…] o sexo constituiu-se no decorrer dos anos como uma constante referência adotada em maior ou menor grau como estratégia de sedução e identificação coletiva". Assim sendo, a música com temáticas de cunho sexual, considerado acima do padrão aceitável para cada época, torna-se uma espécie de "marca" da música popular brasileira, especialmente de alguns gêneros musicais desta.

Este erotismo e sexualidade presentes nesta vertente do Funk é decorrente da expansão da atividade prática sexual entre jovens e adultos já presente na década anterior. Na década de 2000, verifica-se este fenômeno em filmes e novelas televisivas que passaram a tratar ainda mais abertamente este tema sexual por meio dos diálogos erotizados dos personagens e da exposição cada vez mais ampla de cenas da prática sexual, assim como programas de TV, rádio e sites de internet que promoveram debates e entrevistas com especialistas acerca da questão do sexo a fim de elucidar o público sobre esta prática e suas prováveis consequências negativas. Além disso, a maior demanda das famílias à aquisição de computadores, e estes conectados à internet, resultou também no favorecimento do acesso, principalmente pelo público jovem, aos materiais pornográficos antes limitados em bancas de jornais e locadoras de filmes, acarretando uma maior curiosidade e a consequente efetivação destas práticas sexuais pelo público adolescente. Acerca desta busca por material pornográfico na internet nesta década, Parreiras (2012, p. 200), em seu artigo "Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online", indica uma pesquisa realizada no ano de 2008 pela HitWise (empresa de consultoria e marketing on-line) apontando que cerca de 10% das buscas feitas pelos internautas envolviam algum material de pornografia, sendo as palavras "sex" e

“porn” algumas das mais procuradas pelo site de pesquisa Google. Ainda, a autora aponta que pesquisas similares realizadas no ano de 2009 afirmavam que, em média, 43% dos usuários da internet ao redor do mundo acessavam este material e que 35% de todos os downloads realizados envolviam algo relacionado à pornografia.

Com relação à aceitação da mulher como objeto de submissão às vontades sexuais masculinas presentes em uma das propostas de Funk sensual, este reflete, também, uma prática contemporânea ligada à fantasia sexual de vários casais que sentem prazer nesta atividade principalmente por parte da mulher que, deliberadamente, aceita e sente satisfação nesta prática. De certa forma, verifica-se o nível de curiosidade e/ou interesse do público feminino por esta prática no sucesso do filme norte-americano “Cinquenta Tons de Cinza”. Este é um filme do ano de 2015, baseado no best-seller e livro homônimo da autora britânica E. L. James (1963) e dirigido pela cineasta inglesa Sam Taylor-Johnson (1967), que conta a história de Anastasia Steele, uma estudante universitária de literatura, que inicia um relacionamento de submissão sexual feminina, baseado no sadomasoquismo, com Christian Grey, um jovem empreendedor bilionário, e que levou aos cinemas brasileiros em fevereiro, mês de sua estreia, 1,6 milhão de pessoas, mais de 500 mil espectadores no primeiro dia de lançamento, tornando-se a quarta maior estreia da história do cinema no País. Dessa forma, não sendo este um gênero cinematográfico geralmente apreciado pelo público masculino, estima-se que a maioria dos espectadores deste, e dos seguintes filmes da trilogia, foi composto por mulheres.

Além disso, este subgênero do Funk carioca, independentemente das discussões acerca de seu discurso feminista, acompanha o atual momento do movimento de luta feminina por espaço igualitário no mercado de trabalho antes dominado pelo gênero masculino. Este movimento social e político em prol da igualdade de direitos entre homens e mulheres inicia-se no século XVIII com mulheres como a escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759–1797), apontada como uma das pioneiras deste pensamento feminista em razão de sua obra do ano de 1792 “*A Vindication of the Rights of Woman*” (Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher), e a dramaturga francesa Olympe de Gouges (1748–1793), que escreveu em 1791 a “*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*” (Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã) questionando os preceitos da “*Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*” (1789) em que a autora acusa esta obra de não contemplar, de forma igualitária, os direitos dos homens e das mulheres como, por exemplo, o direito ao voto, à propriedade e, como foi externado no funk, o direito à liberdade profissional. Posteriormente, estas reivindicações foram atendidas, de forma significativa, a partir dos movimentos feministas do século XIX e início do século

XX, conferindo direitos civis e políticos especialmente relativos ao acesso da mulher no mercado de trabalho e ao voto. Aliás, sobre as críticas direcionadas à exposição da sexualidade feminina no Funk erótico, aponta-se a revolução sexual feminina, referente aos direitos sexuais e reprodutivos da mulher, como uma das demandas do movimento feminista das décadas de 1960 e 1970.

Em relação às críticas direcionadas às MC's de Funk que praticam a sexualidade nas letras de canção e na dança, estas acompanham uma atual tendência desta prática por parte de cantoras especialmente da música pop internacional. Segundo Kellner (2001), uma artista pioneira nesta prática é a cantora, compositora, atriz, dançarina, produtora musical e escritora americana Madonna (1958) que, desde o seu primeiro álbum fonográfico do ano de 1983, despertou a atenção da crítica especializada e do grande público com canções sugestivas à liberdade feminina, assim como apresentações em videoclipes, programas televisivos e shows valendo-se de performances sensualizadas na dança. Tal qual as artistas do Funk dos anos 2000, Madonna também despertou opiniões contrastantes no que se refere à demanda feminista na sua proposta artística. Kellner (2001, p. 335) explana que a cantora transformou-se num foco de discussões e controvérsias, adorada e abominada pelo grande público, pela crítica especializada e pelos estudiosos, pois, "[...] enquanto alguns a celebram como subversiva e revolucionária, outros a atacam como antifeminista e irremediavelmente desprezível e vulgar". Posteriormente, uma quantidade abundante de cantoras, nacionais e internacionais, surgiram no cenário musical influenciadas por esta proposta artística de Madonna.

4.3.3. Funk e o acolhimento aos artistas e aos ideais LGBT

Nas últimas décadas, as cantoras e os cantores da comunidade LGBT tem encontrado na música popular brasileira um ambiente receptivo às suas propostas artísticas, principalmente estas pautadas nas reivindicações da causa. Embora haja outras siglas referentes ao movimento, como a sigla LGBTPQIA+ (L: Lésbicas; G: Gays; B: Bissexuais; T: Travestis, Transexuais e Transgêneros; P: Pansexuais; Q: Queer I: Intersex; A: Assexuais; e +: sinal referente às demais pessoas que não se sintam representadas nas letras anteriores), neste trabalho, e apenas como referência, utilizaremos a sigla LGBT, esta aprovada na 1.ª Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (GLBT), realizada na cidade de Brasília em junho de 2008.

Renato Gonçalves, em sua obra “Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira” (2016), aponta posicionamentos tomados em letras de música, a partir dos anos 1970, acerca do tema do amor e do sexo entre membros da comunidade LGBT realizados por artistas como Ney Matogrosso, Ana Carolina, Tuca, Cássia Eller, Marina Lima, Elis Regina, Chico Buarque, Rita Lee e Milton Nascimento. Ainda, o autor explana que todos os períodos históricos tiveram relevantes produções musicais acerca deste tema, mas a década de 1970 foi especialmente importante pelo pioneirismo, exercido por alguns dos cantores acima citados, e pela resistência frente aos métodos repressivos da ditadura militar (1964–1985). Aliás, este movimento de cantores dos anos 1970 é consoante a outras grandes realizações da causa LGBT iniciadas nesta mesma década, pois é nesta que, segundo Louro (2004), são promovidas reuniões ativistas e surgem jornais temáticos, produzidos por membros da causa, que objetivavam expandir e discutir as questões envolventes à comunidade. “Com esses contornos, a política de identidade praticada durante os anos 70 assumia caráter unificador e assimilacionista, buscando aceitação e a integração dos/das homossexuais no sistema social” (LOURO, 2004, p. 34).

A partir do início do século XXI, membros da comunidade LGBT encontraram no Funk um ambiente propício à sua manifestação artística por se tratar de um gênero musical acostumado à livre expressão de ideias e linguagens, à resistência frente ao preconceito e ao empoderamento dado aos grupos marginalizados da sociedade. Embora alguns destes artistas valham-se das letras de canção como uma ferramenta de questionamento e de combate às práticas e aos discursos LGBTfóbicos, uma parcela destes utilizam-nas de forma despretensiosa. Entretanto, mesmo assim estes últimos contribuem para um processo de construção identitária ao passo que, ao assumirem o seu gênero e a sua sexualidade nas apresentações artísticas, influenciam espectadores na reflexão de uma moldagem singular de suas identidades, independentemente de uma padronização social. A identificação é o principal instrumento de construção das identidades, pois esta é “[…] construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características partilhadas com outros grupos de pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p. 106).

A princípio, algumas letras de funk proferiram discursos LGBTfóbicos como na canção “Rap das aranhas” de MC Cidinho Cambalhota, pertencente ao primeiro álbum de Funk carioca “Funk Brasil” (1989), uma versão de “Rock das aranhas” (1980) de Raul Seixas (1945–1989) que versa sobre o entendimento ignorante de um homem de orientação heterossexual perante uma relação sexual entre duas mulheres. Além desta, outras canções tratavam os temas

da causa LGBT de uma forma caricatural, como as canções “Pit bicha” (2000), de MC Bela, e as canções “Dança do gorila gay” (1996) e “Os bunitin tão virando viadin” (2009), dos MC’s Gorila e Preto.

Independentemente destes e de outros episódios ocasionais, o movimento Funk abriu adequadamente espaço para as pautas e os artistas LGBT, iniciando-se a partir do ano de 2002 com a dançarina Lacraia (Marcos Aurélio Silva da Rocha) que, acompanhada por MC Serginho (Sérgio Braga Manhães), surgiu como a primeira representante da comunidade LGBT no cenário do funk carioca. À época, tornaram-se conhecidos em todo o Brasil através de aparições em programas televisivos de grande audiência, entoando canções como “Vai Serginho!” e “Eguinha Pocotó”. Lopes (2010, p. 162) explana que esta dupla carnavalizava as regras de gênero e ironizava a matriz heterossexual quando, por exemplo, apresentam a canção “Machão” que faz referência aos homens que exprimem discursos homofóbicos e que, “a surdina da noite”, relacionam-se sexualmente com outros homens, como nestes versos “Ele diz pra todo mundo que não gosta de viado/, mas quando chega a noite, ele sai pra procurar um alguém bem diferente pra de lado ele trocar/E tem mil fantasias que ele quer realizar/, quer tapa na cara, quer beijo na boca/O machão virou uma louca!”.

A partir desta abertura proporcionada pela dançarina Lacraia, outros artistas da comunidade LGBT surgiram no cenário musical do funk, assim como artistas de orientação heterossexual e cisgêneros que se tornaram simpatizantes ao movimento. Acerca deste último grupo, citam-se: Valesca Popozuda, Tati Quebra-Barraco, MC Carol e o DJ Renan da Penha. Em relação aos artistas da comunidade LGBT, apontam-se as artistas do segmento trans, como as pioneiras: “Garota X” ou “Mulher Banana” (Julyanna Barbosa), cantora transgênero contemporânea à dançarina Lacraia e criava paródias de canções funk apresentando-se em bailes da Furacao 2000, a cantora travesti “MC Xuxu” (Karolina Vieira) e a cantora pansexual “Pepita” ou “Mulher Pepita” (Priscila Nogueira), além da cantora travesti “MC Beyonda” (Gleyce Marinne), a cantora transexual “MC Trans” ou “MC Transnitta” (Camilla Monfort) e a cantora transexual “Linn da Quebrada” (Lina Pereira); as artistas drag queen: Gloria Groove (Daniel Garcia Felicione Napoleão) e Lia Clark (Rhael Lima de Oliveira); as artistas lésbicas: Ludmilla e DJ Iasmin Turbininha (Iasmin Soares dos Santos) e os artistas gays: MC Persan (Gabriel Pereira dos Santos), a dupla Allu (Alan Oliveira e Lucas Belo) e os grupos de dançarinos “Bonde das Gayravilhas” e “Bonde das Bonecas”. Além disso, nota-se o surgimento de diversos bailes destinados ao público LGBT, exclusiva ou parcialmente voltados ao funk, como o Helipa LGBT (São Paulo) e o Baile da Gaiola LGBT (Rio de Janeiro), entre outros.

Novamente, o funk mostra a sua faceta de construção, desconstrução e reconstrução, a exemplo do machismo exposto nas letras de canção do início desta década e, a seguir, o advento de uma coletividade de cantoras avessas à estes discursos proferidos. Desta vez, o funk reflete uma perspectiva social preconceituosa e caricata acerca da comunidade LGBT por parte de uma parcela da sociedade ao passo que também reflete um movimento contemporâneo de admissão social da diversidade sexual e de gênero, assim acolhendo os membros desta comunidade, bem como as suas lutas por direitos igualitários em todas as esferas sociais. Chouliaraki; Fairclough (1999) explanam que, em relação ao tema das diferenças sociais, a pluralidade tem sido um dos focos da literatura pós-moderna.

Conforme supracitado, é na década de 1970 que o movimento LGBT expõe as suas reivindicações de maneira mais significativa através de diversos produtos culturais sendo um destes a mídia impressa alternativa por meio do jornal "Lampião da Esquina" (1978–1981), publicação mensal abertamente voltada aos temas da comunidade LGBT, e o jornal "Chanacomchana" (1981–1987), boletim de atividades e reflexões da militância lésbica. Além disso, é também nesta década, especificamente no ano de 1978, que surge em São Paulo o primeiro grupo de defesa dos direitos LGBT, o "Somos: Grupo de Afirmação Homossexual".

Referente à década de 1980, surge a mais antiga associação brasileira de defesa da população gay, ainda em atividade, a Organização não Governamental Grupo Gay da Bahia (GGB). Além disso, outro movimento social similar ao GGB, o "Triângulo rosa", articulou uma mobilização para a inserção do termo "orientação sexual", em oposição ao até então utilizado "opção sexual", como um dos itens da Constituição Federal de 1988 e, apesar da rejeição a esta proposta, esta foi efetivamente aplicada em diversas legislações estaduais e municipais. Antes disso, no ano de 1985, o Conselho Federal de Medicina (CFM) retirou o termo "homossexualismo" de sua lista de transtornos sexuais. Além do mais, é nesta década que surge nos Estudos Culturais norte-americanos a "Teoria queer", que objetivava aflorar novas discussões acerca do tema da sexualidade e do gênero através de trabalhos da filósofa estadunidense Judith Butler (1956), da poetisa e crítica literária norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick (1950–2009) e contribuições do filósofo franco-magrebino Jacques Derrida (1930–2004) e do filósofo francês Michel Foucault (1926–1984), entre outros. Segundo Louro (2008), um dos propósitos desta teoria é a busca pela desconstrução do "caráter permanente da oposição binária masculino-feminino", pois, ao criar esta polarização, supõe-se a negação ou o desprezo aos sujeitos sociais que não pertençam a uma destas duas formas.

Nas décadas seguintes, sucederam-se outros importantes fatos acerca das conquistas da comunidade LGBT no Brasil, entre estes o surgimento da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo e a retirada da "homossexualidade" da lista de distúrbios psiquiátricos da Organização Mundial da Saúde (OMS) na década de 1990. Na década de 2000, a Resolução CFM n.º 1.652/02 autorizando hospitais públicos e privados ao procedimento cirúrgico de redesignação sexual (cirurgia de mudança de gênero) do tipo neocolpovulvoplastia (para adequação do fenótipo masculino para feminino). Na década de 2010, a garantia do uso do nome social às pessoas travestis e transexuais, bem como o direito de pessoas do mesmo gênero à união estável e aos respectivos direitos desta, inclusive o direito à adoção de filhos, entre outras conquistas apontáveis desta e das outras décadas.

Além destas, outras medidas no âmbito legislativo também amparam a comunidade LGBT, como as expressadas no Art. 3.º, IV da Constituição Federal, dispondo como um de seus objetivos fundamentais "promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação". No entanto, em junho de 2019 formalizou-se uma medida específica para os crimes cometidos contra a comunidade LGBT quando o Supremo Tribunal Federal (STF), por 8 votos à 3, acrescentou a homofobia e a transfobia como tipo penal definido no Art. 20.º da Lei 7.716/1989, que versa sobre "Praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional", medida esta durante até que o Congresso Nacional edite uma lei específica sobre o assunto. Além desta, foram criadas outras medidas legislativas em âmbito estadual como a Lei n.º 10.948/2001 (atualizada até a Lei n.º 15.082/2013), referente ao estado de São Paulo, que "dispõe sobre as penalidades a serem aplicadas à prática de discriminação em razão de orientação sexual", expondo em seu Art. 2.º como "atos atentatórios e discriminatórios dos direitos individuais e coletivos dos cidadãos homossexuais, bissexuais ou transgêneros", entre alguns destes: I – praticar qualquer tipo de ação violenta, constrangedora, intimidatória ou vexatória, de ordem moral, ética, filosófica ou psicológica; II – proibir o ingresso ou permanência em qualquer ambiente ou estabelecimento público ou privado, aberto ao público; VII – inibir ou proibir a admissão, ou o acesso profissional em qualquer estabelecimento público, ou privado em função da orientação sexual do profissional; VIII – proibir a livre expressão e manifestação de afetividade, sendo estas expressões e manifestações permitidas aos demais cidadãos.

Estas tornaram-se essenciais em decorrência dos numerosos crimes praticados contra o público LGBT. Segundo Mendes; Silva (2020), no ano de 2019, último ano do recorte

deste trabalho, o Grupo Gay da Bahia (GGB) posicionou o Brasil como o país com o maior índice de registros de crimes letais contra a comunidade LGBT, seguido pelo México e pelos Estados Unidos, apontando em seu relatório anual o número de 329 mortes violentas de membros da comunidade LGBT, sendo 297 destas vitimadas por homicídio e 32 por suicídio, correspondendo ao índice de 1 morte a cada 26 horas. A coleta de dados realizada pelo Grupo Gay da Bahia fez-se necessária diante da subnotificação de outros órgãos responsáveis por tais pesquisas, assim realizando desde o ano de 1980 este trabalho de registros de homicídios e suicídios de cidadãos LGBT.

Referente ao ano de 2002, ano das primeiras iniciativas LGBT no funk carioca, Mendes; Silva (2020) afirmam que deste ano até o ano de 2016, segundo registros do GGB, houve 3.100 homicídios contra cidadãos LGBT no Brasil, sendo que 59,3% eram Homossexuais ou Bissexuais e 35,6% eram Transgêneros, Intersexuais, Transexuais ou Cross-dressers. Ainda, o GGB aponta um número de 130 homicídios no ano de 2000, aumentando para 260 homicídios no ano de 2010.

> O crescimento do número de homicídios contra LGBT no país aumentou, partindo de 158 casos no período de 2002 a 2006 para 558 casos no período de 2012 a 2016, o que representa um crescimento de 253%. O número de homicídios no país de 2002 a 2006 foi 245.835 casos e aumentou para 292.103 casos no período de 2012 a 2016, um crescimento de 18,82%, ou seja, o número de homicídios de LGBT cresceu 13 vezes mais se comparado aos casos da população geral no mesmo período. (MENDES: SILVA, 2020, p. 1719)

Acerca das características destes homicídios acima analisados:

> [...] há o predomínio da mortalidade da população LGBT por homicídio em vias públicas e nas residências das vítimas. As armas de fogo, as armas brancas, espancamentos e asfixias são as formas mais frequentes de acometimentos. Os crimes tendem a ter mais de um golpe ou tiro nas vítimas assassinadas, o que sugere ser um “crime de ódio”. No que se refere às vítimas, os homossexuais masculinos e os transgêneros são os mais acometidos. A faixa etária entre 20 e 49 anos é a mais comum, ressaltando que os transgêneros, em geral, são mais novos. As vítimas tendem a ser de raça/cor branca ou parda, sendo que a maioria eram profissionais de nível superior, professores ou empresários. (MENDES: SILVA, 2020, p. 1717)

Apesar destes fatos, atualmente ocorre uma naturalização da convivência social e do respeito à população LGBT, afirmado em vários produtos culturais como a música, as novelas, os filmes e os livros, entre outros. Assim, estes cidadãos vêm sendo justa e gradualmente inseridos na política e nos diversos ramos de atividades sociais.

4.4. Funk Anos 2010

Adentramos a terceira década de existência do Funk em que este segue a sua rotineira trajetória na busca de reconhecimento enquanto movimento cultural, ainda sendo necessário responder, inclusive nos ambientes culturais, a pergunta "Funk é cultura?". Obviamente, este é um legítimo movimento cultural brasileiro e, até mesmo, um movimento de Contracultura. Este último trata-se de um movimento questionador que pretende contrariar as atuais normas e padrões culturais e que, segundo Hobsbawn (1995), foi um movimento iniciado nas décadas de 1960 e 1970 em que o público jovem contestou os valores preestabelecidos pela sociedade vigente, visando uma mudança estrutural e a participação dos jovens nesta sociedade. Corroborando com estas afirmações, Maciel (*apud* Pereira, 1986, p. 14) explana que a Contracultura não é somente um fenômeno histórico concreto, mas "[…] uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical". Assim sendo, o funk enquadra-se neste contexto ao passo que critica e estabelece normas culturais distintas da sociedade tradicional e objetiva, principalmente a partir desta referida década de 2010, a presença da juventude periférica na sociedade.

As medidas legislativas que comprovaram esta condição de movimento cultural, e seus respectivos direitos, foram assegurados desde a década anterior, contudo algumas medidas contrárias ao movimento ainda foram observadas neste período de 2010. Uma delas é a Sugestão Legislativa n.°17 do ano de 2017, incitada pela página de internet "Funk É Lixo", enviada através do Portal E-Cidadania e que, sob o título de "Criminalização do funk como crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família", recebeu até a data de 15 de agosto de 2017 um apoio superior a 50.000 manifestações individuais. Este documento encaminhado como ideia legislativa n.º 65.513, anexo ao memorando n.º 43/17 – SCOM, expressa em sua descrição que: "é fato e de conhecimento dos brasileiros difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podres alertando a

população o poder público do crime contra a criança, o menor adolescente e a família", acrescenta que "Crime de saúde pública desta 'falsa cultura' denominada 'funk'. (sic)", e complementa que "Os chamados bailes de 'pancadões' são somente um recrutamento organizado nas redes sociais por e para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o menor adolescentes" e que estes incitariam "ao uso, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia e exploração sexual, estupro e sexo grupal entre crianças e adolescente, pornografia, pedofilia, arruaça, sequestro, roubo e etc. (sic)". No dia 21 de junho de 2017, aprovado por requerimento da Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Senado (CDH), o senador Romário realizou uma audiência pública que contou com este autor da ideia legislativa, estudiosos do movimento, como os antropólogos Hermano Vianna e Mylene Mizhari, e artistas do funk como Anitta, Valesca Popozuda, Nego do Borel e MC Marcinho. Posteriormente, esta ideia legislativa foi rejeitada por Comissão em decisão terminativa (art. 91, § 5.º, do RISF).

Outra medida contrária ao movimento funk nesta década foi a PL 5194/2019, apresentada pelo deputado federal Charlles Evangelista, que alteraria o Art. 287 do decreto-lei n.º 2.848, de 7 de dezembro de 1940, acerca de "fazer, publicamente, apologia de fato criminoso ou de autor de crime" ampliando a aplicação desta pena à aqueles que, através de quaisquer gêneros musicais que contenham expressões pejorativas ou ofensivas, estimulem o uso e o tráfico de drogas e armas; a prática de pornografia, pedofilia ou estupro; ofensas à imagem da mulher e o ódio à polícia, sendo esta proposta condizente com a tendência político-ideológica conservadora do Brasil neste período, quando eram comuns as explanações de ideias e de medidas extremadas por parte do atual governo e de seus adeptos políticos. Evidentemente, atentando-se às características temáticas mencionadas neste PL em relação aos gêneros musicais, percebe-se que este referia-se, principalmente, ao Funk carioca.

Apesar desta costumeira perseguição, o movimento passou a ser reconhecido culturalmente por renomados artistas de outros gêneros musicais brasileiros, inclusive firmando algumas parcerias musicais com estes, ampliando ainda mais o seu alcance artístico nesta década. Aliás, esta concepção de parceiras musicais entre artistas de diferentes gêneros musicais acentuou-se na década de 2010, podendo ser verificado como uma mera relação mercadológica entre os artistas da gravadora ou de diferentes gravadoras, visando a lucratividade e a promoção artística de um ou de ambos os artistas envolvidos, contudo esta pretendida parceria musical também denota o reconhecimento do trabalho artístico e do gênero musical a qual pertença este cantor por parte do outro artista envolvido na proposta musical.

A título de exemplo, o cantor e compositor Caetano Veloso (1942) que, no dia 21 de setembro de 2017, compartilhou um vídeo em sua rede social Instagram em que reproduz, dentro de um carro, as canções tocadas no rádio: “DJ do baile Toca Aquela” (MC Novinho na versão do DJ Tubarão) e “Tio Will – Quem me Viu Mentiu” (na versão do MC Maneirinho) e que posteriormente firmou uma parceira musical com a cantora Anitta na canção “Você mentiu” (2019). Além deste, o cantor e compositor Lulu Santos (1953), que já firmara tais parceiras musicais com artistas do Funk como na canção “Nosso sonho” (2006) junto ao cantor Buchecha e na canção “Se Não Fosse o Funk” (2007) com o MC Marcinho, no ano de 2018 lançou o álbum “O Funk Canta Lulu” em que suas composições eram interpretadas por artistas do funk como: Valeska Popozuda, Tati Quebra-Barraco, Buchecha, MC Koringa, MC Leozinho, MC Marcinho & Bob Rum, entre outros.

Por vezes, estas parcerias com artistas de outros gêneros musicais brasileiros proporcionaram junções de elementos musicais que culminaram na criação de subgêneros como é o caso do “Funknejo”, uma hibridação musical com o outro gênero musical dominante na mídia brasileira da época que é essencialmente uma canção de Sertanejo universitário com interferências pontuais da batida rítmica do Funk carioca, como nas canções “Eu quero tchu, eu quero tcha” da dupla sertaneja João Lucas & Marcelo ou a canção “Suíte 14” em que a dupla sertaneja Henrique & Diego fazem uma parceria musical com o MC Guimê. Outro destes é o “Funk pop”, resultante das adequações híbridas entre o funk e o estilo pop e teve como características musicais uma linha vocal mais melodiosa e elementos de instrumentação musical e estruturação rítmica ligados à música pop, iniciado no ano de 2013 e amplamente divulgado pela cantora Anitta (Larissa de Macedo Machado) com a sua canção “Show das poderosas”. Além destes, o “Rave funk”, mesclando a batida rítmica do Funk à música Techno, que tem como um de seus representantes o MC Lan (Caio Alexandre Cruz). Ainda, o “Brega funk”, que mescla as figurações rítmicas do funk carioca com gêneros musicais oriundos das regiões Norte e Nordeste (Arrocha, o pagode baiano e, principalmente, o Brega eletrônico), que teve como os seus principais representantes a cantora pernambucana MC Loma (Paloma Roberta Silva Santos), o cantor paraibano Aldair Playboy (Aldair Brito da Silva), o cantor mirim pernambuco, nascido no ano de 2007, MC Bruninho (Richardson Cardoso) e o cantor pernambucano MC Troia (Arthur Felipe da Silva Alves). Este Brega funk, ao lado do Funk Ostentação paulista, demonstra a expansão do Funk carioca para outros estados brasileiros com subgêneros caracterizados por conter temáticas nas letras de canção e estruturação musical próprias.

Com o fenômeno da globalização, assim como do aumento de compartilhamentos de áudios e vídeos na internet, o Funk ampliou a sua propagação artística e, consequentemente, o seu público para além do território nacional, observando-se inclusive com a participação de artistas do funk em festivais internacionais de música. Por conseguinte, o reconhecimento além das fronteiras nota-se, por exemplo, na dupla musical israelense Static & Ben El Tavori que na canção "Tudo Bom" misturam a musicalidade tradicional de seu país aos ritmos do funk e do samba, sendo esta até então a canção de música israelense mais visualizada na plataforma de vídeo YouTube em toda a História. Além do mais, este reconhecimento internacional do gênero musical proporcionou parcerias musicais entre artistas do funk e artistas da música internacional como a de MC Guimê (Guilherme Aparecido Dantas) e o rapper norte-americano Soulja Boy na canção "Brazil We Flexing" (2014), a parceria de MC Kevin O Chris (Kevin de Oliveira) com o também rapper canadense Drake na música "Vai Rebola Pro Pai - Ela é do tipo" (2019), a parceria da cantora Anitta com o cantor, compositor e ator colombiano Maluma na canção "Sim ou não" (2016) e outra parceria de Anitta com a afamada cantora pop internacional Madonna na canção "Faz gostoso" (2019). Em relação à estas experiências do Funk carioca com artistas nacionais e internacionais de outros gêneros musicais, Lopes (2007, p. 24) explana que "[…] essas manifestações, quando viajam, transformam-se, tornam-se híbridas e carregam as marcas das diversas experiências e memórias de contínuos deslocamentos".

Em relação à batida, depois do "voltmix" na década de 1990 e do 'Tamborzão" na década seguinte, surge na década de 2010 o "Beatbox". Este é originário dos guetos de Nova York, no início da década de 1980, sendo esta uma base "instrumental" composta exclusivamente por sons vocais e nasais elaborados através de recursos técnicos que visam imitar batidas rítmicas de gêneros musicais. Segundo Caceres; Ferrari; Palombini (2014), este recurso passa a exercer o papel de base musical no Funk emergindo encoberto pelo Tamborzão no ano de 2008, tomando uma dianteira no ano de 2010 e o substituindo no ano de 2011. Este não tem uma data precisa acerca de sua criação no Funk, mas há uma indicação de sua autoria pelo cantor Mr. Catra. Acerca disto, MC Créu (Sérgio Costa) explana que:

> Essa batida surgiu há mais de dez anos, quando eu nem era MC. Trabalhava como DJ e estava em um baile com o Catra quando o equipamento travou. Falei para ele improvisar enquanto dava um jeito, e ele começou a fazer a batida do funk com a boca. (MC CRÉU *apud* CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 199)

A partir disto, iniciou-se uma série de experimentos de DJs que passaram a misturar este a outros diversos processos sonoros como baterias eletrônicas, sons computadorizados e elementos extraídos das batidas funk de décadas anteriores. Posteriormente, no ano de 2017 no Rio de Janeiro, inicia-se uma nova modalidade de funk conhecida como *Funk 150BPM*, ou *Ritmo louco*, criada por DJ Polyvox (Diogo Lima Costa). A sigla BPM refere-se à "batidas por minuto" e a numeração "150" equivale à quantidade destas, sendo este um andamento musical mais rápido em relação ao usual andamento musical do funk equivalente à 130BPM notado desde a primeira obra fonográfica "Funk Brasil Vol. 1" que se vale desta velocidade em quase todas as faixas do disco. De certa forma, compara-se este fenômeno de aceleração do andamento musical no decorrer dos anos ou décadas com o samba-enredo das escolas de samba principalmente do Rio de Janeiro.

Nesta década de 2010, o Funk prossegue sendo amplamente consumido sobretudo pelas classes periféricas, onde ampliou o seu alcance tornando-se uma expressão cultural significativamente representante dos jovens de periferia. Este maior alcance do funk é proporcionado pelos novos veículos de propagação musical, principalmente pelas mídias digitais e a sua ampla popularização. Durante os anos iniciais, vários artistas do funk dependeram da divulgação midiática das emissoras de Rádio e TV, assim como tiveram o auxílio da indústria fonográfica, embora uma parcela significativa destes dependiam da indústria informal. Acerca desta última, Herschmann (2011) pontua que a venda de CDs daquele período, realizada principalmente pelo comércio ambulante, não pode ser classificada como uma atividade propriamente ilegal, pois esta "música paralela", tal qual era denominada pelo pesquisador Hermano Vianna, era o único meio de divulgação do trabalho musical de uma parcela substancial dos artistas do funk. Sá; Miranda (2011, p. 2) complementam que desde sua consolidação nos anos 80, o funk criou "[…] um circuito pioneiro de produção, circulação e consumo relativamente autônomo e sustentável em relação ao modelo das grandes gravadoras, que o aproxima de outros negócios musicais, tais como o tecnobrega no Pará; e o forró eletrônico, no nordeste […]". Diante disso, independentemente do acesso aos materiais profissionais de gravação e mixagem em estúdios musicais, qualquer artista ou grupo musical poderia gravar o seu material artístico sendo necessários apenas uma câmera de valor acessível ou um aparelho celular. Mais tarde, com a popularização da internet, a sua divulgação e consumo passaram a ser amplamente facilitados através de sites que disponibilizavam estes conteúdos em formato de áudios e vídeos, sendo que a acentuada busca, por estes materiais musicais, culminaria na ascensão destes sites especializados na divulgação deste gênero

musical de modo que se tornariam as plataformas mais procuradas e visitadas na internet, evidenciando o atual estágio que o Funk atingira nesta referida década. Acerca disso, verifica-se na plataforma de vídeos YouTube, a mais popular e visitada do Brasil, a ascensão nacional e internacional de dois canais de vídeos musicais dedicados principalmente ao conteúdo de música Funk: GR6 e KondZilla. Sobre este último, segundo dados do ano de 2020 coletados na Plataforma YouTube, este era o canal com o maior número de visualizações (30 bilhões), o canal com o maior número de inscritos (60 milhões de pessoas) e duas de suas produções independentes foram as primeiras, envolvendo artistas brasileiros, a alcançar mais de 1 bilhão de visualizações no YouTube: no ano de 2018 com a canção "Bum Bum Tam Tam", de MC Fioti (Leandro Aparecido Ferreira), e no ano de 2020 com a canção "Olha a Explosão", de MC Kevinho (Kevin Kawan de Azevedo).

Além disso, o número de artistas mulheres no funk continuou ascendendo nesta década de 2010. Este fenômeno foi também verificado em outros gêneros musicais brasileiros contemporâneos ao Funk carioca como, por exemplo, no "Feminejo", sendo este último um movimento de empoderamento promovido pelas cantoras de Sertanejo universitário que alcançaram importantes vendagens de material musical e grande exposição nos veículos da mídia tradicional e digital. Em relação ao Funk, tal movimento de empoderamento feminino foi constatado no supramencionado Funk pop através das cantoras Anitta, Ludmilla (Ludmilla Oliveira da Silva) e Lexa (Léa Cristina Lexa Araújo da Fonseca). Tomemos como exemplo deste a canção "Show das poderosas", da cantora Anitta, que nomea as mulheres como "poderosas", assim como no trecho "Meu exército é pesado a gente tem poder" discursa sobre a união de um grande número de mulheres em prol de uma causa e em uma das cenas de seu videoclipe oficial, segundo Arnoldt (2019), a cantora Anitta encena ao lado de várias mulheres que juntas levantam um de seus braços e cerram os seus punhos alusivamente ao gesto dos "panteras negras", como se fosse um reclame do poder feminino. Ainda neste contexto de empoderamento feminino na música funk dos anos 2010, outras cantoras destacaram-se pelo emprego do discurso feminista em uma ou mais canções de seu repertório tendo como exemplo a MC Carol (Carolina de Oliveira Lourenço) que lançou a canção "100% feminista" em parceria com a cantora e compositora Karol Conka (Karoline dos Santos Oliveira), esta última reconhecida pelo seu repertório de canções tematizando o empoderamento feminino e pela sua defesa ao movimento feminista.

4.4.1. Funk e a erotização infantil

Conforme verificado nas décadas anteriores, o público menor de idade, portanto o público abaixo da idade de 18 anos completos, sempre teve uma estreita ligação com o Funk carioca, seja frequentando os bailes ou pretendendo o cargo de cantores e dançarinos no cenário midiático. Acerca disso, observa-se o receio de diversos sujeitos sociais com os prováveis efeitos desta relação entre funk e os menores de idade, principalmente os sujeitos ligados à educação destes jovens, tais como responsáveis legais destes e profissionais da educação formal e não formal, sendo este um fenômeno que passa a transitar nos ambientes educacionais principalmente pertencentes às regiões periféricas.

Transpondo a condição de meros espectadores, alguns destes jovens adeptos tornaram-se artistas profissionais, sendo este um aspecto acentuado na década de 2010 com o aumento de MC's adolescentes e, principalmente, de cantores mirins que alcançaram o sucesso na mídia convencional e nos canais de divulgação musical na internet. Nota-se que este público infantil sempre esteve presente nas realizações artísticas midiáticas brasileiras (novelas, filmes e programas televisivos), sendo que alguns destes cantores mirins eram apresentados tao somente como figuras carismáticas, realizando apresentações caricatas de cantores adultos, entretanto vários destes despertavam a atenção dos telespectadores pelo perceptível talento artístico que, posteriormente, culminaria em uma carreira musical com proposta artística própria.

Conforme já mencionado, o primeiro cantor mirim de Funk que obteve relevante sucesso midiático foi o MC Jonathan Costa, que teve a sua canção "Jonathan da Nova Geração" entoada em grande parte do território nacional quando este tinha sete anos. A partir deste, outros cantores infantojuvenis foram lançados no mercado musical, contudo, depois das acentuadas críticas que resultariam até mesmo em medidas judiciais contrárias ao discurso das músicas de MC Jonathan Costa, estes cantores da década de 2000 passaram a valer-se de letras de canção menos alusivas às práticas questionadas pelos órgãos responsáveis pela proteção deste público.

No entanto, apesar do relevante número de cantores infantojuvenis de Funk na década de 2000, este número de MC's aumentaria significativamente na década seguinte. Aproveitando-se de um aumento do público espectador infantojuvenil que passou a se identificar com o gênero musical, uma parcela destes jovens MC's foram diretamente lançados pelo mercado musical convencional, porém uma significativa parcela destes surgiram de

apresentações musicais em gravações autônomas de vídeo, na maioria das vezes valendo-se de material musical precário, compartilhados em suas redes sociais particulares ou sites especializados, como a plataforma de vídeo YouTube, buscando “likes” e uma ampla notoriedade. Para Félix (2016), o YouTube aproveitou-se do distanciamento da televisão em relação a este público jovem instituindo novas ações comunicativas e formas de participação destes em um contexto da necessidade de maior proximidade na interação entre o sujeito emissor de conteúdo e o sujeito receptor. Assim, assinalando o rompimento desta barreira entre os dois sujeitos da comunicação, os frequentadores de bailes funk, assim como os consumidores dos produtos do gênero musical, eram também criadores destes mesmos conteúdos.

Contudo, à medida que estas crianças se apresentavam nos canais destas mídias, iniciaram-se as críticas em relação ao modo como estas eram expostas. Um destes questionamentos refere-se à atuação destas crianças na dança funk tendo como exemplo na mídia televisiva as numerosas críticas ao Programa Raul Gil (2019), apresentado pelo mesmo no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que exibia um concurso infantil de performance (dança e canto) de músicas funk, intitulado *Funkeirinhos*, em que estas crianças trajavam as vestimentas tradicionais dos frequentadores dos bailes e eram avaliados por MC’s famosos no cenário funk.

Entretanto, os questionamentos mais substanciais eram direcionados ao conteúdo entoado por estas crianças nas letras das canções, assim como o conteúdo cênico de seus videoclipes, que tratava, por vezes de forma explicita, do tema das práticas sexuais. Até então, este era um tema fundamentalmente abordado por MC’s adultos, e os poucos cantores adolescentes que se valiam desta temática o faziam de forma bastante moderada, contudo este tema passou a ser livremente apresentado pelos cantores infantojuvenis, a partir da década de 2010, valendo-se do discurso do *Funk ousadia*. Este é um subgênero musical originário da cidade de São Paulo na primeira metade da década e segundo Lima (2018), o Funk ousadia utilizava referências diretas à atividade sexual, ou trocadilhos de teor humorístico, por vezes indicando apelidos espirituosos para os órgãos genitais tais como “pica”, “piroca”, “xota” e “perereca”, além da recorrente abordagem da figura da “novinha” nas letras de música.

Dessa forma, esta vertente era criticada pela apresentação de performances distantes de uma tradicional idealização do imaginário infantil tais como o culto à ostentação financeira, o uso de palavrões e a utilização de discursos alusivos ao sexo e às drogas. Acerca deste imaginário infantil, Sarmento (2004, p. 11) pontua que as crianças têm uma identidade particular, sendo esta também uma identidade cultural, e que estas são capazes de “[…]

constituírem culturas não redutíveis totalmente às culturas dos adultos". No entanto, nem sempre foi desta maneira, pois, segundo Ariès (1981), até os primeiros séculos da Idade Média não havia uma distinção social entre as crianças e os adultos, constatado isto, por exemplo, na arte medieval que, até meados do século XIII, expressava a figura da criança como homens de tamanho reduzido.

> Na sociedade medieval, (...) o sentimento de infância não existia – e que não quer dizer que as crianças fossem negligênciadas, abandonadas ou desprezadas. [...] Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes. (ARIÈS, 1981, p. 156)

Paulatinamente, no decorrer dos séculos esta diferenciação das etapas da vida humana passou a ter a sua merecida importância. Priore (2006) indica que aqui no Brasil esta concepção de distinção entre crianças e adultos avolumou-se entre os séculos XVI e XVII, através de ações pedagógicas e psicológicas que contemplaram especificamente esta faixa etária.

Retomando à cultura das crianças, Sarmento (2004, p. 18) explana que, assim como nas demais culturas, este lugar da cultura infantil é continuamente reestruturado pelas condições fundamentais que definem as gerações em cada momento histórico concreto. Buckingham (2007) acrescenta que esta estrutura se transforma conforme as mudanças socioeconômicas e, além disso, afirma que o atual acesso destas crianças às novas tecnologias, culminando no alcance destas às informações anteriormente restritas aos adultos, contribui cada vez mais para o esfacelamento das fronteiras entre a cultura destes e a cultura dos adultos. Ponte (2007) explana que, nas sociedades modernas, há um ideal romântico da infância como um tempo de inocência e dependência, mas que atualmente este quadro está mudando e, com isso, resultando em outras configurações infantis.

Desse modo, estes MC's mirins apropriam-se do discurso do Funk ousadia, contudo, diferentemente dos cantores de outras faixas etárias, estes cantores infantis valem-se do discurso sexual em suas letras de canções, assim como em sua performance cênica nos videoclipes e/ou nos palcos, sem que verdadeiramente realizem tais ações no seu cotidiano e, com isso, cria-se um personagem realizador de feitos que estes desconhecem na prática.

Segundo Santos; Zeitoune (2011, p. 103), visto que "[…] a relação sexual não existe, é preciso que o sujeito a faça existir por meio de significantes, sintomas, fantasias".

Assim sendo, destacamos alguns MC's mirins de Funk ousadia. MC Vilãozin (Rhyan Pietro) que no ano de 2015, contando com seis anos, lançou um controverso videoclipe em que atua ao lado de duas dançarinas, uma menina de 12 anos e uma jovem de 19 anos, que dançam na maior parte do tempo de costas para a câmera enquanto o MC mirim canta e insinua gestos alusivos à prática sexual de "estapear" o bumbum haja vista que entoa a canção "Tapa na bunda dela", composta pelo seu pai e empresário Wellington Araújo, que versa frases como "senta com a pepeca/Dá tapa na bunda dela". MC Doguinha (Douglas), que contava com doze anos no lançamento da canção "Vem e Brota Aqui Na Base" (2017), canta "A novinha linda, que mora aqui do lado, tá cheia de papim no whatsapp/Bumbum gostosão, corpo sedutor, foi por isso que o Doguinha se encantou/Vem e brota aqui na base, vamos fazer sacanagem/Sei que você tem vontade, então senta um pouquinho" e que, ao final do respectivo videoclipe desta canção, o cantor interage sem camisa, em uma piscina, com uma jovem de idade bastante superior. MC Pedrinho (Pedro Maia Tempester) nascido no ano de 2002 e na música "Dom dom dom" (2014) entoa "Dom dom dom, dom dom dom/Ajoelha se prepara e faz um boquete bom". Ainda, embora o ECA limite, no seu Art. 2.º, para os doze anos a faixa etária infantil, ainda podemos apontar um cantor mirim que, no período do lançamento midiático de suas primeiras canções, considerava-se e era considerado como uma "criança" embora contasse com 13 anos. Este é MC Brinquedo (Vinicius Ricardo de Santos Moura), nascido no ano de 2001, que entoava canções como "Vice Versa" (2014) com a letra "No pique do vice-versa/ Pepeca no pau, pau na pepeca", a canção "Boquinha de aparelho" (2014) em que este canta "tu vai lamber, tu vai dar beijo/ Tu vai mamar com essa boquinha de aparelho" e a canção "Roça Roça" (2016), com trechos como "A novinha não me quer só porque eu vim da roça/ Roça o peru nela que ela gosta".

Contudo, no que se refere às crianças cantoras envolvidas em episódios de sensualização no funk, a celebridade que mais levantou críticas negativas ao seu trabalho artístico foi a cantora MC Melody. Gabriella Abreu Severino, nascida no ano de 2007, despertou especialmente a atenção do grande público, assim como a da crítica, com os seus vídeos postados na plataforma YouTube onde, com a pouca idade que tinha na época, abordava temas específicos do público adulto. O primeiro destes é um vídeo em que a cantora, com seis anos, toca violão de uma forma extremamente rudimentar e canta a música "Menino de luxo", composição de seu pai e atual empresário de carreira MC Belinho (Thiago de Abreu), em que

“[…] a letra faz referências ao estilo luxuoso de vida da personagem do título, que inclui carros e bebidas importadas e camarotes exclusivos em festas para chamar atenção por onde passa e conquistar popularidade entre as mulheres” (MONTEIRO; MARÔPO; SAMPAIO, 2019, p. 141–142).

Posteriormente, outro vídeo da cantora mirim que despertou controvérsias é referente à canção “Fale de mim”.

> [...] é uma espécie de desabafo para quem a critica: “fale bem ou fale mal/Mas fale de mim/Eu não tenho culpa se você não é feliz/Eu entendo as recalcada [sic]/Que me ofendeu [sic]/Se eu fosse elas também queria ser eu”. A letra celebra a sua fama e sucesso, enquanto Melody se apresenta rodeada de elementos infantis (urso de pelúcia, bolhas de sabão, borboletas, balões e balanço) e objetos que representam ostentação e glamour (cordões de ouro, boné escrito “BOSS”, casaco de pele, óculos escuros). (MONTEIRO; MARÔPO; SAMPAIO, 2019, p. 143)

Embora as letras de suas canções, assim como o conteúdo de seus videoclipes, não profiram temas sexuais, MC Melody traz indagações referentes ao seu figurino e à sua maquiagem que, segundo estes críticos, seriam mais apropriados a uma mulher com uma idade superior e que, eventualmente, tencionasse o artifício da sedução.

Contudo, o exibicionismo e a busca por “likes” e fama na internet não devem ser vistos como as únicas justificativas para a elaboração do trabalho musical destes cantores mirins do funk, pois muitos destes buscam uma ascensão socioeconômica por meio do gênero musical como, por exemplo, a MC Melody e o MC Brinquedo haja vista serem crianças que nasceram em bairros periféricos (MONTEIRO; MARÔPO; SAMPAIO, 2019).

A fim de impor um controle à algumas excedentes manifestações artísticas destes, o Ministério público foi acionado em diversas ações na segunda metade da década. No ano de 2017, MC Doguinha foi denunciado pelo Ministério Público do Rio de Janeiro pela canção e respectivo videoclipe “Vem e Brota Aqui na Base”, apontando que este trabalho artístico vulnerava os princípios da proteção integral da criança e do adolescente mediante acusação de apologia às práticas sexuais. Entretanto, a maioria destes acionamentos ocorreu no ano de 2015 como no caso de MC Pedrinho que, sob alegação de seu repertório musical conter elementos de sexualização, perante uma liminar do MP do estado do Ceará foi proibido de realizar uma apresentação musical neste estado, entre outros estados brasileiros que aderiram a esta mesma

medida. Mais tarde, após retirados os seus videoclipes das plataformas musicais e redes sociais, MC Pedrinho pôde retomar a sua carreira artística somente perante um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) onde os pais do cantor comprometiam-se a uma reformulação no conteúdo artístico deste. Neste mesmo ano de 2015, o Ministério Público de São Paulo abriu investigações sobre o trabalho artístico de MC Brinquedo, MC Vilãozin e MC Melody.

Acerca da cantora MC Melody, seu pai Thiago Abreu foi investigado pelo Ministério Público de São Paulo perante a suspeita de "Violação dos direitos ao respeito e à dignidade de crianças e adolescentes" sob a alegação de que o seu aspecto visual (roupas, maquiagens e poses sensuais) seria contrastante a uma realidade infantil. Monteiro; Marôpo; Sampaio (2019) complementam que o pai de MC Melody assinou um Termo de Ajustamento de Conduta comprometendo-se a retirar eventuais expressões pornográficas de suas canções, assim como garantir que a cantora usaria roupas condizentes à sua idade. Além disso, foi aberto um inquérito pelo Ministério Público do Trabalho do Estado de São Paulo de modo a investigar a situação de trabalho da menor de idade, culminando em um Termo de Ajustamento de Conduta em que seu pai se comprometeria com a adequação da jornada de trabalho da menor, entre outras determinações legais acerca do assunto. O Art. 5.º do ECA versa que "Nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão, aos seus direitos fundamentais".

Entretanto, percebe-se por parte da crítica e do grande público uma diferença interpretativa dos conteúdos artísticos proferidos pelos MC's mirins quando estes pertencem à gêneros opostos. Comparando-se, por exemplo, as produções artísticas em videoclipes do cantor mirim do gênero masculino MC Brinquedo e da cantora mirim do gênero feminino MC Melody, embora o MC mirim se valha de um discurso explicitamente erótico em suas canções, utilizando expressões sexuais de forma demasiada, nota-se apreciações maiormente negativas ao trabalho de MC Melody sendo ausente este tipo de discurso em suas músicas.

> As críticas referem frequentemente uma má atuação de Melody, mas alegam principalmente que a idade da menina não seria adequada para dançar de maneira sensual e usar roupas consideradas adultas. Por outro lado, os comentários no vídeo de MC Brinquedo são em grande parte positivos, não há qualquer referência à desadequação da idade deste ou dos outros MCs para cantarem músicas de conteúdo explicitamente sexual. MONTEIRO; MARÔPO; SAMPAIO, 2019, p. 145)

Ainda, ao analisar os primeiros vídeos postados por estes dois MC's mirins na plataforma YouTube, Monteiro; Marôpo; Sampaio (2019) concluem que os vídeos de MC Melody receberam uma quantidade de "não gostei", uma espécie de avaliação interativa de satisfação dos espectadores da plataforma, "três" vezes maior que a avaliação "gostei", além de receberem críticas negativas na caixa de comentários contendo menções pejorativas como "puta", "retardada" e "analfabeta"; diferentemente de MC Brinquedo que recebeu um número "vinte e cinco" vezes maior de "gostei" em relação à avaliação "não gostei" e em um destes videoclipes, embora haja comentários críticos acerca da qualidade da música e da atuação dos funkeiros envolvidos nas cenas, houve um participante em especial que recebeu a maior quantidade das críticas diretas proferidas, sendo esta a única mulher presente na encenação do videoclipe, a MC Manu.

Portanto, verifica-se uma adesão do público infantil ao funk no que se refere ao trabalho artístico profissional, embora estejam empregados em um discurso temático destoante dos parâmetros comuns de sua faixa etária. De certa forma, pode ser este o propósito destas crianças e/ou dos indivíduos que assessoram o seu trabalho artístico haja vista que alcançam, mesmo que por meio destas acentuadas críticas negativas, a objetivada notoriedade artística e os seus respectivos benefícios. Além disso, percebe-se também uma diferença de critérios avaliativos entre os trabalhos artísticos realizados por crianças do gênero feminino e por crianças do gênero masculino, mesmo que estes abordem o mesmo discurso e até mesmo que o trabalho artístico feminino tenha um conteúdo discursivo moderado em relação ao masculino, conferindo mais críticas negativas às cantoras ou dançarinas mirins de funk e, assim, denotando o aspecto parcial destas avaliações artísticas.

Conforme mencionado anteriormente, esta configuração contemporânea de acesso às informações antes delegadas apenas ao público adulto, estes referentes à sexualidade, às drogas lícitas ou ilícitas e aos produtos de ostentação, tornaram-se facilmente acessíveis a um público que, em tese, não deveria ou precisaria acessá-los. Nota-se que tais conteúdos já estavam presentes em filmes, novelas e programas de TV da década de 1990, contudo, apesar das possíveis delimitações ao acesso deste material por parte das crianças, outros fatores contribuíram para o livre acesso destes como as novas configurações familiares que providenciaram o contato com novos aparatos tecnológicos (computadores, celulares e tablets) que facilitaram o acesso aos conteúdos na internet que, por vezes, fogem do controle de seus responsáveis legais. Além disso, alguns responsáveis destes entendem que o acesso moderado à estes temas do universo adulto através da TV, internet e convívio social possa ser benéfico à

estes adolescentes e pré-adolescentes ao passo que, na visão destes adultos, estes menores de idade estariam mais informados e familiarizados ao conhecimento de elementos pertencentes à sua realidade social. Assim sendo, à medida que estas crianças são expostas à elementos próprios da cultura adulta, consequentemente estarão mais inclinadas à natural ideia de copiá-los.

No que se refere a sexualidade, há uma preocupação com este material artístico que exponha sensualmente as crianças, principalmente em decorrência de um aparecimento maior de casos de práticas ligadas à pedofilia. Na Classificação Internacional de Doenças (CID-10) da Organização Mundial da Saúde (OMS), em seu item F65 — Transtornos da preferência sexual e em específico no item F65.4, pedofilia é definida como "preferência sexual por crianças, quer se trate de meninos, meninas ou de crianças de um ou do outro sexo, geralmente pré-púberes ou não".

Tal prática decorrente deste transtorno sexual não é um fenômeno recente na história humana, mas nota-se uma significativa acentuação desta prática na referida década de 2010. Segundo o Boletim Epidemiológico divulgado em junho de 2018 pela Secretaria de Vigilância em Saúde do Ministério da Saúde, que analisou casos entre os anos de 2011 e 2017, houve no Brasil um aumento de 83% das notificações gerais de casos de violência sexual contra crianças e adolescentes, notificados ao todo 184.524 casos e 58.037 destes (31,5%) praticados contra crianças. Ainda, esta pesquisa apontou que 69,2% dos casos aconteceram na residência da vítima, em 37% dos casos o agressor tinha um vínculo familiar com a vítima e em 81,6% de casos contra estas crianças o agressor era do sexo masculino.

> A avaliação das características sociodemográficas de crianças vítimas de violência sexual mostrou que 43.034 (74,2%) eram do sexo feminino e 14.996 (25,8%) eram do sexo masculino. Do total, 51,2% estavam na faixa etária entre 1 e 5 anos, 45,5% eram da raça/cor da pele negra, e 3,3% possuíam alguma deficiência ou transtorno. As notificações se concentraram nas regiões Sudeste (40,4%), Sul (21,7%) e Norte (15,7%). Entre as crianças do sexo feminino com notificação de violência sexual, destaca-se que 51,9% estavam na faixa etária entre 1 e 5 anos e 42,9% entre 6 e 9 anos, 46,0% eram da raça/cor da pele negra, e as notificações se concentraram nas regiões Sudeste (39,9%), Sul (20,7%) e Norte (16,7%). Entre as crianças do sexo masculino com notificação de violência sexual, destaca-se que 48,9% estavam na faixa etária entre 1 e 5 anos e 48,3% entre 6 e 9 anos, 44,2% eram da raça/cor da pele negra, e as notificações se concentraram nas regiões Sudeste (41,8%), Sul (24,6%) e Norte (12,7%). (BRASIL, 2018, p. 3)

Referente aos vídeos postados nas plataformas especializadas ou nas redes sociais, as pessoas descobriram por meio da internet uma maneira de expor e/ou vender os seus trabalhos, expressar suas opiniões e ideias ou apenas expor as suas atividades cotidianas. Em alguns destes casos, estes direcionavam o seu conteúdo para o público infantil ou adolescente, passando a ter denominações profissionais como *Youtubers* ou *Digital Influencers* (influenciadores digitais). Assim, além de objetivar da divulgação de seu trabalho artístico, estes MC's mirins pretendiam a fama digital que estes novos canais da década de 2010 poderiam proporcionar aos indivíduos que neles se expusessem.

No que concerne à questão de gênero notada no caso da cantora MC Melody, este fato demonstra que na década de 2010, apesar dos diversos avanços nas reivindicações da causa feminista, ainda seria necessário proceder diante dos métodos e dos pensamentos patriarcais fazendo-se necessária a luta das mulheres por igualdade na sociedade em que uma jovem sofre julgamentos substancialmente maiores ao exercer a mesma atividade que um jovem do sexo masculino. Até o término desta década, MC Melody ainda causou estranheza com os seus figurinos e maquiagens que, segundo as referidas críticas, faziam com que a jovem aparentasse ter uma idade superior. Entretanto, isto é verificado nesta década como uma tendência natural de uma maioria significativa de jovens mulheres desta mesma faixa etária, constatado principalmente em suas fotos nas redes sociais, buscando espelhar-se à imagem de mulheres com idades superiores.

4.4.2. Funk, a cultura do estupro e outras violências praticadas contra a mulher

A imposição de uma ordem de subordinação de gêneros, ao qual o gênero masculino exerce uma superioridade em relação ao gênero feminino, é um antigo fenômeno humano e atravessa os tempos apesar das constantes e necessárias lutas feministas.

Anteriormente, averiguamos esta na proposta discursiva do funk sexual do início dos anos 2000 imposta pelos "Bondes" e por alguns MC's, demonstrando nas letras de canção uma cultura de empoderamento sobre o corpo feminino. Apesar de sua posterior mitigação por parte das seguintes MC's mulheres, esta imposição masculina de desejos sexuais retorna na década de 2010 tematizando, nas letras de canção, assuntos que excedem os limites da liberdade e da permissão feminina e, assim, indo ao encontro de uma proposta afirmativa de violência contra a mulher.

Nestas respectivas canções, um número substancial destas não explicitavam no seu enredo indícios robustos que determinassem uma violação de direitos femininos sobre o seu corpo, sendo estas cabíveis de interpretação no que diz respeito à intencionalidade dos personagens destas composições musicais. Entretanto, algumas destas afirmaram patentemente esta finalidade sendo uma destas a canção "Só surubinha de leve", de MC Diguinho, lançada nas plataformas digitais de publicação de áudios e vídeos no segundo semestre de 2017 e traz versos como "Brota e convoca as puta, mais tarde tem fervo/Hoje vai rolar suruba, só surubinha de leve/Surubinha de leve com essas filha da puta/Taca bebida, depois taca pika e abandona na rua". A partir disso, esta canção notabilizou-se figurando entre as mais procuradas nestas plataformas digitais como, por exemplo, no serviço de streaming de músicas e vídeos Spotity onde alcançou o primeiro lugar no "Brazil Viral 50", um ranking desta plataforma que aponta possíveis canções candidatas a "hits", e a 27.º posição no "Top 50 Brazil", o principal ranking brasileiro de canções desta plataforma, além de seu videoclipe obter cerca de 15 milhões de visualizações no mês de dezembro na plataforma YouTube. No entanto, foram também substanciais as manifestações de desaprovação ao conteúdo desta letra de canção nas mídias sociais, especialmente por parte do público feminino, acusando-a de incitação à violência sexual mediante estupro, culminando posteriormente na sua retirada destas plataformas digitais. Diante disso, a assessoria de imprensa do cantor publicou em suas redes sociais um pedido de desculpas afirmando um "conflito de informações" e declarando que não era a intenção deste desonrar e desmoralizar as mulheres, haja vista que "em sua residência mora com a mãe, irmãs e uma sobrinha". Ainda, MC Diguinho compôs uma versão "light" desta canção, que passou a versar "Brota e convoca as tchuca, mais tarde tem fervo/Hoje vai rolar suruba, só uma surubinha de leve com essas mina maluca/Taca a bebida, depois taca e fica, mas não abandona na rua".

Esta repercussão negativa à canção foi intensificada pelo fato de que, no ano anterior ao lançamento desta música, gerou amplo impacto nacional e internacional a notícia de um caso de estupro coletivo a uma menor de idade no Rio de Janeiro. Entre os dias 21 e 22 de junho de 2016, uma jovem de 16 anos afirmou ter ido à residência de um rapaz, ao qual mantinha um relacionamento amoroso, no Morro de São José Operário, também conhecido como Morro do Barão no bairro da Praça Seca na zona oeste do Rio de janeiro, e relatou ter acordado no dia seguinte rodeada por cerca de 30 homens em uma residência diferente da qual se deslocou inicialmente. Ainda, a jovem afirmou não ter conscientemente consumido nenhum tipo de entorpecente e, mesmo assim, teria acordado desnuda e levemente dopada no dia sequente e, assim, vestiu-se a fim de retornar à sua residência no bairro de Taquara, também na

zona oeste da cidade. Nos dias seguintes, fotos e vídeos do episódio foram compartilhados nas redes sociais e nas plataformas de vídeos da internet.

> O choque da sociedade com o ocorrido chegou a membros do legislativo, que organizaram audiência pública, requisitaram criação de Subcomissão Permanente de Combate ao Estupro e Demais Casos de Violência Sexual contra a Mulher (no âmbito da Comissão Mista de Combate à Violência Contra a Mulher), realizaram pronunciamentos e incluíram o caso na pauta do Projeto de Lei do Senado (PLS) 618/2015, que acrescenta os artigos 218-C e 225-A ao Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tipificar crime de divulgação de cena de estupro, e prevê causa de aumento de pena para crime de estupro coletivo. (RESENDE; RABELO, 2019, p. 265)

Tanto este crime de estupro coletivo quanto a referida canção retomaram a discussão acerca da "Cultura do estupro". Segundo Herman (1984), este é um tema recorrente nas pautas de grupos feministas, assim como de estudiosas de gênero, e a autora afirma que este comportamento cultural masculino é corroborado por filmes, propagandas, livros e músicas que consolidam esta associação entre sexualidade e violência. Além disso, a discussão sobre a existência de uma Cultura do Estupro iniciou-se nos movimentos da segunda onda feminista dos Estados Unidos nos anos 1970, objetivando apontar e conscientizar a população acerca de uma política cultural machista de normalização de práticas desautorizadas de violação sexual ao corpo da mulher. Apesar destes estudos terem iniciado na década de 1970, Campos; Machado; Nunes; Silva (2017) indicam que esta Cultura do Estupro está inserida na sociedade desde os tempos remotos ao passo que os antigos guerreiros e os soldados estupravam as mulheres de um povoado ou território recém-conquistado de modo a satisfazer sexualmente estas tropas e, no Brasil Império, os donos de fazenda sistematicamente estupravam as mulheres negras escravizadas com a suposta justificativa de sedução por parte destas. "Assim, o sexismo e o racismo fundamentam a cultura do estupro no Brasil. Não é por outra razão que as mulheres negras são as que mais sofrem com a violência doméstica e sexual em nosso país" (CAMPOS; MACHADO; NUNES; SILVA, 2017 p. 989).

Contudo, esta canção de MC Diguinho não foi pioneira na abordagem de temas alusivos a violência contra a mulher nesta década de 2010. Cita-se o caso do vídeo publicado no YouTube no ano de 2014, e retirado da mesma em 2016, da canção de MC Maromba (Adolfo Luiz de França Jr) intitulada "Aquecimento do papapa" em que este encena, em uma rua e no

transporte público, episódios de importunação e assédio às mulheres e a uma travesti. Posteriormente, o MC foi acionado pelo Ministério Público Federal (MPF) pela divulgação de conteúdo que atenta contra a dignidade feminina e promove a violência contra a mulher, culminando na assinatura de um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) em que este se comprometeria com a gravação e divulgação de um vídeo de retratação pública. Neste, o cantor afirma que "Assédio sexual é algo muito sério e não pode ser tratado como uma brincadeira" e esta expressão "brincar", utilizada pelo MC, vai ao encontro do fato de que Adolfo França é estudante de cinema e afirma valer-se de MC Maromba como um personagem humorístico que objetiva satirizar a figura de um MC de perfil machista, marombeiro e narcisista.

O argumento defensivo à algumas destas músicas apontadas como portadoras de temáticas de violência sexual feminina é que estas não demonstram nitidamente em seu enredo uma ação de impedimento feminino e, assim, subentende-se neste uma ação consensual. A escritora e ativista feminista norte-americana Kate Millett, em sua obra *Sexual politics* (1970), aponta esta como uma cultura sexual masculina de suposição, à qual pressupõe que as mulheres sempre queiram o ato sexual independentemente de sua exposição permissiva.

A respeito de canções que demonstram um consentimento feminino ao ato de violência física, tomemos a canção "Tapinha não dói" (2001) do MC Naldinho (Aguinaldo Timotio Alves) e MC Beth (Elisabeth Raiol) em que esta versa "Um tapinha eu vou te dar porque/Dói, um tapinha não dói, um tapinha não dói, só um tapinha". Posteriormente, uma das reações contrárias à temática desta canção veio, no ano de 2013, através de uma ação civil pública movida pelo Ministério Público Federal, assim como pela ONG Themis — Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero, contra a empresa detentora dos direitos da música e do artistas "Furacão 2000 Produções Artísticas", considerando que a referida canção banalizava a violência contra a mulher. Em outubro de 2015, a seção do Tribunal Regional Federal da 4.ª Região (TRF4) considerou procedente a denúncia do MPF e condenou a produtora ao pagamento de multa de 500 mil reais a ser revertida para o Fundo Federal de Defesa dos Direitos Difusos da Mulher. Anteriormente, no ano de 2013, o desembargador federal Cândido Alfredo Silva Leal Júnior, deste mesmo Tribunal Regional Federal da 4.ª Região, absolveu a empresa destas acusações. Acerca desta decisão de 2013, os defensores desta música indicavam um enredo consensual feminino devido ao fato da canção entoar em um de seus versos "Se te bota maluquinha, um tapinha eu vou te dar" e que a MC Beth, a mulher da proposta discursiva, entoa no refrão "dói, um tapinha não dói" que supostamente indicariam o desejo sadomasoquista da personagem em relação a esta prática.

Além do mais, estas canções alusivas à violência contra a mulher podem ser enquadradas em crimes. Os defensores destas canções de conteúdos controversos amparam-se no direito à "liberdade de expressão" assegurado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, do ano de 1948, e corroborado pelo Art. 5.º da Constituição Federal de 1988 que versa em seu inciso IV sobre a livre manifestação do pensamento, assim como no inciso IX acerca da livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação. Ainda, o Art. 220 desta Constituição que versa sobre a proteção à quaisquer restrições ao direito de manifestação do pensamento, da criação, da expressão e da informação.

Contudo, algumas destas canções extrapolam os limites legais aceitáveis, sendo estas cabíveis de punições previstas no Código Penal no que diz respeito ao Art. 286, acerca da incitação pública à prática de um crime. Na letra da canção "Só surubinha de leve", estas seriam incitações ao crime de "Estupro" (Art. 213 do CP) sobre "Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso", cuja pena pode ser aumentada dependendo do resultado e se a vítima é menor de idade e crime de "Violação sexual mediante fraude" (Art. 215 do CP) sobre "ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com alguém, mediante fraude ou outro meio que impeça ou dificulte a livre manifestação de vontade da vítima". Nas outras canções supramencionadas, encontram-se incitações ao crime de "Importunação sexual", Art. 215-A do CP acerca de "Praticar contra alguém e sem a sua anuência ato libidinoso com o objetivo de satisfazer a própria lascívia ou a de terceiro" e incitação ao crime de "Lesão corporal", Art. 129, sobre "Ofender a integridade corporal ou a saúde de outrem".

Portanto, muito além do importante contexto de liberdade de expressão sob quaisquer assuntos, característica peculiar do funk, deve-se repudiar as canções que abordem e propaguem tais ideias e ações criminosas que podem sugerir aos adeptos do funk uma equivocada sensação de normalidade destas práticas. Nota-se que a abordagem deste tema relativo à violência contra a mulher não é particular do funk, sendo este também encontrado, mesmo que de forma esporádica, em canções de vários artistas de outros gêneros musicais nos diversos períodos históricos.

No que se refere estes supramencionados questionamentos e a sua relação com o contexto histórico-cultural do período, esta década vivenciou um aumento da exposição midiática de casos de violência contra a mulher, pois, como vimos anteriormente, este tipo de violência, inclusive a sexual, é um fenômeno tão antigo quanto a humanidade. Nesta década de 2010, os veículos da mídia passaram a noticiar estes fatos em decorrência das medidas de

combate à estas práticas criminosas principalmente no âmbito jurídico através da Lei do Feminicídio (Lei n.º 13.104/15), que altera o Art. 121 do Decreto-Lei n.º 2.848 do CP e estabelece o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, assim como a Lei Maria da Penha (Lei n.º 11.340/06), referente ao crime de violência doméstica contra a mulher. Contudo, as mídias tradicional e digital passaram a noticiar enfaticamente tais crimes a partir do supracitado crime de estupro coletivo praticado contra a jovem de 16 anos no Rio de Janeiro. Campos; Machado; Nunes; Silva (2017) observaram que, em anos anteriores a este, outros crimes contra as mulheres foram cometidos e não foram amplamente noticiados como o caso de estupro coletivo no município de Queimadas, estado da Paraíba no dia 12 de fevereiro de 2012, em que cinco mulheres foram violentadas por dez homens, duas destas (27 e 29 anos) morreram, em uma festa em que este estupro seria o presente de aniversário a um dos participantes; assim como no ano de 2013 quando a jornalista brasileira Nádia Lapa, em seu artigo "A cultura do estupro gritando — e ninguém ouve", utilizou a expressão "cultura do estupro" ao se referir a um episódio em que um cineasta brasileiro, em um evento de lançamento de seu livro no Rio de Janeiro, tentou colocar as suas mãos por dentro do vestido da entrevistadora Nicole Bahls. Assim sendo, impulsionados pelo crime de estupro do ano de 2016 e entendendo a importância deste tema, houve por parte dos veículos midiáticos uma maior exposição destes crimes e debates acerca deste assunto.

Além disso, estas canções de funk refletem uma década marcada por dados relevantes acerca da violência contra a mulher. Segundo dados do Instituto Igarapé e compilados pela plataforma EVA (Evidências sobre Violências e Alternativas para Mulheres e Meninas), entre os anos de 2010 e 2017, cerca de 1,23 milhão de mulheres foram vítimas de algum tipo de violência no Brasil, destas 37 mil foram assassinadas. Ainda, este estudo apontou que a violência física foi a causa de 59% dos registros de agressão de gênero no país e que as mulheres negras foram as maiores vítimas de todos os tipos de violências, 57% do percentual de casos de violência sexual e 51% dos casos de violência física, indicando um aumento de 409% da violência contra mulheres negras neste período.

Especificamente sobre o feminicídio, segundo o Atlas da violência (2019), alavancado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), entre os anos de 2007 e 2017 houve um crescimento de 20,7% no número de homicídios de mulheres no Brasil, quando este passou de 3,9 para 4,7 mulheres assassinadas por grupo de 100 mil habitantes. Ainda, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para

os Direitos Humanos (ACNUDH), o país ocupa o 5º lugar no ranking mundial de Feminicídios, ficando atrás de El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia.

Referente ao crime de estupro, os dados fornecidos pelos institutos de pesquisa são geralmente imprecisos haja vista haver um baixo índice de notificação destes crimes em decorrência do receio destas vítimas aos julgamentos e constrangimentos ao efetuar a denúncia e/ou depois desta, assim como o temor de futuras retaliações por parte do agressor. Cerqueira; Coelho (2014) estimam que apenas 10% dos casos de estupro no Brasil chegam ao conhecimento dos órgãos policiais. Segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, referentes ao último ano da década de 2010, foram registrados 66.123 casos de estupro no país, sendo que 85% destas vítimas eram do sexo feminino. Ainda, este estudo registrou que 7,5% destes crimes tiveram mais de um agressor, assim como registrou que 57, 9% do total de vítimas tinham no máximo 13 anos.

No ano de 2016, ano do referido caso de estupro coletivo no Rio de Janeiro, segundo dados do Ministério da Saúde e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil teve 3.526 casos registrados nas unidades de saúde de estupro provocados por dois ou mais agressores na cena do crime, uma alta de 12,5% em relação ao ano anterior e de 124% em relação ao ano de 2011. Além disso, estes dados especificaram que, deste total, 709 casos foram no estado de São Paulo, 408 em Minas Gerais e 243 no Rio de Janeiro e que, em termos percentuais, as unidades da federação com os maiores índices de estupro coletivos foram o Acre com 4,41%, o Tocantins com 4,31% e o Distrito Federal com 4,26%. Em suma, neste ano de 2016, a cada duas horas e meia uma mulher foi vítima de estupro coletivo no Brasil.

Neste mesmo ano de 2016, contando os casos de estupros coletivos e os casos de estupro provocados por um agressor, segundo o Atlas da violência de 2018, produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), foram registrados 22.918 casos nas unidades de saúde, sendo 50,9% destes praticados contra crianças de até 13 anos e 17% praticados contra menores de idade entre 14 e 17 anos. Demonstrando uma disparidade entre os dados das unidades de saúde e os dados policiais, o 11.º Anuário Brasileiro de Segurança Pública registrou 49.497 casos de estupro neste referido ano.

Em relação ao ano de 2017, ano do lançamento da canção “Só surubinha de leve”, segundo dados do 12.º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, foram registrados 60.018 casos

de estupro, correspondendo a média de um estupro à cada 10 minutos, equivalendo um aumento de 8,4% em relação ao ano anterior.

Portanto, estas isoladas canções de funk supramencionadas alusivas à violência contra a mulher estão ligadas a uma atemporal percepção, de uma significativa parcela do público masculino, de apropriação sexual do corpo feminino que independa do consentimento da mulher, assim como a concepção de uma normalização da prática de agressão física e psicológica aplicada contra as mulheres. Contudo, os crimes destas naturezas realizados no Brasil foram evidenciados na década de 2010 devido ao aumento de denúncias por parte das vítimas e à maior exposição midiática destes casos.

4.4.3. Funk e a sua ostentação em São Paulo

Como fora mencionado, durante estas três referidas décadas outras vertentes do funk surgiram em outros estados brasileiros, apresentando uma estética e conteúdo temático peculiar, sendo um destes o funk praticado no estado de São Paulo.

Embora houvesse, na década de 1990, um predomínio de adeptos do Hip hop em relação aos entusiastas do Funk neste estado (HERSCHMANN, 2005), este último continuou sendo produzido e reproduzido especialmente na região da Baixada Santista, inicialmente mantendo a batida e as temáticas em letras de canção similares aos utilizados pelo Funk do Rio de Janeiro. Acerca disso, a primeira canção de Funk paulista a adquirir significativa projeção estadual foi “Fubanga Macumbeira” (1995), dos MC’s Jorginho e Daniel, sendo esta uma canção “humorística” similar aos melôs cariocas. A partir dos anos 2000, o funk consolida-se nesta região da Baixada Santista culminando em lotados eventos de funk em casas de shows, bem como no surgimento de diversos MC’s e a música funk paulista sendo propagada nas rádios locais e, maiormente, na internet (PEDRO, 2018). Além disso, é nesta década que o Funk expande-se para outras regiões do estado como na região de Cidade Tiradentes, zona leste da cidade de São Paulo.

> Na capital, ao mesmo tempo em que aconteciam as intervenções policiais contra o funk, já existiam também tentativas de regularizar os encontros. Em 2008, a subprefeitura da região de Cidade Tiradentes, administrada por Renato Barreiro buscava promover uma música que não falasse de violência ou de

> sexo. Em parceria com os MCs da região, Barreiros promoveu o 1º Festival de Funk Canta Tiradentes, uma grande festa de rua com a participação dos moradores. O vencedor do concurso foi MC Dedê com a música *Jogar Bola e Estudar*. (PEDRO, 2018, p. 123)

Assim, a fim de enfraquecer o movimento de canções de funk com temáticas eróticas e alusivas a criminalidade, surgiu nestas citadas localidades paulistas, no ano de 2008, o *Funk Ostentação*. Pontua-se que, neste trabalho, a escolha de conectar este subgênero à década de 2010 se dá pelo fato de sua projeção nacional, assim como seus consequentes questionamentos, ocorrerem a partir do ano de 2011. Segundo Rezende (2016), deu-se esta notoriedade nacional em decorrência da divulgação do primeiro videoclipe de Funk ostentação da canção Megane (2011), do MC Boy do Charmes (Wellington França), que versava "Imagina eu de megane (automóvel da empresa francesa Renault) ou de 1.100 (equivalente às cilindradas de uma moto)/Invadindo os baile, não vai ter pra ninguém/Nosso bonde assim que vai/É euro, dólar e nota de 100".

Como foi observado, este Funk ostentação caracteriza-se pela utilização de temáticas ligadas ao desejo de símbolos pertencentes a um estilo de vida próprio de indivíduos de classe alta, através do consumo de roupas e tênis de marca, de bebidas caras, de correntes de ouro e de carros e motos luxuosas, sendo esta uma proposta discursiva que dialoga com os temas abordados pelo Rap norte-americano e o *Reggaeton caribenho* (TROTTA, 2016). Pereira (2014) aponta uma similaridade do Funk ostentação com o movimento musical *coupé-decalé*, criado por migrantes costa-marfinenses nos subúrbios de Paris no ano de 2000, devido ao seu estilo extravagante ao centrar-se no tema da ostentação às grandes marcas e produtos de luxo.

> "Ostentar", segundo o Dicionário Houaiss, significa "exibir algo a outrem de modo intencionalmente hostil; estampar, pavonear, vangloriar". O "ostentador" é aquele "que demonstra prepotência ou vaidade". De modo bastante direto, os MCs do funk ostentação direcionam essa hostilidade prepotente aos setores de maior poder aquisitivo da população, utilizando agressivamente os mesmos elementos que sempre desqualificaram os "pobres". Se o problema é a falta de bens materiais, o funk ostentação responde com excesso deles, se é a falta de dinheiro para comprar bens simbólicos, a vertente ostentatória exibe a abundância. (TROTTA, 2014, p. 11).

Dessa forma, esta é a retórica satírica do Funk ostentação, ao passo que explana sobre o consumo de bens materiais, em seus fluxos supérfluos e excessivos, que extrapolam a realidade universal das populações pertencentes às comunidades periféricas à qual esta música é direcionada. Pereira (2014) complementa que os próprios MC's detentores destes bens de consumo exibidos em shows e videoclipes são, em sua maioria, jovens muito pobres ou, no máximo, de estratos mais baixos da classe média. Esta incompatibilidade entre a realidade do morador de periferia e o discurso proferido pelo MC ostentador demonstra um típico fenômeno do funk dos anos 2010 haja vista que os supramencionados MC's mirins valiam-se de um discurso irreal à cultura comum de uma criança ao relatar desejos e experiências sexuais. Portanto, estes MC's de funk ostentação indicam aos seus adeptos o vínculo entre a sua identidade e o consumo destes bens materiais, criando uma obrigatoriedade de pertencimento mediante a aceitação desta proposta do movimento. Mais uma vez, através desta vertente da ostentação, o funk mostra a sua faceta sarcástica, provocativa e questionadora.

> Desse modo, ele nos demonstra como esse mundo de riqueza e ostentação, apresentado nas letras das músicas e nos vídeos exibidos no Youtube, parte muito mais de uma realidade imaginada do que uma realidade de riqueza material de fato. Nos videoclipes, por exemplo, grande parte dos automóveis exibidos são emprestados ou alugados. O mesmo acontece com mansões, iates e mesmo aviões que aparecem nos vídeos. (PEREIRA, 2014, p. 7)

Além disso, Pereira (2014) explana que esta plataforma YouTube foi uma importante divulgadora de videoclipes desta vertente, principalmente as produções realizadas pela empresa "KondZilla" ao qual eram esteticamente inspiradas nos videoclipes de raps estadunidenses. Entre os artistas do funk ostentação, destaquemos alguns como o supracitado MC Boy dos Charmes, MC Guimê (Guilherme Aparecido Dantas), MC Daleste (Daniel Pedreira Senna Pellegrine), MC Gui (Guilherme Kaue Castanheira Alves), MC Lon (Airon de Lima Silva), MC Nego do Borel (Leno Maycon Viana Gomes) e, no Rio de Janeiro, MC Menor do Chapa (Fabrício de Souza Batista). Nota-se a escassez de MC's do gênero feminino nesta vertente, destacando-se entre estas poucas cantoras a MC Pocahontas ou Pocah (Viviane de Queiroz Pereira) e a MC Marcelly (Marcelly Almoaya da Silva).

Contudo, enquanto movimento e popularidade nacional, o Funk ostentação declinou no ano de 2014. Este é o mesmo ano da grande crise econômica brasileira onde ficou

enviável proferir este discurso, principalmente entre as populações periféricas, diante dos efeitos negativos provenientes da recessão como a alta do desemprego que, posteriormente, teve seu auge no ano de 2017. Diante disso, a maioria destes MC's e produtoras musicais migraram para outros iminentes subgêneros do funk, como o Funk ousadia, assim como para outros gêneros musicais brasileiros contemporâneos. Ironicamente, este curto tempo de popularidade da vertente coincide com a instabilidade e a instantaneidade destes produtos da sociedade de consumo.

A temática deste funk paulista está inserida na atual conjuntura de uma "sociedade de consumidores", à qual Giddens (1991) afirma como parte integrante da "pós-modernidade". Para Bauman (1999, p. 77), "[...] consumir é atividade inerente à humanidade, conduta atemporal e pré-requisito de subsistência humana [...]". Contudo, Canclini (1999) salienta haver uma extrapolação contemporânea no desejo de aquisição destes bens pessoais por parte de membros das diversas classes sociais, desencadeando no "consumismo". Bauman (2008) denomina como "Revolução consumista" esta passagem da prática social do consumo para a prática do consumismo.

> Pode se dizer que o "consumismo" é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, neutros quanto ao regime, transformando-se na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais. O "consumismo" chega quando o consumo assume o papel-chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho. [...] De maneira distinta de consumo, que é basicamente uma característica e ocupação dos seres humanos como indivíduos, o consumismo é um atributo da sociedade. (BAUMAN, 2008, p. 41)

Nesta era capitalista, o crescimento da economia e a geração de lucros ascendeu a atividade comercial, por conseguinte o consumo, gerando assim a sociedade de consumo. Segundo Lipovetsky (2007), esta expressão "sociedade de consumo" despontou nos anos 1920 e popularizou-se a partir dos anos 1950 e 1960, permanecendo até os dias atuais. Bauman (2008, p. 71) complementa que esta sociedade de consumo "[…] representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um sentido de vida e uma estratégia existencial

consumista e rejeita todas as opções culturais alternativas". Assim, de uma maneira exagerada, o funk ostentação reflete uma significativa parcela da população consumidora de bens que excedem os seus limites financeiros em busca de uma identidade social estabelecida pelos veículos da mídia tradicional e, principalmente nos dias atuais, pelas redes sociais. Nestas mídias sociais da década de 2010, indivíduos exibem suas constantes viagens a lugares que demandam um considerável poder aquisitivo, assim como exibem grandes marcas de vestuários, bens automotivos, aparatos tecnológicos, entre outros. Observa-se que uma parcela destes indivíduos têm um poder aquisitivo condizente a este padrão de consumo e estilo de vida exibidos em suas postagens nas redes sociais, contudo algumas destas pessoas, desprovidas de tal padrão socioeconômico, buscavam adquirir estes bens de consumo e vivenciar estes mesmos espaços desproporcionais à sua realidade social com a finalidade de exibir em sua rede de amigos virtuais um fictício pertencimento à outra classe social. Santos (2012, p. 215) complementa que a busca por estes produtos reside "[…] muito mais na procura do prazer imaginativo a que a imagem do consumo se empresta, do que na seleção, na compra ou no uso dos produtos […]".

Além disso, tal qual a norma do funk ostentação, o exibicionismo destes bens de consumo é consequente a este consumismo, sendo este fato afirmado nas postagens de redes sociais indicando que estes indivíduos não somente necessitam possuir tais bens como também necessitam expô-los. Esta exibição de bens de consumo dispendiosos não é um fenômeno recente, sendo este verificado desdes as antigas civilizações onde membros de classes sociais abastadas exibiam seus bens aos membros de sua mesma classe social, assim como para membros de classes sociais inferiores.

4.4.4. Funk ocupando (seus) espaços urbanos

No Brasil, os apreciadores de alguns gêneros musicais podem desfrutar de sua execução pública não somente em locais fechados de frequência coletiva (casas de eventos, barzinhos e outros ambientes similares), sendo estes também entoados em localidades "abertas" como as ruas e as praças públicas. Geralmente, esta música está inserida em eventos como sarais, shows de rua, carnaval, festa junina, quermesses e demais festas regionais tradicionais, contudo alguns destes eventos são realizados de forma independente, sendo estes frequentemente relacionados à cultura negra como os eventos de Hip hop, de Funk, de Axé

music no estado da Bahia e de Samba com as “rodas de samba” realizadas em parques, ruas fechadas e outros espaços públicos principalmente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. O Hip hop tem como tradição a sua realização artística em espaços abertos desde as suas primeiras manifestações nos Estados Unidos, pois, segundo Macedo (2016), o espaço da rua constituiu um elemento de afirmação e identidade do *Breakdance* e, assim, este costume manteve-se em São Paulo.

Desde as suas primeiras manifestações, o Funk era reproduzido também em espaços abertos das comunidades cariocas, mas nas diversas regiões do estado de São Paulo é a partir da década de 2000 que passa a ocupar formalmente as ruas urbanas com os chamados “Fluxos”. Segundo Pedro (2018), também conhecidos como *bailes de rua, bailes de favela ou pancadões*, estes fluxos são agrupamentos de jovens nas ruas das cidades, majoritariamente na faixa etária de vinte anos embora se verifique também a presença de crianças e adultos mais velhos, a fim de ouvir e dançar a música funk oriunda de potentes caixas de som pertencentes aos carros ali deslocados, encontros estes organizados e divulgados por estes jovens em páginas da rede social Facebook. Por vezes, estes carros equipados com tais aparelhagens de som são financiados pelos comerciantes da região destes bailes de rua, visando o lucro com a venda de bebidas, geralmente alcoólicas, e lanches para os frequentadores.“O sugestivo nome para os encontros – fluxo – sugere uma efemeridade que pressupõe um deslocamento e fluidez, já que os encontros são espontâneos e, em certa medida, imprevisíveis. (PEDRO, 2018, p. 117).

Embora encontros similares à estes Fluxos tenham origem, segundo Pedro (2018), na década de 2000 no bairro da Cidade Tiradentes em São Paulo, optou-se neste trabalho por considerar estes eventos ligados à década de 2010 em razão de sua notoriedade nacional, por parte da mídia e do grande público, ocorrer nesta referida década. O mais significativo destes eventos amplamente noticiados deu-se no dia 1º de dezembro de 2019 no bairro de Paraisópolis, zona Sul de São Paulo, onde nove jovens morreram, com idades entre 14 e 23 anos, e outros doze jovens ficaram feridos após uma ação policial que encurralou estes e outros participantes de um baile de rua, conhecido como “baile da Dz7”, em duas vielas próximas deste evento, sendo estas a Viela Três Corações e a Viela do Louro. Segundo declarações dos policiais militares envolvidos nesta ação, estes perseguiam uma moto com dois suspeitos que atravessaram o espaço deste baile de Paraisópolis e, em seguida, afirmaram que foram recepcionados com ataques de pedras e garrafas lançadas pelos frequentadores e, assim, responderam esta ação com bombas de gás e balas de borracha que ocasionaram o encurralamento destas vítimas nestas vielas. No entanto, testemunhas do evento refutaram

algumas destas afirmações. Até o momento da escrita desta pesquisa, em junho de 2021 nove destes policiais militares foram indiciados pela Polícia Civil por homicídio culposo, quando não há a intenção de matar, contudo, no mês seguinte, o Ministério Público denunciou 12 destes policiais pelo crime de homicídio com dolo eventual, quando se assume o risco de provocar uma ou mais mortes.

Nestes Fluxos, uma das alegações às frequentes ações policiais é o combate ao tráfico de drogas, ao roubo de motos e a outros crimes relacionados. Pedro (2018) explana que, correntemente na história do Brasil, as questões que envolvam as populações periféricas são tratadas como "casos de polícia" em vez de serem compreendidas como "problemas sociais".

> Na verdade, o que se estabelece é, mais uma vez, o processo que associa práticas culturais periféricas à criminalidade e que se justifica pela construção simbólica de todas as pessoas que estão nesse território, ou, ao menos, que se encaixam dentro de um determinado estereótipo, como "bandidos". [...] Um aspecto das relações que se estabelecem entre o fluxo e as associações de comerciantes de substâncias ilícitas é certo: nesses bailes consome-se entorpecentes. Entretanto, se as acusações de que no fluxo acontece o consumo de drogas procedem, elas também devem valer para festas que acontecem em espaços públicos em outros lugares da cidade, com frequência de participantes de outra faixa social e onde se toca outro tipo de música, já que nesses espaços o consumo de drogas deve ser tão frequente quanto nos fluxos. E não é isso o que acontece. Portanto, queremos chamar a atenção para a seletividade com que é feita a repressão, que está ligada a um processo de criminalização da pobreza. (PEDRO, 2018, p. 132)

Além desta alegação supracitada, tais ações policiais e do poder público justificam-se pela garantia da livre circulação dos demais cidadãos e a pela interrupção sonora destes bailes de rua. Pedro (2018) explica que, em decorrência destes fluxos serem realizados em áreas residenciais, estas são reclamações frequentes dos moradores locais haja vista que estes bailes provocam ruídos de alta intensidade, assim como atrapalham a movimentação de outras pessoas pelas ruas. Acerca destes ruídos, Trotta (2016) assevera que estes frequentadores de fluxos reproduzem nas ruas uma das características fundamentais dos bailes funk: o alto volume proporcionado pelos potentes aparelhos de som. Estes são caracterizados como "poluição sonora" que, segundo Sousa (2004), são produções decorrentes da emissão de energia sonora no espaço urbano, produzindo efeitos adversos à saúde e ao bem-estar dos indivíduos circundantes. Tais medidas que buscam coibir esta poluição sonora proveniente dos Fluxos na cidade de São Paulo são amparadas pelo Art. 146 da Lei Municipal n.º 16.402, de 23 de março

de 2016, que proíbe a emissão de ruídos, “produzidos por quaisquer meios ou de quaisquer espécies, com níveis superiores aos determinados pela legislação federal, estadual ou municipal”, que, por sua vez, sustenta-se em medidas legislativas como a do Art. 42 da Lei das Contravenções Penais (Lei n.º 3.688/41) sobre “perturbar alguém, o trabalho ou o sossego alheios”, ou pelas resoluções CONAMA n.º 001 e CONAMA n.º 002, de 1990, que versam sobre ações de controle da emissão de ruídos, referentes à Lei n.º 6.938/81 que dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente.

> O volume do funk manifesta um sentimento de presença e pertencimento de um grupo populacional constantemente segregado de acessos variados a espaços de circulação, visibilidade e relevância social. [...] O que importa é que o som ultrapassa seu ambiente de origem para ocupar o espaço sonoro alheio, provocando sua presença e incomodando. A atitude de ouvir som alto —e, sobretudo de ouvir funk alto— é uma atitude de enfrentamento, que pode ser extremamente desagradável e por isso potencialmente eficaz para desencadear processos de afirmação de alteridade. (TROTTA, 2016, p. 97)

Kellner (2001), referindo-se ao Rap, mas que podemos traçar uma relação com o Funk, explana que o uso de potentes rádios portáteis no último volume, assim como atravessar espaços urbanos dirigindo carros ao som desta música, são formas de expressão cultural do dia a dia negro e, em simultâneo, formas de expressão cultural contestadoras que resistem aos códigos, práticas e ideologias da cultura dominante. Herschmann (2005) complementa que, entre estes adeptos do Hip hop e do funk, há um prazer lúdico em “tomar a cidade”, pois estes grupos parecem o tempo todo querer transgredir fronteiras através da ocupação das ruas e de outros espaços urbanos e, assim, produzem “territoriedades” sendo permanentemente apropriadas em negociações ou tensões com outras esferas sociais.

Outra manifestação juvenil de ocupação territorial realizada por adeptos do funk são os chamados “Rolezinhos”. Em uma linguagem juvenil, a palavra “rolê” significa passear em um pequeno percurso territorial e que, nesta concepção de Funk, indica um encontro coordenado de dezenas a centena de pessoas, especialmente jovens, em locais públicos e que despertou a atenção do grande público e da mídia quando o espaço escolhido para tais encontros passou a ser os ambientes de convivência com membros de outras classes sociais como, por exemplo, os shopping centers. Segundo Pedro (2018) estes jovens organizavam os rolezinhos no Facebook com o objetivo de conhecer os “famosos”, sendo estes MC’s ou outras

personalidades do funk que ficaram conhecidos por suas atuações nas redes sociais, assim como tencionavam conhecer outros participantes destes encontros, curtir ou paquerar. Trotta (2016, p. 88) complementa que estes rolezinhos suscitaram acaloradas discussões, ações policiais, liminares judiciais e reportagens especiais em dezenas de veículos da mídia, pois estes passeios "[…] de grupos numericamente expressivos de jovens majoritariamente negros oriundos das periferias pelos espaços fechados e controlados dos shopping centers despertou medo, preconceitos e debates sobre a desigualdade social brasileira".

Embora encontros similares à rolezinhos tenham ocorrido anteriormente entre os meses de agosto e outubro de 2013 em shoppings centers das cidades de Belo Horizonte e Contagem, em Minas Gerais, estes ganharam projeção nacional a partir do evento ocorrido em um shopping center paulistano. No dia sete de dezembro de 2013, cerca de 6.000 jovens, a maioria destes menores de idade, reuniram-se no Shopping Metrô Itaquera, na zona leste de São Paulo, este situado-se em uma região periférica da cidade onde é natural a circulação de pessoas de diversas classes sociais, entretanto este agrupamento de jovens, segundo Pedro (2018, 125), incomodou lojistas e outros frequentadores deste shopping center, considerando este ato como um "arrastão", embora não houvesse registros posteriores referentes a um evento desta natureza.

Ainda, Trotta (2016) afirma que o funk pode ser entendido como uma espécie de universo de ideias sobre juventude e periferia parcialmente compartilhadas entre os jovens frequentadores destes rolezinhos, expondo contrastes, embates sociais e um crescente interesse nos últimos anos pela periferia, e que este funk no rolezinho, nas festas, nos bares ou amplificados nos carros reforça a ideia de pertencimento coletivo, pois convoca para a afirmação de posições culturais, de ideias e de pensamentos sobre música e sociedade. "O funk se torna, assim, música de protesto, música para mobilizar, música para deslocar, para incomodar" (TROTTA, 2016, p. 93).

Além de demonstrar esta nova demanda do público periférico, principalmente do público juvenil, pela conquista de novos espaços, ou a retomada destes, estes fenômenos do Fluxo e Rolezinho despertam a atenção pelo incômodo que proporcionam aos demais membros dos grupos e classes sociais circundantes. Desde tempos remotos, sempre se notou este desconforto de membros de classes sociais mais abastadas, ou de diferentes divisões sociais, em relação ao convívio social com os indivíduos das populações economicamente desfavorecidas.

No que se refere ao Fluxo, esta mobilização reflete, também, um fenômeno comum a todos os grupos e classes sociais brasileiras referente à produção de poluição sonora e o desconforto que proporcionam aos indivíduos circundantes destes diversos eventos indicando que esta atividade ruidosa pode ser realizada tanto por indivíduos de populações periféricas, nas ruas da cidade ou nas festas, quanto pelos indivíduos de classes sociais abastadas em suas casas, condomínios luxuosos e festas particulares.

No primeiro semestre de 2019, mesmo ano da contestada ação policial no baile funk em Paraisópolis, segundo dados do Programa Silêncio Urbano (PSIU), programa este da prefeitura de São Paulo responsável pela fiscalização da emissão de ruídos oriundos de diversas localidades (estabelecimentos comerciais, indústrias, instituições de ensino, templos religiosos, bailes funk/pancadões, entre outros) e levantados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, foram registradas 9.449 reclamações de poluição sonora, equivalendo a uma média de 52 ocorrências por dia, sendo que lideraram esta listagem os distritos de Pinheiros (345), Santa Cecília (233), Vila Mariana (220), Sacomã (217) e Itaim Bibi (213). O distrito de Vila Andrade, onde se localiza o bairro de Paraisópolis, encontra-se na 76º colocação desta pesquisa, com 60 chamadas de reclamações referentes à poluição sonora e equivalendo à 0,64% deste total. Além disso, vários destes distritos municipais que encabeçam esta lista são pertencentes às áreas consideradas nobres da cidade, assim como áreas selecionadas para a moradia de indivíduos de classe média alta, podendo-se presumir as distintas formas de abordagem policial diante destas reclamações. Nota-se que esta pesquisa do PSIU não considera as reclamações decorrentes das áreas residenciais.

Referente aos rolezinhos, estes refletem o incômodo e o preconceito social de alguns indivíduos, geralmente pertencentes aos grupos sociais mais abastados, diante da presença ou da convivência em um mesmo espaço com moradores das regiões periféricas. Independentemente do direcionamento socioeconômico de alguns shopping centers, teoricamente estes seriam espaços desimpedidos a todos os públicos e, como assevera Trotta (2016, p. 90), a presença destes jovens periféricos neste espaço é, também, justificada pela "universalização da demanda do consumo". Leitão (2005) complementa que a atual configuração das cidades demonstra a continuidade de uma segregação socioespacial, proveniente desde o período colonial brasileiro e que, segundo a autora, os shopping centers simbolizam este processo segregacionista.

Um exemplo recente destas ações preconceituosas exercidas por alguns shopping centers diz respeito ao evento ocorrido no dia 18 de março de 2019, onde um grupo de cerca de

120 crianças, estudantes de escolas municipais da zona rural da cidade de Guaratinguetá/SP e com idades entre seis e dez anos, foram impedidas de adentrar em uma exposição infantil que homenageava os 90 anos do personagem de desenho animado Mickey Mouse no shopping center JK Iguatemi, na Vila Olimpia/zona sul e região nobre da cidade, com o argumento de que aquele espaço era destinado aos indivíduos pertencentes a outras classes sociais. Posteriormente, a funcionária da ONG Orientavida, instituição social organizadora desta exposição, responsável por esta alegação e pelo impedimento destes estudantes foi demitida.

Geralmente, esta visão preconceituosa que discrimina cidadãos de diferentes classes sociais nestes shopping centers esta simbolizada na diferença de tratamento referente à cor da pele do indivíduo. Segundo pesquisas do Ibope Inteligência e divulgadas pela Rede Nossa São Paulo, entre 2018 e 2020 aumentou a percepção da diferença de tratamento de pessoas negras e brancas nos shopping centers e no comércio, sendo esta percebida por 66% dos entrevistados no ano de 2018, 69% no ano de 2019 e 81% no ano de 2020, sendo que neste último ano esta discriminação foi notada em sete dos oito ambientes avaliados na pesquisa.

Em relação aos rolezinhos, segundo pesquisa Datafolha realizada com 799 pessoas maiores de 16 anos no mês de janeiro de 2014, portanto semanas depois do supracitado encontro no Shopping Metrô Itaquera, 82% dos paulistanos mostraram-se avessos à estes rolezinhos, sendo que 77% dos pesquisados entendem que estes encontros objetivam apenas provocar tumultos. Além disso, estes entrevistados declaram que as ações que mais os incomodam neste ambiente são as correrias (70%), gritarias (54%) e aglomerações (46%) e, ainda, 83% dos entrevistados com filhos menores de 25 anos não concordariam com a participação destes nos rolezinhos. Referente às ações que pretendam coibir estes rolezinhos, 73% dos entrevistados desta pesquisa concordam que a polícia deva ser acionada, 80% aprovam que os lojistas busquem medidas judiciais contrárias à estes encontros e 72% dos entrevistados consideram não haver preconceito racial nesta reação dos shopping centers. Um apontamento curioso desta pesquisa Datafolha é que a menor aprovação à estes rolezinhos vem de entrevistados residentes da zona leste, a maior área periférica e excluída da cidade de São Paulo, com apenas 8% de aprovação à estes, enquanto os maiores percentuais de apoio encontram-se entre os indivíduos que ganham mais de dez salários mínimos (16%) e os que tem nível universitário (14%).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, nesta pesquisa acadêmica, percorreu-se uma breve história das primeiras três décadas do funk, apontando alguns de seus subgêneros e fatos correspondentes que ecoaram negativamente na mídia e no grande público e, em seguida, confrontando-os com alguns fatos e dados que pudessem indicá-los enquanto reflexo de questões sociais vigentes. Decerto, os artefatos culturais trazem tais características por serem criados por, e direcionados à, indivíduos de seu tempo e, assim, carregam elementos culturais destes, mas o que percebeu-se ao longo desta pesquisa foi a diversidade de temáticas abordadas pelo funk, adaptando-se, parcial ou completamente, a cada substancial questão sociocultural do momento histórico à qual estava inserido naquele período. Esta transitoriedade do funk também é percebida na transformações rítmicas e de andamento musical das batidas ao longo destas décadas, assim como nos próprios artistas que tinham múltiplas abordagens temáticas diferentes em seu repertório musical, seja no mesmo momento histórico ou modificando-se no decorrer destes.

Identificou-se também nesta pesquisa que, na década de 1990, os subgêneros musicais e episódios referendados tiveram uma relação bastante próxima com os fatos socioculturais comparados, exemplificando as acusações de arrastão, que eram observadas tanto nas proximidades dos bailes quanto nos demais ambientes cotidianos, e o funk proibidão, que mantinha uma conexão com o tráfico de drogas sendo muitas vezes beneficiado por estes grupos e indivíduos à qual tematizavam em suas letras de canção. Na década de 2000, os objetos analisados têm uma proposta de acolhimento aos grupos antes ignorados no gênero musical, ou de outros gêneros do mesmo período e anteriores, a exemplo das cantoras de funk e o seu empoderamento na proposta discursiva vigente e a receptividade aos artistas e ideais LGBTQI+. Na década de 2010, a retomada ou a continuidade de questões observadas nas décadas anteriores tais como a tematização de práticas criminosas com as canções alusivas ao estupro coletivo e outras violências praticadas contra a mulher, assim como uma volta da discussão acerca do público jovem no funk e, desta vez, referente à exposição explícita de discursos eróticos proporcionados pelos cantores infantis.

Pretendeu-se legar esta pesquisa histórica e os seus respectivos resultados à comunidade acadêmica ligada principalmente aos estudos de cultura, indicando conforme os anseios supramencionados de MC Leonardo acerca do funk enquanto reflexo da sociedade. Além disso, tencionou-se contribuir à comunidade do funk e ao grande público com mais um

estudo que demonstrasse as potencialidades deste movimento cultural que perpassassem os habituais prejulgamentos e juízos de valor.

Embora entendamos que os objetivos foram satisfatoriamente alcançados, esta pesquisa poderia ter proposto outros fatos embasadores para a relação sugerida, assim como adicionado outros subgêneros musicais e episódios que poderiam ser correlacionados, entretanto, entende-se estes como suficientes ao objetivo tencionado, permitindo que outros estudos sejam realizados dada a quantidade de possibilidades comparativas de um estudo desta natureza, ainda mais diante do aparecimento de futuros subgêneros musicais e acontecimentos relacionados ao funk que, muito possivelmente, serão objetos de questionamentos tal qual os expostos nesta pesquisa. Acerca deste último aspecto, ao término da delimitação temporal desta pesquisa, a ligação de uma canção de funk com a Ciência, tematizando um relevante fato histórico como na canção "Vacina Butantan", de MC Fioti, lançada em janeiro de 2021 com a finalidade de campanha e elucidação ao público a respeito da vacinação durante a pandemia do Coronavírus (covid-19) no início da década de 2020. Esta é uma adaptação da canção "Bum Bum Tam Tam" e nesta nova versão traz os trechos "É a vacina envolvente que mexe com a mente/De quem tá presente, A vacina é saliente, Vai curar nóis do vírus e salvar muita gente/ Aí eu falei assim pra ela, óh (Aí eu falei assim pra ela) Vai, vai no Bubutantã Vem no Bubutantã, tã" fazendo referência ao Instituto Butantan que, em parceria com o laboratório chinês Sinovac, proporcionou uma das vacinas disponíveis à população brasileira neste período.

Portanto, apesar de suas naturais limitações, esta presente pesquisa apresentou a sua ideia fundamental e atingiu a sua finalidade, sinalizando outros futuros estudos similares, inclusive a outros gêneros musicais ou movimentos culturais brasileiros.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Sobre a música popular. In: _____. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994

AMORIM, M. F. de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino**. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – IEL/UNICAMP, Campinas, 2009.

ANDRADE, Hanrrikson de. Letras de funk são espelho de sociedade machista e erotizada, diz MC carioca. **UOL Notícias**. Rio de janeiro: Cotidiano. 02 jun. 2016. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/06/02/letras-sao-espelho-de-sociedade-machista-e-erotizada-diz-funkeiro-carioca.htm>. Acesso em 20 set. 2021.

ANDRADE, M. **Pequena história da Música**. 7 ed. Martins, Brasília: INL, 1976.

AQUINO, J. P. D. Pioneiros: o PCC e a especialização no mercado dos grandes roubos. **Journal of ilicit economies and development**, p. 1-12, 2019.

ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. **Filosofando: Introdução à filosofia**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1993.

ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. Tradução de Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro, LTC, 1981.

ARNOLDT, J. P. **TRANSFORMAÇÕES NO FUNK CARIOCA (1980-2017): Cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais personagens**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

AZEVEDO, F. P. O conceito de cultura em Raymond Williams. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade** , v. 3, p. 195-214, 2017.

BACKES, J. L. "O povo não tem cultura! nós temos cultura porque...": efeitos de uma dicotomia. **Série-Estudos (UCDB)** , Campo Grande, n.20, p. 143-152, 2005.

BARROS, J. D'. Fontes Históricas: Uma introdução à sua definição, à sua função no trabalho do historiador, e à sua variedade de tipos. **Cadernos do Tempo Presente** / UFS, v. 11, p. 3-26, 2020.

_____. A Nouvelle Histoire e os Annales: continuidades e rupturas. **Revista de História** (Salvador), v. 5, p. 308-340, 2013.

_____. A Escola dos Annales: considerações sobre a história do movimento. **Revista História em Reflexão**, v. 4, n. 8, 2010, p. 1-29.

BAUMAN, Z. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BESCHIZZA, C. B. C. L. Uma introdução ao funk carioca: trajetória inicial e uma bibliografia para futuras pesquisas. **Revista Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 9, n. 2, dezembro 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRAGANÇA, J. S. **"Porque o funk está preso na gaiola" (?) A Criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999).** 2017. Dissertação (Mestrado em História), UFRRJ, Seropédica, 2017.

BRASIL. Ministério da Sáude. Análise epidemiológica da violência sexual contra crianças e adolescentes no Brasil, 2011 a 2017. **Boletim Epidemiológico**. Brasilia, v. 49, n. 27, Jun. 2018. Disponível em: < https://portalarquivos2.saude.gov.br/images/pdf/2018/junho/25/2018-024.pdf>. Acesso em: 17 set. 2021.

BRÉSCIA, V. L. P. **Educação Musical: Bases psicológicas e ação preventiva**. São Paulo: Átomo, 2003.

BRITO, E. Z. C. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. **Textos de História**, vol. 15, nº 1/2, 2007

BUCKINGHAM, D. **Crescer na era das mídias eletrônicas**. São Paulo, Loyola, 2007, 301p.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, 191 p.

_____. **Testemunha Ocular - História e Imagem**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

_____. **Hibridismo Cultural** . São Leopoldo CED. UNISINOS, 2003.

_____. **A Escola dos Annales (1929-1989) a Revolução Francesa da historiografia**. Tradução: Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **A Revolução Francesa da historiografia: A Escola dos Annales 1929-1989**. Tradução de Nilo Odália, São Paulo, Editora Universidade Estadual Paulista, 1992.

CACERES, G., FERRARI, L., PALOMBINI, C. A Era Lula/Tamborzão política e sonoridade. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (58), 157-207. 2014.

CAMPOMORI, Maurício José Laguardia. O que é avançado em cultura. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org**). A república dos saberes: arte, ciência, universidade e outras fronteiras.** Belo Horizonte: Ed.da UFMG, 2008. p. 73-80.

CAMPOS, C. H. de; MACHADO, L. Z.; NUNES, J. K.; SILVA, A. R.. Cultura do estupro ou cultura antiestupro?. **REVISTA DIREITO GV (ONLINE),** v. 13, p. 981-1006, 2017.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDÉ, R. **Historia universal de la música**. Madri: Aguillar, 1981.

CANEDO, D. P. Cultura é o quê? - reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** - Enecult, 2009, Salvador. Anais V Enecult, 2009.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

CATTANI, I. B. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: _____ (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2010.

CECCHETTO, F. R. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. In: **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Org. Hermano Vianna. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CERQUEIRA, D.; COELHO, D. S. C. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde**. Brasília: Ipea, 2014.

CEVASCO, M. E. . **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 9-26.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. Discourse in late modernity. **Rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

COELHO, C. N. P. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo Social**, v.1, n.2, 1989.

CORREA, M. G.. **Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2018.

COUCHOT, E. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Ed. Da UNESP, 1997.

CYMROT, D. **A criminalização do Funk sob a perspectiva da teoria crítica**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Direito da USP, São Paulo. 2011. p. 175.

DOSSE, F. **A História em migalhas: dos annales à Nova História**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura.** São Paulo: editora UNESP, 2005. 204 p.

_____. **As Ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

EGGENSPERGER, K. Estudos culturais e literatura. **Revista X** , v. 02, p. 51-70, 2010.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Os estudos culturais. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia, website dos estudos culturais.** 2006. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

_____. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, n. 9, p. 87-97, 1998.

ESSINGER, S. **Batidão: uma história do funk.** Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

FACINA, A. "NÃO ME BATE DOUTOR": FUNK E CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA. In: V ENECULT, 2009, Salvador. **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: ENECULT, 2009.

FAOUR, R. **História sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 586 pp

FÉLIX, C. Youtubers: entre la estrategia profesional y la calidad de los contenidos. **Revista Zócalo**. Cidade do México, 25 maio 2016.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. **ECO-PÓS**, v.6, n.2, p.60-72, ago./dez. 2003.

FREIRE, V. B. Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música. **2ª edição Revista e ampliada**. **Série teses 1**. Florianópolis, 2010.

FRITH, S. "Music and identity". In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). **Questions of cultural identity**. London: Sage Publications, 1996.

_____. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. (Eds.). **Music and society: the politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GARCIA, M. L. T. ; LEAL, Fabíola Xavier; ABREU, Cassiane Cominotti. A Política Antidrogas brasileira: velhos dilemas**. Psicologia e Sociedade** , v. 20, p. 267-276, 2008.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GONÇALVES, R. **Nós Duas: as representações LGBT na canção brasileira**. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

GUIMARÃES, E. **Escola, galeras e narcotráfico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2003.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2006.

HERMAN, D. F. The rape culture. In: FREEMAN, Jo. (Ed.). **Women: a feminist perspective**. 3. ed. CA: Mayfield, 1984.

HERSCHMANN, M**. O funk e o hip hop invadem a cena.** Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2005, v.2.

_____. **Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI**.. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011. v. 1. 420p.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONOR, A. C. **Burke e a nova História Cultural**. In: Pergaminho. João Pessoa: UFPB, ano 1, n.0, out., 2005.

KARNAL, L.; TATSCH, F. G**. A memória evanescente**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015.

KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. de Ivone Castilho. São Paulo: EDUSC, 2001.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music: Challenges to Musicology**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985. Trad. port. Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERN, D. P. M. . O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. **Métis (UCS),** Caxias do Sul, v. 3, p. 53-70, 2004.

KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

LE GOFF, J. **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Historia das mentalidades, uma história ambígua. In: LE GOFF, J et NORA, P. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEITÃO, L. (SANTOS, L. L. até 1998) . Quando um muro separa e nenhuma ponte une. **CADERNOS METRÓPOLE (PUCSP)** , São Paulo, v. 13, p. 229-253, 2005.

LEITÃO PINHEIRO; LAVRADOR, C.: O Funk abençoado apropriação musical, trajetória religiosa e carreira musical de MC Polliana Gospel Funk. **RELIGIÃO & SOCIEDADE**, v. 39, p. 34-57, 2019.

LIMA, V. M. . Funk ousadia, adolescência, contemporaneidade: uma leitura lacaniana. **ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA (ONLINE)** , v. 18, p. 685-708, 2018.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

LOPES, A. C. A Construção da identidade juvenil no funk carioca. **Anais do SETA-ISSN**. p. 23-28. 2007. Disponivel em:<http:revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/241>. Acesso em: 15 de set. 2021.

_____. **"Funk-se quem quiser" no batidão negro da cidade carioca**. 2010. 187 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

LOURO, G. L. **Um corpo Estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo horizonte: autentica, 2004.

_____. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MACEDO, M. Hip-hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra, periférica. In: **Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, marginalidade e ativismo**. São Paulo: Editora 34, 2016.

MATOS, J. S. . DA ESCOLA DOS ANNALES À HISTÓRIA NOVA: PROPOSTAS PARA UMA LEITURA TEÓRICA. **Revista Eletrônica Expedições: Teoria da História e Historiografia** , v. 4, p. 69-88, 2013.

MATTELART, A.; NEVEU, É. **Introdução aos estudos culturais**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEDEIROS, J. **Funk Carioca: crime ou cultura?** São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MENDES, W. G. ; SILVA, C.M.F.P. Homicídios da População de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT) no Brasil: uma Análise Espacial. **Ciência & Saúde Coletiva** , v. 25, p. 1709-1722, 2020.

MENEZES BASTOS, R. J. de . As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte). **Antropologia em Primeira Mão** , v. 96, p. 1-34, 2007.

MERRIAM, A. O**. The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILLET, K. **Sexual politics**. Garden City, New York: Doubleday, 1970.

MONTEIRO, V. E.; MARÔPO, L.; SAMPAIO, I. V. "MC Melody e MC Brinquedo: infância e gênero nas narrativas dos funkeiros mirins no YouTube". **Medi@ções Revista OnLine**, Vol. 7 – n.º 1, 133-150, 2019.

MORAES, J. G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. vol. 20 n.39 São Paulo, 2000.

MOUTINHO, R. R. **"Foi na festa da escola que tudo começou": funk carioca, diversidade e (in)visibilidade(s) na Licenciatura em Música**. Dissertação de mestrado em Relações Étnico-Raciais (CEFET-RJ). Rio de Janeiro, 2015.

NAPOLITANO, M. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma significação. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.

NICOLACI-DA-COSTA, A. M. A passagem interna da modernidade para a pós-modernidade. **Psicol**. **cienc**. **prof**. **[online].** 2004, vol.24, n.1, pp.82-93. ISSN 1414-9893.

NOVAES, A. R. . Geografia e História da Arte: Apontamentos para uma crítica a Iconologia. **Espaço e Cultura (UERJ)** , v. 3, p. 43-64, 2013.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2002.

OLIVEIRA, E. M. S**. Rap Contestação e Funk Ostentação: consumo e discursos sonoros na periferia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, SP, 2016.

OLIVEIRA, E. ; ALVES, A. F. . Uma análise literária sobre o conceito de cultura. **Revista Brasileira de Educação e Cultura** , v. 11, p. 1-18, 2015.

PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

_____. Musicologia e Direito na Faixa de Gaza. In: BATISTA, C. B. (org.). **Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk** - Coleção Criminologia de Cordel 2. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

PANOFSKY, E. Iconografia **e** Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. ***Em Pauta***, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, 2012.

PARREIRAS, C. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. **Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso)** , v. 38, p. 197-222, 2012.

PEDRO, T. **Funk Brasileiro: Música, Comunicação e Cultura**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Comunicação e Semiótica - PUC-SP. São Pau-lo, 2015.

PEDRO, T. M. G. . É o fluxo: “baile de favela” e funk em São Paulo. **PROA: Revista de Antropologia e Arte** , v. 2, p. 115-135, 2018.

PEREIRA, A. B. Funk Ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. **Revista de Estudos Culturais** , v. 1, p. 1-18, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, S. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. In: **Exedra. nº 5**. **Faculdade de Ciências Humanas** - Universidade Católica Portuguesa, 2011. p. 117-133.

PERES, M. F. T. ; SANTOS, P. C. Mortalidade por homicídios no Brasil na década de 90: o papel das armas de fogo. **Revista de Saúde Pública (Impresso)** , São Paulo, v. 39, n.1, p. 58-66, 2005.

PONTE, C. **Mapping news on children in the mainstream press**. Eu-ropean Societies, 9(5): 735-754, 2007.

PORTO, M. E. M. Cultura Histórica pós anos 70: entre dois paradigmas. In: CURY, C. E.; FLORES, E. C.; CORDEIRO JR, R. B.. **Cultura histórica e historiografia: legados e contribuições do século 20**, João Pessoa, editora universitária/UFPB, 2010. p. 131-146.

PRIORE, M. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo, Contexto, 5ª edição, 2006.

RAMINELLI, R. J. . Lucien Febvre no caminho das mentalidades. **Revista de História (USP)** , São Paulo, v. 122, p. 97-116, 1990.

REIS, J. C.. **A história entre a filosofia e a ciência**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **Tempo, História e Evasão**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

RESENDE, V. M.; RABELO, . Do vídeo à denúncia: representação do estupro coletivo no Twitter e estratégias discursivas. **LINGUAGEM & ENSINO (UCPEL. IMPRESSO)** , v. 22, p. 263-292, 2019.

REZENDE, A. S. B. . Funk paulista, culturas bastardas e narrativas pop-líticas: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação. In: 16º Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação, 2016, São Paulo. **Anais do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2016. v. 39. p. 1-13.

RIBEIRO, R. A. C. **Identidade e Resistência no Urbano: o quarteirão do Soul em Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação em Geografia) - Instituto de Geociências da UFMG, 2008.

SÁ, S. P. "Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!". In: **Revista E- COMPÓS**, vol. 10, ano 2007. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/195 >. Acesso em 14 set. 2021.

SÁ, S. P.; MIRANDA, G. . Aspectos da economia musical popular no Brasil: o circuito do funk carioca. In: XXXIV Congresso Bras. de Ciências da Comunicação - Intercom, 2011, Recife. **Anais do ... Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife: Intercom/Univ Católica de Pernambuco, 2011.

SAMAIN, E. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SANTOS, T. C. Comunicação e as transformações na cultura do consumo. **Revista FAMECOS**, v. 19, p. 208-224, 2012.

SANTOS, Cristiane Albuquerque Carvalho; NOGUEIRA, Katia Telles. Gravidez na Adolescência: Falta de Informação?. **Adolescência & Saúde (UERJ),** v. 06, p. 48-56, 2009.

SANTOS, T. C; ZEITOUNE, C. da M. Amor, impasses da sexuação e ato infracional na adolescência. **Tempo psicanalítico**, 43(1), 85-108, 2011.

SARMENTO, M. J. As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade. In: SARMENTO, M.J.; CERIZARA, A.B. **Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e da educação**. Porto: ASA, 2004.

SCHIMIZU, B. **Solidariedade e gregarismo nas facções criminosas: um estudo criminológico à luz da psicologia das massas**. São Paulo: Ibccrim, 2011.

SCHWARZ, B. . Where is cultural studies?. **Cultural Studies**, 8 (3), 377-393. 1994.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 158.

SIMÕES, S. S. . Si somos americanos seremos una canción: música e história na América hispânica na década de 1960. **Ameríndia (Fortaleza. Online)** , v. 8, p. 1-12, 2010

SIQUEIRA, F. C. R.. **A representação de uma cultura funk e das favelas**. Dissertação (Mestrado em em Estudos Linguísticos) – Departamento de línguas e letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUTO, J. **Os outros lados do funk carioca**. In: **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Org. Hermano Vianna. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SOUSA, D. S. **Instrumentos de gestão de Poluição Sonora para a Sustentabilidade das cidades brasileiras**. Tese de Doutorado, Faculdade de engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2004

SOUZA, F. **PCC: a facção**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TONNELAT, Émile. Kultur: histoire du mot, évolution du sens. In: FEBVRE, Lucien et al. **Civilisation: le mot et les idées**. Paris: la Renaissance du livre, 1930, p. 64-75.

TRAVASSOS, E. Tradição oral e história. **Revista de História (USP)** , v. 157, p. 129-152, 2007.

TROTTA, F. C. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Contracampo (UFF)** , v. 20, p. 132-146, 2009.

_____. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Latin American Research Review** , v. 51, p. 86-101, 2016.

_____. A música que incomoda: o funk e o rolezinho. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. **Anais… Belo Horizonte: Compós**, 2014. p. 1-17. Disponível em: < http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/trotta2014_2180.pdf >. Acesso em: 10 ago. 2021.

UNFRIED, R. A. R.. **O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina**. 2014. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

VARGAS, H. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VASSOLÉR, J. F. **Consumo, logo existo: análise discursiva crítica de representações sociais em letras de funk ostentação**. 185 f. Dissertação (Mestrado em Linguística)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

VIANA, L. R. . O Funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura. **Sonora**, Vol. 3, Nº 5, p. 3, 2010.

VIANNA, H**. O mundo Funk Carioca. Rio de Janeiro**: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. Funk e cultura popular carioca. **Estudos históricos**, v. 3, n. 6, 1990, p. 244–53.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia Pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

VILA, P. Práticas musicais e identificações sociais. **Significação**, Ano 39, n. 38, p.247- 277, 2012.

WILLIAMS, R. **La larga revolucíon**. Buenos Aires: Nueva Visíon, 2003.