

# O FUNK NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

## Uma música que incomoda

*Felipe da Costa Trotta*

*Universidade Federal Fluminense*

*Resumo: As reflexões sobre música popular com frequência enfatizam os casos de experiência musical voluntários, motivados por adesões identitárias, afetivas e simbólicas que os indivíduos e grupos sociais realizam com as músicas que gostam. Mas nem sempre é assim. Este texto tem como objetivo discutir as situações nas quais a experiência musical compulsória gera incômodo nos ouvintes, irritando e intimidando aqueles que não compartilham do prazer de ouvir determinado repertório. O exemplo debatido aqui é o caso do funk, gênero musical brasileiro com histórica vinculação com o contexto das periferias, morros e favelas e que volta a surgir como tema privilegiado na mídia a partir de seu uso nos fenômenos dos rolezinhos, causando incômodo e rechaço. Pensar sobre o incômodo do popular-funkeiro-periférico significa reprocessar ideias sobre a desigualdade social, num contexto de grandes transformações sociais, políticas e comportamentais no Brasil e no mundo.*

A premissa de que determinadas pessoas compartilham ideias a partir de uma experiência musical comum tem sido tomada como ponto de partida para diversos estudos sobre música e sociedade. Seja sob o ponto de escuta de uma formação subjetiva (DeNora 2004) ou da afirmação de um caráter coletivo das práticas musicais (Wisnik 1999; Blacking 1995), a música costuma ser abordada como uma prática social à qual indivíduos e grupos voluntariamente aderem, gostam e utilizam, através de determinados repertórios (entre muitos outros, Sandroni 2001; Janotti 2004; Trotta 2011). Quase sempre, essa premissa estabelece que a construção de um gosto musical comum é o vetor através do qual os debates sobre sonoridades, moralidades, valores e condutas serão processados em experiências musicais coletivas de vários tipos (Frith 1998). Ao lado dessa substantiva produção, e muitas vezes em diálogo com ela, alguns autores têm se debruçado sobre a experiência musical em contextos de violência, como o narcotráfico (Herlinghaus 2006; Garza e Fuchsel 2011), como arma empregada em guerras para neutralizar inimigos (Baker 2013) ou mesmo como instrumento auxiliar em sessões de tortura em campos de concentração e prisões (Cusick 2006).

Seguindo essas pistas, e me esquivando de situações limítrofes (como a guerra ou a tortura), gostaria de refletir sobre um tipo de relação que estabelecemos cotidianamente com a música pautada pela sensação subjetiva de incômodo. Escutar uma música que não gostamos é ato frequente e desagradável sobre o qual pouco temos pensado. Na maioria das vezes, essa escuta tende a ser fragmentada, permeada por juízos negativos e repetida sem controle em nossos múltiplos cenários urbanos. É o carro que passa com som alto ao nosso lado, o impertinente pandeiro do churrasco do vizinho, a reverberação grave da boate do bairro, a jukebox do

botequim da esquina, o jovem que liga o celular no ônibus cheio ou mesmo o canto amplificado do pastor em sua pregação dominical na praça pública. São músicas que não escolhemos ouvir e que por isso provocam algum tipo de desconforto. A vulnerabilidade à escolha musical alheia produz um frustrante sentimento de impotência reforçado pela sonoridade e pelas simbologias associadas a repertórios que atrapalham nosso caminho, nosso sono, nossa viagem, nossa calma.

O que quero propor nesse texto é uma indagação sobre o incômodo que essa escuta provoca. Com suas algumas exceções, tal incômodo comumente é resultado de algum tipo de conflito ético-moral, traduzido em sonoridades, comportamentos, ideias e refrões que invadem os ouvidos e entram em choque com nossos estilos de vida, códigos de conduta e preferências difusas.<sup>1</sup>

No Brasil, um caso recente e instigante para se pensar esse incômodo é o caso dos chamados “rolezinhos”, que mobilizaram intensos debates na mídia nacional entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014. Poucos textos e ideias que circularam sobre as manifestações deixaram de estabelecer alguma conexão entre os rolezinhos e o funk, sobretudo com a vertente recente conhecida como “funk ostentação”, desenvolvida nas periferias da megalópole de São Paulo. Nessas reflexões, o gênero tornou-se ingrediente-chave da discussão sobre juventude e pobreza que atravessou os debates, quase sempre acompanhado de uma considerável dose de incômodo.

O funk incomoda por diversos motivos, sobretudo quando sua sonoridade invade espaços mais prestigiados do ambiente urbano, como praias da zona sul carioca, shoppings centers ou palcos de casas noturnas prestigiadas. Em certa medida, ele pode ser pensado como uma síntese de diversos incômodos sociais que são muitas vezes condensados e processados pela experiência musical, nem sempre de modo amigável. Mas vamos por partes.

#### OS ROLEZINHOS E O FUNK

O termo *rolezinho* é uma gíria bastante comum entre jovens de diversos estratos sociais utilizada para referir-se a um pequeno passeio ou uma volta. A palavra se notabilizou no vocabulário jornalístico no final de 2013 quando determinados grupos de jovens habitantes das periferias de São Paulo combinaram, pelas redes sociais, passeios coletivos em shoppings centers. O primeiro encontro ocorreu no dia 6 de dezembro de 2013 no Shopping Itaquera (zona Leste de São Paulo) e reuniu cerca de seis mil (!) jovens no estacionamento do centro de compras.<sup>2</sup> Dois dias depois, o telejornal local mais importante da Rede Globo, o SP-TV, noticiava

1. Basicamente há momentos em que a escuta de música involuntária causa irritação por sua impertinência e inadequação, mesmo que seja uma música que gostamos. Essas músicas, ao ocuparem o espaço sonoro, desviam nossa atenção e podem causar algum desconforto. Esse texto não aborda esses casos.

2. Esse número, muito provavelmente superestimado, foi calculado pela administração do shopping e reproduzido em reportagem no site de notícias G1, mantido pela Rede Globo: “Conheça a história dos rolezinhos em São Paulo”, 14/01/2014, <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>.

o fato como uma espécie de “arrastão”, feito por “arruaceiros”.<sup>3</sup> Na semana seguinte, outro encontro ocorreu no Shopping Internacional de Guarulhos e também foi enfrentado pela polícia e seguranças como uma atividade “criminosa”. Segundo a matéria do site de notícias G1, “As reuniões de funkeiros batizadas de ‘rolezinho’ passaram a amedrontar administradores de shoppings e viraram alvo de investigações policiais. Nessa última, entretanto, não foi registrado furto, violência ou porte da droga citada na canção-hino de abertura do evento”.<sup>4</sup> Os jornalistas faziam referência à música “Deixa eu ir”, de MC Daleste, assassinado no palco durante um show em julho de 2013. O refrão “Eita porra, que cheiro de maconha”, supostamente entoado no rolezinho em questão, dava ares de movimento organizado e consciente ao agrupamento de jovens. Porém, segundo seu próprio “organizador”, o tal “movimento” tinha como objetivo somente “reunir os jovens para se encontrar no shopping e fazer as coisas normais que os outros fazem: tomar sorvete, conhecer pessoas novas”.<sup>5</sup>

Durante os meses de dezembro de 2013 e janeiro de 2014, diversos outros rolezinhos ocorreram em várias cidades do Brasil, provocando acaloradas discussões, ações policiais, liminares judiciais, e reportagens especiais em dezenas de veículos. O “passeio” de grupos numericamente expressivos de jovens majoritariamente negros oriundos das periferias pelos espaços fechados e controlados dos shoppings centers despertou medo, preconceitos e debates sobre a desigualdade social brasileira.

Dois aspectos foram sistematicamente discutidos. O primeiro, a força das redes sociais e de determinados personagens muito jovens da periferia que gozam de grande prestígio nos ambientes virtuais. Auto-apelidados de “famosinhos”, tais lideranças quase sempre possuem milhares de “seguidores” em seus perfis nas redes e são capazes de mobilizar multidões para os encontros presenciais. Uma das motivações dos rolezinhos era precisamente possibilitar o encontro entre os famosinhos e seus seguidores. O segundo aspecto, que nos interessa mais de perto nesse texto, diz respeito à associação entre os rolezinhos e o funk. De um modo geral, os debates sobre o rolezinho, reverberados pelos veículos de comunicação, estabeleceram uma continuidade direta entre a música funk e a reunião de jovens negros da periferia. Por um lado, a insistência com que essa associação foi reproduzida nas páginas de jornais, blogs, sites e revistas pode estar relacionada a um pensamento preconceituoso e estereotipado que estabelece uma homologia entre origem social (classe, etnia, faixa etária) e gosto musical. Não há qualquer registro audiovisual ou mesmo escrito que comprove a efetiva execução de funk durante os rolezinhos, com exceção da reportagem comentada anteriormente. Pode-se imaginar que, através dos celulares, uma ou outra música possa ter sido reproduzida ou que em certos momentos alguns subgrupos tivessem entoado refrões ou dançado trechos de coreografias do funk em alguns dos rolezinhos. Mas

3. “Vídeo mostra tumulto no Shopping Metrô Itaquera”, *G1*, 08/12/2013.

4. Tatiana Santiago, Kléber Tomaz e Livia Machado, “Rolezinhos nos shopping são gritos por lazer e consumo, dizem funkeiros”, *G1*, 18/12/2013.

5. MC Jota L, entrevista à revista *Carta Capital*, 24/01/2014.

atrelar o funk aos movimentos é certamente uma sobrevalorização —negativa— da importância da música para esses eventos.

Por outro lado, como afirma John Blacking (1995), a música é uma forma de comunicação, de pensamento e ação no mundo, e o compartilhamento de ideias sobre a vida em sociedade ocorre também através de experiências musicais compartilhadas. Nesse sentido, a relação de alguns “famosinhos” com o funk é bastante estreita, sendo alguns deles, inclusive, MCs e DJs em início de carreira (são todos muito jovens).<sup>6</sup> O funk pode ser entendido, sob esse aspecto, como uma espécie de universo de ideias sobre juventude e periferia parcialmente compartilhadas entre os jovens frequentadores dos rolezinhos e, por isso, o gênero musical foi acionado pela mídia como um “atalho” para a interpretação das motivações e das estratégias dos eventos. Os rolezinhos expuseram contrastes e embates sociais da sociedade brasileira, atravessados fortemente pelo crescente interesse pela “periferia”, que nos últimos anos passou a integrar ativamente a economia e o imaginário nacional.

Um exemplo emblemático desse amplo debate sobre desigualdade e sua conexão com o funk é a reportagem de capa da *Revista Veja* de 29 de janeiro de 2014.<sup>7</sup> Em seu estilo peculiar, a revista busca “desvendar” para o leitor de classe média e alta o “país dentro do Brasil” chamado periferia, composto, segundo o lead da capa, por “155 milhões de habitantes”.<sup>8</sup> O título da matéria de capa, “Só você não me conhece”, reforça a oposição entre os leitores da revista (o “centro”) e os habitantes desse “outro país”, a “periferia”. Periferia é uma metáfora geográfica que se refere a todo um conjunto de práticas e valores que circundam o universo popular. Incorpora tanto os habitantes de áreas marginalizadas das grandes cidades quanto suas práticas de consumo, seus produtos, gostos e estilos de vida. Fortemente atravessada por uma interpretação do popular e do periférico como construções operadas a partir da “falta”, a matéria da *Veja* se estende por dezesseis páginas descrevendo com surpresa vários exemplos de moradores da “periferia”

6. Merece destaque nesse contexto o jovem Jefferson Luis, conhecido como MC Jota L, um dos articuladores do rolezinho do shopping Itaquera, que foi detido durante a repressão policial ao evento.

7. *Revista Veja*, edição 2358, disponível no site <https://acervo.veja.abril.com.br/#/editions>.

8. A *Revista Veja* foi fundada em 1968 como um semanário nacional da Editora Abril, de propriedade da família Civita. Dirigida pelo jornalista Mino Carta, tornou-se um veículo de grande respeitabilidade na imprensa brasileira, sobretudo com sua ênfase na política e no cotidiano. Em 1975, por pressões políticas da ditadura brasileira, Mino Carta deixa a revista que assume progressivamente um papel político mais definido a favor do governo militar. Recentemente, a revista tem definido de maneira contundente uma posição política liberal, e elabora um discurso radical endereçado a uma parcela específica da população: classe média e alta, escolaridade superior e de perfil conservador. Durante a campanha presidencial de 2014, foi protagonista de críticas ferozes dos partidos de esquerda por sua aberta opção pelo candidato da centro-direita, forjando fatos para influir no processo eleitoral e sendo duas vezes condenada pela Justiça Eleitoral por isso. Tal direcionamento editorial revela-se não somente na abordagem notadamente parcial dos fatos políticos, mas também por certo estilo narrativo que costuma reagir de modo explícito com medo e apreensão para com as populações de baixa renda. A matéria em questão é dirigida ao público leitor da revista com o intuito de “explicar” a esse segmento o pensamento e a forma de vida de um “Outro popular”, que está ascendendo socialmente e disputando espaço público e mercado de trabalho. O tom distanciado, didático e irônico é característico desse semanário que transparece claramente no estilo da referida reportagem.

que passaram nos últimos anos a ter padrões de consumo identificados como de “classe média”. Histórias de sucesso profissional em várias áreas profissionais matizam um texto ambíguo, que destaca positivamente esse movimento, mas o apresenta sob a forma de uma descrição estereotipada e linear de personagens impregnados de exotismo. Sem cair na tentação de fazer uma análise do discurso do mais conservador semanário brasileiro, vale destacar a forma com que a *Veja* se apropria e apresenta o “outro periférico” através da imagem (sonora) do funk, materializado na capa pela figura (um tanto exótica também) de MC Guimê, um dos principais artistas da vertente conhecida como “funk ostentação”.

Na seção de sete páginas dedicada ao gênero, o funk é didaticamente descrito como uma música consumida por “jovens de bairros suburbanos —os meninos com correntes douradas, as meninas com saia curtinha, todos com roupas de grife” (73)—, fenômeno de popularidade que torna-se um “hino de cidadania e identidade para os jovens das classes C, D e E” (74), numa sucessão de clichês jornalísticos. Ao descrever a trajetória e carreira de alguns artistas do funk, em 29 de janeiro de 2014 a revista enfatiza o aspecto individual da superação de adversidade rumo ao sucesso profissional materializada no faturamento obtido com shows, deixando transparecer novamente alguma surpresa e uma certa ironia. MC Guimê, por exemplo, é apresentado dessa forma: “Natural de Osasco, na periferia de São Paulo, Guilherme Aparecido Dantas, o MC Guimê, 21 anos, teve de driblar a desconfiança dos pais, que não queriam vê-lo metido com funk. Foi esnobado por MCs e promotores de shows que o deixavam horas esperando. Mas hoje ele é o grande nome do funk ostentação de São Paulo” (73).

A ascensão individual pelo esforço é ingrediente retórico importante na teia argumentativa da revista, mas o aspecto mais instigante de todo o amplo processo de debates sobre o rolezinho é a tensão entre pobreza e consumo. Shoppings centers, mais do que simples espaços de compra e venda de produtos, são símbolos do consumismo capitalista, destinados a estabelecer estratégias de distinção e segregação social. O passeio de jovens oriundos dos estratos de menor poder aquisitivo da população por tais espaços evidencia a universalização da demanda pelo consumo. Mais uma vez aqui, a música parece fornecer um grande eixo “explicativo” para que os setores intelectualizados pensem sobre tais fenômenos. Além da *Veja*, revistas como *Época*, *Carta Capital* e *Isto É* e vários outros veículos re-produziram no início de 2014 diversas matérias discutindo o direito dos “pobres” de acessarem os templos de consumo das “elites”:<sup>9</sup> Em quase todas as abordagens, o funk aparece como um vetor sonoro do processo de tensionamento de divisões sociais territoriais, econômicas e políticas, agente de um deslocamento de ideias sobre esse popular.

A força política do funk nesse debate não é nenhuma novidade. O gênero mu-

9. Para *Época*, reportagem de capa intitulada “A turma da algazarra”, 18/01/2014. Para *Carta Capital*, diversas matérias abordaram o tema: Joseh Silva, “Rolezinho: Adolescentes são barrados em shopping de São Paulo”, 11/01/2014; Pedro Estevam Serrano, “Rolezinho, capitalismo e gente bonita”, 17/01/2014; “Contra o rolezinho, shopping em Brasília ficará fechado neste sábado”, 25/01/2014; “Eu já sentia o preconceito antes” (entrevista de Samantha Maia com MC Jota L), 24/01/2014. Para *Isto É*, matéria na seção “comportamento” intitulada “Rolezinho: Violência e preconceito”, 2304, 22/01/2014.

sical, surgido nos anos 1980 no Rio de Janeiro, é uma das músicas brasileiras que mais recorrentemente tem sido associada à pobreza, favelas, marginalidades e periferias. Acionar o funk (como música, ideia, vocábulo ou estética) significa discutir diferenças de gosto e de estratos sociais, atravessadas por preconceitos e estereótipos que cercam o imaginário nacional sobre desigualdade. Ao mesmo tempo, o funk também evoca um forte componente de pertencimento etário e social, produzindo gostos compartilhados e espaço físico e imaginário para atividades de lazer de jovens de classes baixas. E, pelo viés da festa, da dança e da sedução, o funk transborda para fora de tais instáveis limites geográficos e sociais para ser experimentado também em outras esferas sociais e etárias, nos espaços de festas, shows e eventos públicos. Funk é música de “preto, pobre e favelado”, mas é também música de casamentos de elite, de festas de classe média e de bailes de todas as classes. Com essa existência contraditória e sempre intensa, o funk é uma música que sempre aparece nos debates sociais como metonímia de jovens pobres em festa, disputando espaços e incomodando setores das elites nacionais.

#### O INCÔMODO HISTÓRICO DO FUNK

O mal estar causado pelo funk acompanha o gênero desde o início do movimento. Em trabalho referencial sobre o funk carioca, Micael Herschmann (2005) afirma que os eventos conhecidos como “arrastões” no verão de 1992–1993 instauraram um divisor de águas para o gênero. “A partir daquele momento, com intensa veiculação na mídia, ambos adquirem uma nova dimensão, colocando em discussão o lugar do pobre no debate político e intelectual do país” (Herschmann 2005, 19). O funk é um gênero associado à violência que estigmatiza o “outro” jovem, negro e periférico. Em sua pesquisa, realizada na década de 1990, Herschmann (2005, 69) constata que “a partir de 1992 o termo ‘funkeiro’ substitui o termo ‘pivete’, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade. [...] Mesmo o termo ‘arrastão’, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se hoje, fortemente relacionado ao universo funk”.

Curiosamente, as palavras *arrastão* e *funkeiro* iriam ressurgir duas décadas depois nas notícias sobre o primeiro rolezinho veiculadas no telejornal local de São Paulo. Desde o início da década de 1990, a enorme produção de material negativo produzido pelos veículos de mídia sobre o funk termina, contudo, ampliando sua divulgação para o conjunto da população, fazendo paradoxalmente surgir um movimento de valorização de sua estética. Assim, correlato ao processo de “demonização” do funk operado pela mídia (sobretudo imprensa e TV) pode-se perceber uma “glamourização” do gênero (os termos são de Herschmann), que, aos poucos, o torna fato conhecido e reconhecido do contexto musical da cidade do Rio de Janeiro.

Porém, os movimentos de valorização não anulam a repressão ao funk. A implementação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) nas favelas cariocas a partir de 2008 explicitou novamente o enorme preconceito que circunda o funk.

Em todas as UPPs, uma das primeiras providências tomadas pelos comandantes locais é a proibição do funk (tanto dos bailes quanto também a execução pública em bares ou mesmo na porta de casa), fato que gera revolta entre os moradores jovens por aniquilar parte importante de seu repertório e atividades de lazer preferidas (Burgos et al. 2012, 68). As arbitrariedades dos comandantes das UPPs são engrenagens de um amplo processo de criminalização do funk (Lopes e Facina 2012, 197), que acompanham o gênero desde o início da década de 1990.

Na votação que aprovou na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro a Lei Estadual Nº 5543 (conhecida como Lei do Funk), que define o funk como “movimento cultural e musical de caráter popular”, o antropólogo Hermano Vianna disse não conhecer “registro de repressão tão violenta contra qualquer outra manifestação cultural festiva de qualquer outro lugar do mundo”.<sup>10</sup>

Talvez haja uma certa dose de exagero na frase de Vianna, mas é possível afirmar que, pelo menos em contexto recente, o funk se tornou um gênero-símbolo de uma certa tensão social, étnica e política. O próprio texto da lei é uma peça retórica que fala sobre essa tensão ao excluir da “regra” “conteúdos que façam apologia ao crime” (artigo 1º, parágrafo único), assim como designar que os “assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura” (artigo 3º). O subtexto é, obviamente, uma tentativa de retirar o funk do universo policial e posicioná-lo como prática cultural legítima. Reafirmando que os artistas de funk devem ser respeitados (artigo 5º) e proibindo a discriminação e o preconceito contra o funk (artigo 4º), a lei acaba evidenciando o incômodo causado pelo gênero.

Mas atualmente falar em funk não é sinônimo de falar no Rio de Janeiro e em suas particularidades geográficas, sociais e policiais. Se o funk esteve inicialmente vinculado às favelas do Rio, o gênero tornou-se música nacional ainda durante a década de 1990, veiculado através da atuação de certos artistas de boa circulação midiática como Fernanda Abreu e Gabriel Pensador. Ao mesmo tempo, DJs de diversas cidades brasileiras começam a empregar as técnicas e repertórios do funk em bailes de rap, hip hop e música eletrônica, fundamentalmente nas periferias das grandes capitais. Esse percurso ainda não foi devidamente mapeado pelos pesquisadores do gênero musical, mas uma narrativa de deslocamento do funk até as periferias de São Paulo produzida pelos próprios protagonistas do funk paulista contemporâneo atribui à ação de DJs e empresários da Baixada Santista a ponte dessa conexão. No documentário *Funk ostentação*, o filme, de Renato Barreiros e Konrad Dantas, lançado em 2012, os produtores musicais santistas Baphafinha e Marcelo Fernandes reafirmam o percurso do funk do Rio a São Paulo, via bailes do litoral santista. Uma vez situado nos bairros da Zona Leste da megalópole paulista, o funk desenvolve uma nova estética que o distingue do sotaque carioca do gênero, apelidada de “ostentação”.

A “novidade” do funk ostentação, além de sua origem geográfica, é a ênfase no consumo de luxo tematizada nas letras e no visual de seus principais artistas, como o astro MC Guimê da capa da *Veja*. Seu maior sucesso (cinquenta e cinco

10. Em “Marcelo Freixo; Lei que torna o Funk atividade cultural”, vídeo YouTube, 3:48, <http://www.youtube.com/watch?v=KABnv7GBK8I>.

milhões de acessos no YouTube), é a música “Plaque de 100”;<sup>11</sup> na qual a riqueza masculina permite ao personagem da canção conquistar as melhores gatas no baile funk. O dinheiro, o carro e as mulheres são os “objetos” de sua ostentação:

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën  
 Ai nós convida, porque sabe que elas vêm  
 De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100  
 Kawasaki, tem Bandit, RR tem também

A vertente “ostentação” está relacionada a determinados valores veiculados diariamente pela publicidade de modo cru e hiperbólico. Seu repertório exhibe de forma explícita esse desejo compartilhado de símbolos de consumo, materializado em tênis “de marca”, carros e motos de luxo, bebidas caras e um estilo de vida “de rico”. Trata-se de uma adaptação brasileira que dialoga de perto com artistas de ponta do rap norte-americano ou do reggaeton caribenho. “Ostentar” o que aparentemente está radicalmente distante é uma estratégia para compartilhar ideias e demandas, ainda que de forma contraditória.

Em quase todas as canções, o modelo conservador de conquistas amorosas e financeiras é enaltecido de maneira direta, sempre com o personagem masculino “ostentando” e as mulheres em volta se beneficiando através de sua beleza física, das benesses materiais providas pelo homem. Em termos de relação de gênero, a ostentação é um exacerbação contundente de um machismo capitalista explícito, que absorve sem ressalvas ou sutilezas os apelos de consumo.

Porém, essa leitura não pode ignorar o fato de que é também pelo consumo que os “pobres” costumam ser desqualificados. Então o que ocorre simultaneamente é um movimento de “resposta” à histórica negativização do popular. *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 exhibe a abundância.

Por um lado, o funk no rolezinho, no ônibus ou amplificado em carros, bares e festas tem uma função clara de reforçar um pertencimento coletivo. Tem uma força que convoca para a afirmação de um compartilhamento de posições culturais, ideias e pensamentos sobre música e sociedade. Por outro, o funk que transcende os lugares e os indivíduos que aderem a ele voluntariamente funciona também como dispositivo de presença e incômodo. Sua história associada a contextos periféricos, suas desqualificações constantes e até a perseguição policial a seus bailes constroem uma atmosfera litigiosa na qual a simples execução pública do funk se torna uma ação de enfrentamento. O funk se torna, assim, música de protesto, música para mobilizar, música para deslocar, para incomodar.

11. “MC Guime—Plaque de 100”, vídeo YouTube, 2:54, <http://www.youtube.com/watch?v=gyXkaO0DxB8>.



## A SONORIDADE E O VOLUME DO INCÔMODO

O incômodo é um sentimento de desconforto, normalmente associado a uma leve dor física, persistente, porém suportável. Dores das costas, torcicolos, pedras no sapato e mais uma série de tormentas corporais recorrentes e insistentes produzem essa sensação de mal estar que costumamos associar ao vocábulo “incômodo”. Transportando tal sentimento do plano físico para o universo metafórico, podemos nos incomodar também com atitudes e discursos dos outros que, por algum motivo, produzam desconforto, constrangimento, embaraço ou perturbação. Uma veemente declaração preconceituosa tem o poder de causar incômodo em militantes anti-preconceito, assim como uma defesa da liberação do aborto ou do casamento homossexual pode incomodar religiosos mais ortodoxos. Em ambos os casos, o incômodo é de ordem moral, que desafia códigos de conduta e padrões éticos compartilhados, afetados por posições radicalmente opostas. Comportamentos considerados importunos ou fora de propósito, que geram aborrecimentos ou enfado também podem ser associados à sensação de incômodo. De uma forma ou de outra, o incômodo é o resultado de uma interação com algo externo que produz uma sensação ruim, cuja duração e intensidade pode variar. Uma dor, uma declaração ou um comportamento são agentes externos com os quais nos relacionamos e que, por sua ação, se tornam possivelmente incômodos. Uma música que incomoda é a manifestação da presença de um “Outro”, que por algum motivo entra em choque com ideias, convicções éticas e preferências estéticas.

A reação mais comum ao incômodo é buscar o afastamento daquilo que incomoda. Se uma música se torna desagradável, o ideal é interromper sua execução ou afastar-se do ambiente sonoro incômodo para um local acusticamente mais confortável. Quando isso não é possível, quase sempre manifestamos o desconforto através de gestos, expressões ou recusas variadas. A vinculação do funk com o universo jovem, periférico e popular é, sem dúvida, um dos elementos fundamentais de seu incômodo. O funk é o “outro” falando, cantando, dançando e se divertindo. O rechaço, a repressão e a desqualificação do gênero na esfera pública são ações que buscam afastar esse incômodo ou limitar o seu alcance. Todo esse processo é detonado (a metáfora bélica não é fortuita) por sua sonoridade. É claro que não estou querendo identificar exclusivamente causas acústicas da rejeição ao funk numa relação simplista, mas não creio tampouco que as características propriamente sonoras dos gêneros musicais sejam irrelevantes para sua circulação social e os juízos elaborados sobre eles. No caso do funk em particular, elas são cruciais.

Como se sabe, o funk é uma apropriação brasileira do estilo Miami bass do hip hop norte-americano, elaborada em bailes black de subúrbios e favelas durante as décadas de 1970 e 1980 (Essinger 2005; Palombini 2010, 99). Sua estética reside fundamentalmente da combinação sonora de uma base eletrônica (sempre adaptada às novidades tecnológicas de cada momento) e um canto-falado que se sobrepõe a ela. Sendo uma prática musical cuja sonoridade advém de máquinas ou aparelhos reprodutores (p. ex. HDs, mesas de som, baterias eletrônicas, samplers), o funk torna-se alvo de ataques estéticos por sua falta de “autenticidade” (Negus 2011,

28), mas ao mesmo tempo conquista espaço como prática de música eletrônica no contexto indie internacional. Enquanto “primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante” (Palombini 2009, 50), a sonoridade eletrônica confere alguma legitimidade ao gênero, ao mesmo tempo em que permite uma ampliação de sua circulação pelo mundo (Sá 2007, 15).

Porém, talvez o aspecto mais notadamente incômodo do funk é a elaboração de parâmetros musicais distintos dos modelos consagrados da música popular mundial. O canto falado inverte a valorização da melodia sobre a letra e entorta os critérios de avaliação da qualidade dos cantores. Mais do que capazes de sustentar notas em alturas definidas, os MCs são avaliados por sua entoação rítmica e seu desempenho performático. Um canto composto por oscilações na afinação tonal das notas e mais ênfase na oralidade da narrativa, explorando um fraseado baseado na repetição de determinadas alturas (notas) entoado com um timbre anasalado, como se o cantor estivesse empurrando as sílabas para frente, exagerando nos movimentos labiais e produzindo uma música que parece deslocar o ouvinte. A esse canto em região média-aguda da voz, corresponde todo um gestual performático e sonoro que flerta e se inspira na cultura do hip hop, do break e dos chamados b-boys (Herschmann 2005, 20). Menos prolongamentos de vogais e mais explosão de consoantes (Tatit 1996) para construir um texto afirmativo e direto, que apresentam uma sexualidade ativa, duplos sentidos e jogos silábicos irônicos ou debochados.

No final dos anos 1990, a proximidade de integrantes do tráfico de drogas com o repertório e a circulação dos chamados “proibições” inaugura a temática da ilegalidade, da apologia às armas, às drogas e à violência: temas que matizam a ressalva do parágrafo único, artigo primeiro, da Lei do Funk. O conteúdo das letras do funk apresentados no estilo interpretativo próprio são ingredientes sonoros e semânticos que materializam enfrentamentos estéticos e morais. O tipo de afinação dos MCs ao entoar as músicas se afasta de modelos convencionais de afinação tonal na música pop, assim como a quase ausência de acompanhamento harmônico e as batidas “des-humanas” dos aparelhos percussivos eletrônicos configuram uma sonoridade propositadamente crua e áspera, vetor de enunciação de suas letras provocativas. A agressividade criminal do discurso dos proibições produziu um movimento constante de apresentar um contra-discurso de paz e de orgulho das suas comunidades em diversos artistas do funk (o “Rap da Felicidade” é um exemplo emblemático) (Sá 2008, 236). O funk ostentação é apresentado por seus agentes como parte desse processo, que procura estabelecer novos padrões éticos para o gênero. Nas palavras de MC Boy do Charme, “O funk na Baixada (Santista) era um funk muito forte, levantava o crime demais, ostentava o crime. Isso influenciava a criançada a sobreviver do crime e viver a criminalidade das drogas e acabava com muitas famílias. E hoje o funk mudou para a ostentação. Qual é a diferença da ostentação hoje? A criançada se espelha muito nos carros, nas correntes de ouro dos artistas e dos MCs” (depoimento inserido no documentário *Funk ostentação*, o filme).

Essa “mudança” comportamental e ética do funk ostentação é acompanhada por uma sonoridade que busca estabelecer aproximações com padrões mais convencionais da indústria musical pop mundial. A utilização de trechos melódi-

cos em introduções e intermezzos e a ênfase maior ao acompanhamento harmônico —ainda que com utilização de “instrumentos” eletrônicos e de restrita troca de acordes— podem ser pensadas como estratégias musicais que sinalizam essa proposta de modificação ética das letras. Inegavelmente, a aproximação sonora é um dos vetores que permitem a alguns artistas do funk ostentação transitar em determinados canais hegemônicos da grande mídia. A canção “País do Futebol”, de MC Guimê, por exemplo, foi tema de abertura da telenovela *Geração Brasil* (Rede Globo), exibida entre abril e novembro de 2014. Em seu refrão, a entoação melódica é bastante convencional, contrastando com as estrofes de estilo mais próximo do rap (aliás, o prestigiado rapper paulista Emicida faz uma participação nessa gravação). Por outro lado, o estilo vocal dos artistas da vertente ostentação, assim como a temática do consumo hiperbólico faz com que também esse estilo de funk continue sendo ouvido fora do circuito dos bailes jovens periféricos (e suas materializações em bairros e festas de elite) como produtor de incômodos.

O tom latentemente agressivo dessa sonoridade do funk apresenta ainda outro ingrediente fundamental: o alto volume da pista de dança. Funk é música para se ouvir no baile e em aparelhos de som potentes e imponentes. No texto da contracapa do LP da *Furacão 2000*, de 1978 (!), Rômulo Costa, dono da famosa equipe, apresentava sua força: “São 50 caixas de som em suspensão acústica, 8 caixas de som para acústica, mesa de som com 19 canais, câmara de eco para efeitos especiais, 16 amplificadores transistorizados de 250 watts cada, sofisticado sistema de iluminação que vai das luzes rítmicas às cadavéricas” (em Essinger 2005, 27).

Pensar na potência do equipamento de som significa refletir sobre o valor da intensidade. Em seu inspirado livro *O som e o sentido*, no qual discute o que chama de “física e metafísica do som”, José Miguel Wisnik (1999, 25) fornece uma descrição sobre a relação entre o “poder” da música e o parâmetro sonoro da “intensidade”:

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira, isto é, a sua semântica básica, está ligada justamente a estados de excitação energética, [ . . . ]. O som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza e à debilitação, que teria o silêncio como morte, ou à extrema sutileza do extremamente vivo [ . . . ]. O crescendo ou fortíssimo podem evocar, por sua vez, um jorro de explosão proteínica e vital emanando da fonte, ou a explosão mortífera do ruído como destruição, como desmanche de informações vitais.

O conjunto de metáforas empregadas pelo autor para definir variações de intensidade (que fundamentalmente gravitam em torno das ideias de vida e morte) é bastante ilustrativo do potencial dramático do volume como elemento sonoro-musical. A percepção humana do som é processada através de condicionantes biológicos que matizam nossas referências de força, altura e intensidade. Somos capazes de ouvir como “som” determinadas frequências e não outras e de classificar e responder fisicamente a esses estímulos em relação direta com a extensão de nossa capacidade de escuta. Com o alto volume, o corpo responde de modo mais imediato sobretudo às frequências graves. Em instigante texto sobre o uso de frequências graves na música atual, Vinicius Pereira e José Claudio Castanheira (2011, 131) afirmam que “a cultura contemporânea —sempre pensada a partir das

suas mediações tecnológicas— estimula modelos de audibilidades que requerem, cada vez mais, sons intensos, valorizando, conseqüentemente, sons graves, sons que exigem e emanam mais energia física para a sua efetivação como experiência acústica”.

A propaganda do equipamento da Furacão 2000 é um dos elementos de valorização do baile e um dos ingredientes do sucesso da festa. Som em alto volume e potência para uma música afirmativa, contemporânea e inovadora, capaz de catalisar jovens das favelas e subúrbios e de espantar a cidade da “zona sul”.

É evidente, contudo, que o alto som e a estética de canto do funk não são incômodos, a princípio, para os frequentadores dos bailes ou os admiradores do funk fora deles. 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. Contando “plaquês de 100” em carros caríssimos e aparelhos de som potentes, admiradores do funk invadem o ambiente com uma estética peculiar e agressiva. Nesse sentido, tanto faz se o aparelho reproduzidor é um singelo telefone celular numa viagem de ônibus ou um equipamento instalado num carro estacionado em um posto de gasolina ou parado num sinal de trânsito. 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. É necessário pensar sobre isso em um contexto sociocultural mais amplo, pois tais afirmativas ocorrem em um ambiente de profundas mudanças nos mapas da desigualdade social brasileira.

#### OS ROLEZINHOS, O FUNK E O POPULAR EM 2013–2014

Os rolezinhos ocorreram no final de um ano particularmente intenso no Brasil. A preparação para a Copa do Mundo de 2014 estava cercada de muitas críticas e várias denúncias de superfaturamento nas obras dos estádios produziam uma sensação de incerteza sobre a pertinência de realização desse evento no país. Ao mesmo tempo, logo depois da Copa, o Brasil iria novamente às urnas para eleições presidenciais e a presidenta Dilma Rousseff já havia anunciado intenção de concorrer à reeleição. A melhoria nos indicadores sociais era um grande trunfo da campanha da presidenta e tais melhorias eram fortemente compartilhadas e percebidas pelos estratos de menor poder aquisitivo da população. Através de um projeto de distribuição de renda capitaneado pelo programa Bolsa Família (Fenwick 2009), o governo havia conseguido retirar um contingente expressivo de pessoas da pobreza e o Brasil se orgulhava de ser um país majoritariamente de “classe média”. Uma série de ideias, discursos, propagandas e matérias na imprensa falavam continuamente sobre a “nova classe média” (Negri 2010), formada por amplos setores da população que, agora, tinham acesso ao consumo. Alguns autores, contudo, alertavam para o fato de que a diminuição da pobreza não representava a formação de uma nova classe média, mas de uma nova “classe trabalhadora” (Souza 2009) ou, de um estrato de “ocupação de baixa remuneração

[que], embora não seja pobre, tampouco pode ser considerada classe média" (Pochmann 2012, 20).

A ampliação do acesso ao consumo de amplos contingentes populacionais agrega um conjunto de repertórios culturais que passam a adquirir certa visibilidade midiática. Num espaço temporal de cerca de dez anos, músicas historicamente vinculadas às periferias e subúrbios das grandes cidades, como o funk, ocupam cada vez com mais força espaços de circulação hegemônicos e disputam legitimidade cultural com outras práticas musicais consagradas. É um processo conflituoso que ocupa diversos espaços da vida social brasileira, sobretudo nas grandes cidades.

Nesse ambiente de mudanças naturalmente tensas, uma manifestação política contra aumento de passagens de ônibus acaba se transformando numa série de manifestos surpreendentemente amplos. No início de junho de 2013, o governo federal autorizou os governos estaduais a aumentarem tarifas de ônibus, trens e metrô. Já no dia 13 do mesmo mês, um protesto contra o aumento de vinte centavos na principal avenida de São Paulo, a Avenida Paulista, foi violentamente reprimido pela polícia. A dois dias do início da Copa das Confederações, torneio preparatório para a Copa do Mundo de 2014, a repressão policial potencializou enormes insatisfações da população e os protestos se multiplicaram por todo o país. Conhecidos como "manifestações de junho", as reivindicações eram difusas e focavam desde aspectos genéricos como o combate à corrupção até questões bastante pontuais como o aumento das passagens, passando pelo questionamento dos gastos públicos com a preparação para a Copa do Mundo e a ingerência da FIFA (Fédération Internationale de Football Association) no país durante o torneio que se aproximava. Possivelmente atrelados inespecificamente a um movimento global de "ocupar as ruas", os protestos repercutiram de forma ambígua na imprensa e nos partidos políticos brasileiros, um pouco atordoados pela ênfase, a violência pontual e a própria ação repressiva desproporcional das polícias de vários estados. Os protestos se tornaram mais esporádicos durante o segundo semestre de 2013, anexando reivindicações como greves de professores estaduais no Rio de Janeiro e dos rodoviários de São Paulo. Nos debates institucionalizados na mídia e nas conversas informais, as passeatas e protestos eram recorrentemente associados aos eventos de junho e a um novo momento de cidadania no país. A falta de uma liderança política evidente e de uma pauta coerente causou, durante meses, algum desconforto na classe política e nos analistas sociais que emitiram opiniões sobre o fenômeno.

Quando os primeiros rolezinhos ocorreram, despontando no noticiário nacional, os debates sobre a ocupação das ruas ainda ecoava nas agendas de jornais, revistas e redes sociais. Os rolezinhos tomaram conta de parte dos debates, destacando sua especificidade etária e de origem social, assim como a associação com o funk.

Não é possível estabelecer uma conexão direta entre os protestos de junho e os passeios em shoppings centers de São Paulo e outros estados brasileiros. A rigor, não há nenhuma relação. Contudo, a proximidade temporal entre ambos e a ideia genérica de reunir grupos humanos expressivos em espaços públicos podem fornecer ingredientes para pensarmos nos rolezinhos não somente como atividades

lúdicas de encontros entre jovens famosos e seus seguidores, mas também como articuladores de reivindicações políticas e sociais. Num emaranhado de especialistas convocados pela imprensa para pensar o rolezinho (músicos, políticos, ativistas, sociólogos, psicólogos, advogados, jornalistas, críticos culturais), podemos destacar a arguta interpretação do rapper Emicida sobre o caso, em sua coluna na revista *Piauí*:

Mas, voltando a nosso rolezinho, a massa movida pelo funk (ostentação) e considerada a mais alienada, a menos politizada, a subcultura contemporânea ou qualquer outra ofensa vinda do asfalto, involuntariamente conseguiu um “case” fascinante (sejam publicitários aqui, temos um belo case em mãos). Talvez essa mesma massa nem tenha se dado conta disso, mas expôs de uma maneira exemplar toda a segregação, o racismo e o medo (dos burgueses), fazendo apenas o que a publicidade e os meios de comunicação ordenam que faça todo dia: consuma e se exiba.<sup>12</sup>

Na leitura politizada de Emicida, o conflito de classes aparece como detonador fundamental das polêmicas em torno dos rolezinhos, mas acionado, contraditoriamente, pelo próprio viés do consumo. Poderíamos acrescentar ainda a tentativa de conexão insistente (tanto da imprensa quanto dos especialistas e, em menor medida, dos próprios “famosinhos”) entre os encontros de jovens e o funk. De certa forma, o funk sintetiza o desconforto social do rolezinho como ação política, ainda que ela esteja obviamente motivada por uma atividade lúdica. Jovens, periferias, ocupação de ruas e funk formam uma combinação explosiva que marcam o noticiário e os debates cotidianos no verão de 2013–2014, levantando aspectos importantes sobre a desigualdade social brasileira reprocessada por uma conjuntura política, cultural e econômica em contínua transformação.

#### ROLEZINHO DE SAÍDA, NADA CONCLUSIVO

Os discursos sobre o “popular” na música costumam ser muito polarizados. De um lado, detratores das músicas de massa exibem uma condenação estética, ética e política primária que nega qualquer valor dos repertórios identificados com os subúrbios, morros e periferias. Segundo essas narrativas, as músicas propriamente populares são resultado da falta de informação e educação do “povo” e deveriam ser desestimuladas por representarem valores moralmente condenáveis e elementos expressivos de baixa qualidade. Ouvem tais repertórios como representações de músicas “de pobres” e “esteticamente pobres” (Semán e Vila 2011, 11). No extremo oposto, diversos intelectuais ligados à pesquisa acadêmica na área de Humanas buscam identificar elementos de valorização das práticas populares, entendidas como expressões de realidades vividas pelos “pobres” e dignas, portanto, de respeito estético. Tais textos tendem a mitificar e vitimar os protagonistas e criadores dessas músicas, protegendo-os das críticas e enaltecendo sua criatividade e outros elementos de valorização estética.

Entre o popular condenado e o popular romantizado, busquei me aproximar dos fenômenos do funk e do rolezinho percorrendo fissuras e tensões de ambos

12. “Pelo telefone, deixa isso pra lá . . . pela intimação”, *Piauí*, 31/01/2014.

os lados. Os fatos sociais dos encontros de jovens estão relacionados de alguma forma (não direta) com o sucesso do funk ostentação paulista, com a amplo histórico de criminalizações do funk carioca, com o contexto social de ampliação do poder aquisitivo da população de baixa renda no Brasil e com o movimento global de ocupação das ruas para manifestações políticas. Todo esse conjunto de ações sociais e estéticas produzem estranhamento, desconforto e incômodo. Nesse campo de desestabilizações, os debates políticos e as tensões sociais são amplificados pelo som invasivo do funk que ostenta, que agrega, que se exhibe, que explode com agressividade e alegria no cotidiano musical brasileiro. Ainda estamos muito longe de entender esse movimento em toda sua complexidade. E mais longe ainda de incorporar todas as ideologias do funk sem nos incomodarmos com elas. São os conflitos de uma segregação social longeva, mas que, acredito, de alguma forma está sendo alterada. Terminando esse debate de forma otimista, talvez seja possível pensarmos que todo esse movimento seja uma produtiva pedra no sapato da hierarquização cultural e social no país.

## REFERÊNCIAS

- Baker, Catherine  
2013 "Music as a Weapon of Ethnopolitical Violence and Conflict". *Patterns of Prejudice* 47 (4-5): 409-429.
- Blacking, John  
1995 *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burgos, Marcelo, Luiz Fernando Pereira, Mariana Cavalcanti, Mario Brum e Mauro Amoroso  
2012 "O efeito UPP na percepção dos moradores das favelas". *Desigualdade e Diversidade* 11: 49-98.
- Cusick, Suzanne  
2006 "La música como tortura / la música como arma". *Trans: Revista Transcultural de Música* 10. <http://www.sibetrans.com/trans/>.
- DeNora, Tia  
2004 *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Essinger, Silvio  
2005 *Batidão: Uma história do funk*. São Paulo: Record.
- Fenwick, Tracy Beck  
2009 "Avoiding Governors: The Success of Bolsa Família". *Latin America Research Review* 44 (3): 101-130.
- Frith, Simon  
1998 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Garza, María Luisa de la, e Héctor Grad Fuchsel  
2011 "Soy como tantos otros muchos mexicanos". *Trans: Revista Transcultural de Música* 15: 1-32.
- Herlinghaus, Hermann  
2006 "Narcocorridos: An Ethical Reader of Musical Diegesis". *Trans: Revista Transcultural de Música* 10: 1-15.
- Herschmann, Micael  
2005 *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Janotti, Jeder, Jr.  
2004 *Heavy metal com dendê: Rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Lopes, Adriana, e Adriana Facina  
2012 "Cidade do funk: Expressões da diáspora negra nas favelas cariocas". *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro* 6: 193-206.

- Negri, Marcelo  
2010 *A nova classe média: O lado brilhante dos pobres*. Rio de Janeiro: FGV.
- Negus, Keith  
2011 *Producing Pop*. Londres: University of London, 2011.
- Palombini, Carlos  
2009 "Soul brasileiro e funk carioca". *Opus: Revista Eletrônica da ANPPOM* 15(1): 37–61.  
2010 "Notes on the Historiography of *Música Soul* and *Funk Carioca*". *Historia Actual On Line* (Universidad de Cádiz, España) 23: 99–106.
- Pereira, Vinicius, e José Claudio Castanheira  
2011 "Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos". *Revista Contracampo* (Niterói, UFF) 23: 130–143.
- Pochmann, Marcio  
2012 *Nova classe média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo.
- Sá, Simone Pereira de  
2007 "Funk carioca: Música eletrônica popular brasileira?" *Revista E-Compós* (Brasília) 10: 1–15.  
2008 "Som de preto, de proibidão e tchutchucas". Em *Ecos urbanos*, organizado por Angela Prysthon e Paulo C. Cunha, 228–247. Porto Alegre: Sulina.
- Sandroni, Carlos  
2001 *Feitiço decente: Transformações no samba, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Zahar e Ed. UFRJ.
- Semán, Pablo, e Pablo Vila  
2011 *Cumbia: Nación y género em Latino-America*. Buenos Aires: Gorla.
- Souza, Jessé  
2009 *A nova ralé brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Tatit, Luiz  
1996 *O cancionista: A composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora USP.
- Trotta, Felipe  
2011 *O samba e suas fronteiras: Pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Wisnik, José Miguel  
1999 *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.