

Submetido em: 01 mai. 2024

Aceito em: 05 set. 2025

O funk carioca e a linguagem: uma leitura fanoniana sobre a vida funkeira

Rio funk and language: a Fanonian reading of funk life

Samuel Lima¹

Conservatório Brasileiro de Música (CBM)

Weverson Pereira²

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO

Durante a amálgama do primeiro capítulo da obra "Pele Negra, Máscaras Brancas" de Frantz Fanon (2008), para frisar uma pesquisa de fundamento denegrido, o artigo observa a experiência da linguagem pela existência do colonialismo e seus efeitos por contínuas resistências culturais nas Américas. Tamanha disposição conceitual emerge no evidenciar do funk carioca (Vianna, 1997; Facina, 2009, 2013) através da estética do Atlântico negro (Thompson, 1983), as trocas frente as múltiplas e inacabadas relações de valores pós-ancestralidade africana. Realizada na jornada sobre a história, a cultura e a linguagem negra, a escrita segue por símbolos antirracistas, uma proposta que defende o funk carioca como fenômeno afro-brasileiro (Nascimento, 2019; González, 2018).

Palavras-chave: funk carioca. Atlântico negro. Frantz Fanon. pretuguês.

ABSTRACT

During the amalgamation of the first chapter of the work "Black Skin, White Masks" by Frantz Fanon (2008), to highlight a research with a denigrated foundation, the article observes the experience of language due to the existence of colonialism and its effects due to continuous cultural resistance in the Americas. Such a conceptual disposition emerges in the evidence of funk carioca (Vianna, 1997; Facina, 2009 and 2013) through the aesthetics of the black Atlantic (Thompson, 1983), the exchanges facing the multiple and unfinished relationships of values post-African ancestry. Carried out on a journey about black history, culture and language, the writing follows anti-racist symbols, a

¹ E-mail: funkeirafrucaao@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4799-4925>.

² E-mail: w245803@dac.unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6966-1363>.



proposal that defends Rio funk as an Afro-Brazilian phenomenon (Nascimento, 2019; González, 2018).

Keywords: funk carioca. black Atlantic. Frantz Fanon. português

INTRODUÇÃO

Visão de mundo, visão da sua música. A música acontece como agressividade e amor. A música agressora sucede da conquista, a imposição escravizada tanto pelo que se deve escutar, quanto pelo que não se deve escutar. Já a música que gera amor orienta, doa, responde satisfazendo. Ambas expectativas se fazem presentes na mesma música, simultânea ou alternativamente, logo, o som musical cria uma superestrutura valorativa (em direção ao mundo e a sua cultura), com as infinitas danças genealógicas, à continuidade do que “se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (Wisniki, 2017, p. 22).

A música no mundo, assim como a cultura autodeterminada, acontece no sentido da hegemonia. E, se a música não é hegemônica, no processo histórico, com sua relação contínua, ela reverbera de modo contra hegemônico. Neste processo orientado, o corpo cultural não hegemônico sofre diante da contradição supremacista do mundo ocidental, ser para si e não-ser para o Outro: “Mas esse recuo, essa abstração, esse engajamento solene não estão ao alcance de todos. Não se pode exigir que um homem se coloque, impunemente, contra ‘os preconceitos de seu grupo’”. (Fanon, 2021, p. 79-80).

Para Frantz Fanon (2008), a racialização do não-europeu, operada pelo pensamento hegeliano, despreza as formulações onto-epistêmicas não conformadas ao Iluminismo, categorizando-as à zona do não-ser. Como se sabe, Friedrich Hegel defende que, na filosofia da história, os negros africanos ainda estão em estágio de natureza, pois não atingiram o status de seres plenos, humanos, seres de palavra.

Para falar do homem, a universalidade humana, Frantz Fanon pensa o ser negro além da identidade:

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de

meias-tintas, me vem este
desejo repentino de ser branco.
Não quero ser reconhecido como negro, e
sim como branco.
Ora – e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu
– quem pode
proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que
sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco.
Sou um branco.
Seu amor abre-me o ilustre corredor que
conduz à plenitude...
Esposo a cultura branca, a beleza branca,
a brancura branca.
Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes
acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que
me aproprio. (Fanon, 2008, p. 69).

Na crítica sobre o universalismo de Hegel, Frantz Fanon pensa a ausência de reconhecimento do negro no contexto colonial como destituir de sua humanidade, relegando-o a uma esfera sub-humana. Desse modo, o negro e sua cultura se postam diante dos valores metropolitanos hegemônicos, sob a condição do exercício dialético do “ser” na medida em que é reconhecido pelo outro. Em exemplo, pensando a construção do amor, a partir do conjunto de comportamentos e papéis atribuídos socialmente, Fanon aborda a relação afetiva e sexual do homem negro na perspectiva da diferença estabelecida pela cor da pele: o desejo do homem negro em querer ser (apenas) humano.

Para a argumentação de nosso trabalho, partimos do pensamento de Frantz Fanon no objetivo de realizar uma amálgama com o primeiro capítulo de “Peau noire, masques blancs” [Pele negra, máscaras brancas], lançado em 1952. Denominado “O negro e a linguagem”, nossa escrita tem Fanon (2008) para a organização de “O funk carioca e a linguagem: uma leitura fanoniana sobre a vida funkeira”, onde iremos pensar a história, a cultura e a linguagem, para falar da vida funkeira como falar das vidas negras.

Na identidade cultural e na compreensão denegrida cotidiana do mundo, propomo-nos a caminhar no sentido contra-hegemônico da objetivação do ser negro, descartando a hipótese apresentada pela supremacia branca: “no caso do negro (...) ele não tem cultura, não tem

civilização, nem ‘um longo passado histórico’” (Fanon, 2008, p. 46). Dessa perspectiva buscamos valorar a existência de um novo humanismo, fortalecedor de uma civilização negra. Nisto, o funk carioca nos dá base para uma abordagem analítica do processo de instauração da existência de uma valorização e civilização negra e, ao mesmo tempo, como forma de resistência anti-barbarização das pessoas marginalizadas e de combate à direcionada sub-humanização.

Por isso, o funk é um fenômeno capaz de expôr a luta contra-colonial, pois rompe com a exigência a priori do sujeito negro para o branco: “exige-se que seja um bom preto [nos termos do colonial]; isso posto, o resto vem naturalmete. Levá-lo a falar petit-nègre é aprisioná-lo a uma imagem, embebê-lo, vítima eterna de uma essência, de um aparecer pelo qual ele não é responsável.” (colchetes dos autores). Contrariamente a isto, a vida funkeira é tornada, na visão metropolitana, símbolo da depravação e da realização do fetichismo ocidental (Fanon, 2008, p.47); não espera-se que o funkeiro/a fale e viva nos moldes da brancura. Isto torna o ser funkeiro no mundo um sujeito periculoso, pois é um sujeito autodeterminado e culturalmente estranho ao ser branco.

LU-FUKI, FUNKY E FUNK

Na identidade cultural e compreensão a partir da perspectiva denegrada cotidiana, oferecemos uma leitura favorecedora de críticas, provocações e diferentes correntes filosóficas que se encontram.

Tamanho contexto nos permite ter uma leitura fanoniana do funk carioca, antes de tudo, na black music³ [música preta], o que surge como processos da história e identidade negra pelo mundo a partir de 2 (dois) movimentos: a afirmação racial e a política contemporânea realizada por pessoas negras dos Estados Unidos (Hobsbawm, 1990).

³ Expressão em inglês estadunidense usada comumente para definir as modernas iniciativas musicais feitas pela população negra do *pós-jazz*, divulgador do minimalismo, psicodelia eletrônica, inovadora e futurista.

No fim dos anos de 1970 acontece o funk brasileiro, apresentado junto a certo sensacionalismo a partir dos blacks. São as pessoas negras que gostavam de dançar e cantar soul music [música soul], um estilo do âmagô, com melodias misteriosas, complexas, além de ritmadas (Hobsbawm, 1990). É o que, aqui, no Brasil, causa uma marginalização motivada na qualificação de vilões que sugere heróis: as manifestações no agir do Movimento Negro Educador que produz certa integração no pensamento social sobre saberes emancipatórios (Gomes, 2017); os conhecimentos envolvidos na questão racial das juventudes negras brasileiras nas miras da Ditadura Militar (1964-1985), ao explicarem que “aquelas coisas negras” não eram “coisas dos negros daqui” (Batista, 2013); o Black Power [Poder Preto] na reverberação da relação política e comunicacional advindas das pessoas negras que se reconhecem como pessoas negras (Ture, 2017).

Dançar como dança um black!
Amar como ama um black!
Andar como anda um black!
Usar sempre o cumprimento black!
Falar como fala um black!
Eu te amo, brother! (Combo, 1977).

Gerson King Combo canta e marca a palavra black como parte do vocabulário cotidiano brasileiro de pessoas ouvintes da música soul, a estética sonora do funk. E esse funk aparece no Brasil por quem deixou os cabelos crespos, cacheados ou ondulados crescerem; usou roupas coloridas e calças bocas de sino; apertou as mãos de maneira diferente; empregou um vocabulário expansivo, misturado com línguas estrangeiras.

Um dos primeiros marcos do funk no Brasil, o denominado Movimento Black Rio, na cidade do Rio de Janeiro, em 1976, era rotulado como elitizado por sambistas comprometidos com as Velhas Guardas das Escolas de Samba, estas que também mostravam em suas respostas a ênfase na retomada do samba de raiz, aparentemente na intenção de não se comprometerem com as novidades estrangeiras. "No ano seguinte, o próprio medalhão das Ciências Sociais Gilberto Freyre iria se pronunciar sobre a ameaça de o Movimento

Black Rio estar descaracterizando a música nacional, o samba.". (Peixoto & Sebadelhe, 2016, p. 98).

Posicionada na vasta compreensão da música funk, na árdua trajetória de cautelas para a quebra de preconceitos, nossa abordagem é fundada na formação da palavra funkeira e nas ações que ocorrem por características identitárias da música funk carioca.

Robert Farris Thompson (1983) traçou as origens da palavra funk na linguagem da civilização Kongo, o Reino do Congo, da África (hoje, Angola, República Democrática do Congo, Congo-Brazzaville e Gabão):

A gíria "funky" nas comunidades negras originalmente se referia ao forte odor corporal, e não ao "funk", significando medo ou pânico. A nuance negra parece derivar do Kikongo lu-fuki, "mau odor corporal", e talvez seja reforçada pelo contato com fumet, "aroma de comida e vinho", na Louisiana francesa. Mas a palavra Kikongo está mais próxima da palavra jazz "funky" em forma e significado, já que tanto jazzmen quanto Bakongo usam "funky" e lu-fuki para elogiar pessoas pela integridade de sua arte, por terem "trabalhado" para atingir seus objetivos. No Kongo hoje é possível ouvir um ancião elogiado assim: "Tipo, tem uma pessoa muito funky! Minha alma avança em direção a ele para receber sua bênção" (Yati, nkwa lu-fuki! Ve miela miami ikwenda baki). Bunseki Fu-Kiau, uma importante autoridade nativa na cultura Kongo, explica: "Alguém que é muito velho, eu vou sentar com ele, para sentir seu lu-fuki, ou seja, eu gostaria de ser abençoado por ele". Pois no Kongo o cheiro de um ancião trabalhador traz sorte. Este canto Kongo de esforço é identificado com a energia positiva de uma pessoa. Portanto, "funk" no jargão do jazz negro americano pode significar mundanidade, um retorno aos fundamentos. (Thompson, 1983, p. 104-105). [tradução livre dos autores].

Inspirado por estudos sobre como Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau observa o funk, Robert Thompson destaca que tal palavra vem do Kikongo "lu-fuki", o dialeto que identifica o "mau odor corporal" como sinal de esforços, algo que transmite energia positiva de uma pessoa. Por exemplo, o cheiro de um ancião trabalhador, na cultura Congo, é boa sorte, pois mostra anos de trabalho. E ainda segundo Thompson, tanto o "funky" quanto o "lu-fuki" sempre foram usados como palavras de elogio aos indivíduos e à integridade de sua arte. Inclusive é nesse momento que ele aborda a palavra funk como

ancestral do cotidiano criador do jazz, logo, funk seria a manifestação da ancestralidade que acontece no presente, pois o que está no presente existe por conta da antecendência fundada no ancestral.

O termo funk, pelo mundo, tem sido usado para descrever o estilo do figurino à comida, do ambiente do bairro à ancestralidade. E se, os movimentos escritos pelo funk do Brasil acontecem nas formas do Atlântico negro (Thompson, 1983), podemos tratar seu fundamento a partir de África.

Lembrando da ancestralidade negra, Abdias Nascimento (2019) fala da África no Brasil como uma questão também linguística:

O estado de sítio sob o qual viveram nossos ancestrais africanos não poupava nada, destruía ou tentava destruir tudo que lembrasse cultura africana. As línguas africanas não se salvaram do esmagamento, a sua destruição representa mais um ato na tragédia genocida que a sociedade brasileira desencadeou contra os africanos e seus descendentes. Além de destruir o principal instrumento de comunicação humana social e cultural, o que já é muito grave, simultaneamente a destruição da língua africana, impuseram a língua portuguesa. Com essa violência a mais, visaram atingir os fundamentos do espírito africano obliterando sua história e sua memória. Este é um ponto crucial na experiência afro-brasileira, quando se leva em conta que a tradição e o conhecimento eram uma realidade viva e dinâmica na África, não em termos de arquivo ou escritura fossilizada. A transmissão pela escrita fria e inerte era oposto à essência do conhecimento verdadeiro, adquirido pelos africanos através de uma relação direta, afetiva, num encontro interpessoal. É neste ponto crucial que podemos perceber claramente a dicotomia que separa e diferencia as culturas negro africanas das culturas branco-européias: a oralidade como base da comunicação e da transmissão cultural. Não se concebia palavra inerte e apenas descritiva: pois em si mesma era movimento e ação. (Nascimento, 2019, p. 128-129).

Acima, Abdias Nascimento pensa como o corpo negro escravizado, amarrado, solapado que, mesmo sem falar, guarda, no seu corpo, quando sobrevive, uma linguagem que surgiu após o mesmo corpo escravizado apanhar até esquecer quem é. A língua portuguesa imposta, branco-europeia, marcou a rejeição do ser negro por sua ancestralidade africana. A oralidade como modo de viver a cultura, agora, no Atlântico negro, foi soterrada pela

frieza da escrita. O fim da oralidade, ratifica a ruptura do ser negro com a essência africana.

Na diáspora, a lógica colonial acabou com as línguas africanas e os conhecimentos transmitidos por elas; ao mesmo tempo, surgiram outras línguas branco-europeias impostas ao corpo escravizado: sendo a ancestralidade uma ponte de continuidade ante todo o conhecimento cultural anterior, a destituição africana e afro-diaspórica dela mostra a repulsiva arrogância ocidental de tratar como inferior, sub-humana ou débil intelectualmente, o multiverso cultural africano (Gilroy, 2012).

Crítico das essencialidades nacionais, Paul Gilroy (2012) pensa os lugares da diáspora com leituras sobre o assumir dos códigos ocidentais e suas consequências na dinâmica imperial euroamericana: o que é formado a partir do apagamento da violência nos conflituosos sentidos pelas culturas do século XX; quando toda afirmação diaspórica passa a ganhar um esforço de ser glamourizada e também, muitas das vezes, tratada como banal, inútil.

Segundo Paul Gilroy (2012):

A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos anti-essencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação a ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada a contingência, à indeterminação e ao conflito. (Gilroy, 2012, p. 19)

Para Paul Gilroy, a expatriação, a identidade, a política e a cultura nos educa sobre a diáspora como lugar da contingência, a história que não aconteceu o vencedor; e, se acontecer o vencedor, ele será confrontado no relato contingente, logo, a relação diaspórica é capaz de mostrar tudo além do oficializado; quando os consequentes afro-diaspóricos e tudo que vêm de África aparece nas metrópoles ocidentais como apagamento de cosmogonias, a explicação de como surge um universo, ou uma cultura.

Na busca sobre experiências do funk no Brasil, iremos considerar Leda Maria Martins (2021) para defendermos a cosmogonia na concepção da palavra

funk como fundamento, conhecimento e instigação comunicadora de uma assimilação decorrente do universo ancestral, ou então, como aquilo que pode ser um caminho para a percepção da ancestralidade.

O funk carioca como funk brasileiro: sobre a formação da palavra funkeira

A vida funkeira é resultado do transcender do funk no mundo, a partir de suas criações no Brasil. Em plena militarização do país, tamanha relação musical surge com a população negra brasileira (Batista 2013).

Para Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe (2016), depois de terem caçado os sambistas, a imprensa e a polícia quis transformar os mesmos em caçadores do que não é nacional, brasileiro, patriótico e, assim, a mira foi em cima do ser no funk.

Com as primeiras equipes de som, inicia-se um fenômeno no funk carioca - Revolução da Mente (inspirado no disco "Revolution of the Mind" [1971], de James Brown), Uma Mente numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix - sobretudo esta última que, no fim de 1975, "desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada pela imprensa de Black Rio. Essa equipe surgiu fundamentada em outras experiências, além do Baile da Pesada" (Vianna, 1997, p. 26-27).

Do soul estadunidense para o ser funkeiro carioca, Hermano Vianna (1997) foi o primeiro a realizar, em uma pós-graduação, algo sobre a cidade do Rio de Janeiro e sua música funk. Observando o Brasil que reverbera em uma nova consciência, a identificação através da continuidade ancestral pelas novas gerações negras, portanto, nas práticas das músicas, danças e linguagem de culturas jovens brasileiras, a etnografia de Hermano pensa o baile funk no fim dos anos de 1980, e frisa esse evento como a marca para batizar as identidades funkeiras.

Hermano Vianna (1997) lembra que as ordens sociais são feitas pelas instituições, e toda massa, inclusive as festas, recebem essa determinação. Absoluta ou não, as precauções não conseguem impedir o desejo de liberdade entre as distâncias e hierarquias, logo, a censura de fenômenos sociais não os fazem deixar de existir: lugar de expressão das autenticidades da conveniente

densidade populacional, quando as massas ocorrem sem nenhum controle; é a dinâmica funkeira pelo corpo cotidiano da onda global brasileira, o que repercute nas instituições, ou seja, evidencia o papel normativo do Estado sobre forças de aspectos simbólicos e dos emaranhados que fazem oposição às suas ordens.

Nos primeiros momentos dos anos 1990, os donos de equipes e DJs começaram a organizar nos clubes suburbanos, as rotinas dos bailes funks de Festivais de Galeras que dividiam a pista de dança em Lado A e Lado B: com os altos e graves barulhos das caixas de som, uma trilha sonora de ringue coletivo acontecia, com jovens de variadas regiões e bairros da capital e do estado do Rio de Janeiro, enfrentando-se com socos e chutes, em brigas que cessavam quando a música parava (Coelho, 2016).

Concomitantemente, na busca por canalizar em outras direções essas violentas atividades juvenis, os Festivais de Galeras também passaram a realizar um tipo de competição por etapas, as variadas gincanas que incluíam categorias, tal como é a de rap de Galeras, as músicas feitas por cada região ou bairro com seus cantores e cantoras, que deveriam falar sobre suas comunidades de origem, clamando pela paz nos bailes. Foram esses eventos que imortalizaram artistas como: DJ Marlboro, DJ Grandmaster Raphael, Claudinho & Buchecha, Cidinho & Doca, MC Cacau, dentre outras personalidades; inclusive é nesse período funkeiro que Rômulo Costa e Verônica Costa são considerados, respectivamente, o "paizão" e a "mãe loura" dos funkeiros, quando, juntos, empresariavam a equipe de som que melhor se adaptou a mais essa transição do funk no Brasil, a Furacão 2000 (Lopes, 2010).

Nessa época, o funk do Brasil, notoriamente, transcende o funk no mundo, a partir da criação da música negra funkeira como autenticidades estabelecidas pelo baile, seu público, DJs, danças e MCs, quem ocupava apenas as páginas e noticiários policiais, ao invés dos cadernos culturais. Os acontecimentos que tiveram como trilha-sonora o funk carioca, mostram que

melody⁴, consciente⁵, sound bites⁶, festival⁷, o Corredor dos Bailes de Galeras, feito pelo Lado A e Lado B dos discos e da porrada comendo⁸ (Herschmann, 2005; Coelho, 2016), é a dinâmica de um cenário brasileiro.

Na cena brasileira⁹, os acontecimentos políticos e as ações do Estado, através das instituições, expressavam a visão historicamente construída sobre a cultura favelada que florescia com o movimento e a música funk, a partir de uma imagem pública barbarizada e periculosa do funkeiro, da funkeira, da cultura periférica (Facina, 2009). Com isso, não é incomum que há décadas, operações institucionais de coibição, várias vezes, resultem em mortes de pessoas racialmente marcadas e geograficamente localizadas (Facina, 2013).

⁴ Funk melody é um estilo do funk carioca inspirado no freestyle, surgido no início dos anos 1990, diferenciando-se com letras centradas em temáticas românticas e sem apelo sexual.

⁵ Quando o funk carioca começou a criar seu próprio estilo, as músicas dançantes, mixadas das batidas negras estadunidenses, junto a letras feitas nas periferias cariocas, que narram a realidade cotidiana dos moradores de suas favelas, tal como fizeram, por exemplo, nos anos de 1990, os artistas MC Bob Run, com o “Rap do Silva”, e os MCs Cidinho e Doca, com o “Rap da Felicidade”, o rap consciente mostra certa responsabilidade de passar uma mensagem crítica para seus ouvintes. Desde uma ideia de superação ou de motivação para o dia a dia, o rap consciente é considerado um marco em todas as gerações funkeiras, consciente nunca perdeu seu espaço, e segue como característica em seu percurso de consolidação nacional, logo, existe funk consciente de ponta a ponta do Brasil.

⁶ Uso de vozes como samples, recortadas de alguma produção já realizada - filmes, cenas, momentos marcantes, etc.

⁷ Celebração das Galeras do funk nos anos de 1990, os grupos feitos pela união de um bairro, localidade ou favela, os Festivais aconteciam nos clubes do tipo Grêmios Recreativos, em todo o estado do Rio de Janeiro. Nesses eventos, aconteciam disputas entre as diferentes áreas, uma competição em variadas categorias, tais como: a Galera mais animada, a melhor coreografia das Galeras, etc. Uma dessas categorias era o melhor rap de Galera, visto que, as melhores músicas tornavam-se um rap festival. Mano Teko fala sobre o rap de festival em uma entrevista, no extinto talk-show funkeiro Fortaleceu (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VqbqiBmj-CE&ab_channel=ProgramaFortaleceu. Acesso em: mar. 2023.

⁸ Significado de comer na porrada. O que é comer na porrada: Espancar, ferir fisicamente utilizando os punhos.

⁹ O processo de impeachment de Fernando Collor transcorreu no final de 1992, e foi o terceiro processo de impeachment do Brasil (em 1955 os presidentes Carlos Luz e Café Filho também sofreram processos de impeachment). O resultado foi o afastamento definitivo de Fernando Collor de Mello do cargo de presidente da república.

As chacinas como a da Candelária¹⁰, de Vigário Geral¹¹ e da "Via Show"¹² (São João de Meriti), são exemplos da atuação do Estado nas periferias. Os arrastões¹³, uma classificação elitizada sobre o roubo coletivo urbano que amedronta e informa leitores, leitoras e audiências públicas com base em preconceitos discriminatórios (Ventura, 1994), também são usados como estigmas incutidos aos funkeiros e funkeiras favelados. Pelo imaginário sócio-histórico racista, eles/elas são tachados como "bandos que assaltam", a partir de uma generalização de situações que ocorreram na praia de Copacabana, bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, etc. Sucede que se tornou um termo usado como discurso de um certo consciente de cidade segregada e racista (Facina, 2009, 2013).

A partir dos anos de 1990, o funk do Brasil passou a contar com a poesia negra favelada carioca, e, o que antes era a cor, agora também é o local que referencia o perfil da maioria frequentadora e produtora dos bailes suburbanos, estes proibidos pelas agendas institucionais estatais, sobretudo com relação a segurança pública, o que fez o mapa desses eventos migrarem para as favelas da cidade e de todo o estado do Rio de Janeiro (Facina, 2009, Lopes, 2010).

Com o desenvolvimento de categorias como o proibidão, o funk carioca segue no popular, e mesmo assim dizem que tal música (ou cultura) faz apologia de algo a ser penalizado. A música, os artistas, os funkeiros e os

¹⁰ Chacina que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde 8 (oito) jovens foram assassinados.

¹¹ A chacina de Vigário Geral ocorreu na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, quando a favela de Vigário Geral, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, foi invadida por um grupo de 36 homens armados e encapuzados, policiais que arrombaram casas e executaram 21 moradores, na justificativa de vingança.

¹² No dia 05 de dezembro de 2003, Geraldo Sant' Anna de Azevedo Junior (21 anos), Bruno Muniz Paulino (20 anos), Rafael Paulino (18 anos) e Renan Medina Paulino (13 anos) saíram de casa com destino a um show na casa noturna "Via Show", localizada na cidade de São João de Meriti, na Baixada Fluminense. As investigações revelaram que os rapazes foram agredidos por policiais militares em horário de folga, que faziam trabalhos extras como seguranças da casa de shows.

¹³ O caso mais famoso de arrastão aconteceu em 18 de outubro de 1992 na praia de Ipanema e teve repercussão internacional. Os arrastões também são conhecidos por alarmes exagerado e racista, quando, por exemplo, um grupo negro faz presença em alguma praia da Zona Sul carioca, e é visto como suspeito.

simpáticos ao gênero e movimento, dentro ou fora da legalidade, tornam-se aptos a serem alvos do quadro de auto-justiça e impunidade incentivada pelo consciente racista e discriminatório (Herschmann, 2005).

Segundo Micael Herschmann (2005, p.180), o jovem negro da favela ou o funkeiro “vai sendo apresentado à opinião pública como um personagem ‘maligno/endemoniado’ e, ao mesmo tempo, paradigmático da juventude da favela, vista como revoltada e desesperançada.”.

Diante das notícias, do ano 2000 para frente, o baile funk e a vida funkeira evidenciam múltiplas estéticas que seguem não apenas mudando, como também são estabelecidas e ressignificadas na cultura brasileira, dentro ou fora da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Não é por menos o fenômeno funkeiro entre o litoral da cidade de Santos e o bairro Cidade Tiradentes (São Paulo, capital) - por exemplo: o Fluxo¹⁴ de São Paulo, marcado pelos carros equipados com sons que reúnem gente funkeira e começam a fazer seus bailes de favela.

Os espaços de cultura funkeira, por ser algo tipicamente não-branco, contra-hegemônico e de força periférica, transformam-se no lugar onde a polícia pode, a qualquer momento, agir, para "saber o que está acontecendo" e, "independente da resposta", poderá acabar com tudo, inclusive com certas vidas envolvidas nessa complexa Ostentação.

Adriana Facina (2013, p. 65) mostra que, nas primeiras décadas do século XXI, as pessoas negras ou pessoas que irão remeter ao negro, revelam todos os bailes funks como reunião de gente comumente acusadas de apologias ao tráfico de drogas, violência bélica e vida sexual “desregrada”, os discursos que mascaram o induzir de populações a serem abatidas: ser funkeiro ou funkeira como “sinônimo de bandido/a, o corpo perigoso, capaz de despertar medo e gerar insegurança”.

A expressão cultural funkeira, pensada pela cultura negro-brasileira, impõe à normatividade neocolonialista e supremacista branca, uma indigesta autodeterminação como pessoa e enquanto síntese cultural coletiva. Tamanha

¹⁴ Um tipo de Baile funk de favela de São Paulo, onde as equipes de som são substituídas por carros equipados com sons.

disrupção caracterizam margens que soam, tocam e proclamam-se contra as políticas de violências, as desassitências presentes na vida humana e na colonialidade do saber (FANON, 2008). Nesse contra-sentido, a máquina colonialista, historicamente age com a vida funkeira, ou com o sujeito negro no Brasil, sistematicamente dizimando¹⁵.

Seja de maneira direta ou indireta, na base da pirâmide social, o negro, assim como o funkeiro, já está determinado no lugar de não-ser, o Outro (FANON, 2008). No sumário histórico oferecido, explanamos a atuação das instituições do Estado sob a bandeira de “combate a criminalidade” que ocorre nas periferias das cidades brasileiras, onde é percebida, em maioria, as expressões culturais negras, jovens e periféricas como o funk:

- no ano de 1986, em um baile funk, mortes, amputações e outros traumas foram cometidos pela violência da Polícia Militar do Distrito Federal (PMDF), que invadindo, o Quarentão, na Ceilândia (Brasília)¹⁶, berraram: “Branco sai, preto fica!”;

¹⁵ Segundo o Atlas da Violência 2020, no contexto histórico de 2008 a 2018, 628.595 pessoas foram assassinadas no Brasil, e, diferentemente do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, que compila e analisa dados de registros policiais sobre a criminalidade, a estatística invocada analisa os dados do SIM/MS (Sistema de Informação sobre Mortalidade, do Ministério da Saúde), e as denúncias recebidas pelo Disque 100. Sobre o perfil das vítimas, é apontado que 91,8% eram homens e 8% eram mulheres. Entre os homens, 77,1% foram mortos por arma de fogo, enquanto a taxa das mulheres é de 53,7%. Nesse sentido, a afirmação da pesquisa evidencia que o risco de um homem negro ser assassinado é 74% maior e para as mulheres negras a taxa é de 64,4%. Ainda sobre, em 2018, uma mulher foi assassinada no Brasil, a cada 2 (duas) horas, totalizando 4.519 vítimas. Dessas, 68% são mulheres negras. A taxa de homicídios das mulheres negras é 5,2 para cada 100 mil, muito maior do que o dado de 2,8 por 100.000 para não negras; embora em 2018 os homicídios de mulheres tenha caído 8,4% entre 2017 e 2018, a situação melhorou apenas para as mulheres não negras, o que, como aponta o estudo, mostra ainda mais a desigualdade racial: enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras caiu 11,7%, a taxa entre as mulheres negras aumentou 12,4%. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>. Acesso em: set. de 2023.

¹⁶ O caso ficou mais conhecido com o filme “Branco Sai, Preto Fica” (2014), de Adirley Queirós Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/olhar-de-cinema/filme-resgata-violencia-policia-em-baile-black-8wnvbk7bk6hku49oc4or3aku/>. Acesso em: abr. 2023.

- no ano de 2019, em um baile funk, 9 (nove) pessoas foram assassinadas devido a uma intervenção da Polícia Militar do Estado de São Paulo (PMESP), em Paraisópolis (São Paulo)¹⁷;
- no ano de 2022, em um baile funk, 6 (seis) pessoas foram assassinadas devido a uma intervenção da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ), no Complexo do Chapadão (Rio de Janeiro)¹⁸.

FUNK CARIOCA E UM BREVE OLHAR COM FRANTZ FANON: O FUNKEIRO E A LINGUAGEM

A colonização é o agora que mutila o colonizado diante do desenvolvimento da necessidade cosmopolita, ou o humanismo, o lugar de contradição frente ao colonialismo: a perspectiva nacionalista; a abertura considerada frágil; a grosseira intimidade do povo com cultura que expõe a incompetência das elites nacionais, substituindo os colonos pela tomada do poder, às vezes com força, às vezes com malícia (Fanon, 2008).

Ao apontar que, na situação colonial, as pessoas negras, na visualização do ser branco, criam uma espécie de fascínio, o desejo de aproximação, do embranquecimento, onde se constrói a ideia de pequenês, inferioridade, insignificância ou "ausência de cultura", o que Frantz Fanon (2008) aborda na linguagem do ser negro como questões coloniais.

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar

¹⁷ “Veja quem são os mortos do tumulto em Baile Funk em Paraisópolis em SP”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/veja-quem-sao-os-mortos-do-tumulto-em-baile-funk-em-paraisopolis-em-sp.ghtml>. Acesso em: fev. 2023.

¹⁸ “Tiroteio em baile funk termina com 6 mortos e 4 suspeitos presos no RJ”. Disponível em: <https://www.band.uol.com.br/noticias/bora-brasil/ultimas/tiroteio-em-baile-funk-termina-com-6-mortos-e-4-suspeitos-presos-no-rj-16501168>. Acesso em: abr. 2023.

sua negridão, seu mato, mais branco será. No Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade. Temos a cidade, temos o campo. (Fanon, 2008, p. 34).

Segundo Frantz Fanon, o idioma torna-se um meio de ascensão dentro de uma hierarquia que estabeleceu como superior o indivíduo branco e como inferior o indivíduo negro, ou seja, uma vez que a apropriação negra da língua metropolitana é exposta no galgar posicionado dentro de uma hierarquia racial devido sua aproximação com o branco. Isto torna o ser negro um "quase branco", ou "quase humano".

Apesar das dificuldades experienciadas na vida do ser negro no Brasil, não cabe aqui uma generalização idealista no comportamento do negro-brasileiro durante suas lutas cotidianas, que nos engolem. A colonização e a colonialidade do saber são seculares, historicamente determinadas e filosoficamente fundamentadas. Portanto, não queremos mostrar que o negro é igual ao branco, tampouco que é tão inteligente ou erudito quanto o branco e sua branquitude; e sim focar no sujeito negro na liberdade de seus próprios arquétipos fantasmáticos, as consequências de um comportamento de ruptura ideal com a cena colonial. Se é pela prova da inteligência ou pela existência de cultura que o negro será livre, e se é por elas que se proclama a liberdade das pessoas, também é por elas que, muitas vezes, se decide/decidiu seu extermínio (Fanon, 2008, p. 42-43).

A abordagem fanoniana nos permite mostrar o motivo do funk ser tão perigoso para o poder hegemônico: funk é coisa de gente negra, o fato que afasta o funkeiro do branco; a cultura Amefricana no Brasil, que mostra a autêntica base histórica desse país. Assim, o ser funkeiro, tal como o rapper, o capoeirista, dentre outros representantes metropolitanos da ancestralidade Amefricana brasileira que implodem o embranquecimento, a ordem racista planejada pela estrutura (neo)colonial. Ser funkeiro para o negro é abraçar sua

identidade pela cor, cultura, epistemologia e ancestralidade ali envolvidas, amalgamadas na experiência cotidiano.

Para trazer o funk carioca na perspectiva da linguagem na história preta, precisamos seguir o tratamento na sua realidade etimológica brasileira com uma abordagem na palavra negro. Como Nei Lopes (2023) analisa:

Tem muita gente pegando os Estados Unidos como regra, quando por exemplo o americano adota "black" e a gente começa a usar "preto". Não é assim. Na definição do IBGE, a qualificação de negro envolve os mais pigmentados afrodescendentes e os menos. Se você chamar todo mundo de preto você confunde e reduz a força.

Eu uso sempre negro porque é uma definição política. Negros compõem o segmento afrodescendente, que é a melhor classificação. Em Cuba, afro-cubano é uma classificação que ninguém discute.

Lélia Gonzalez criou uma distinção importante - nós somos Amefricanos. (Lopes, 2023).

Quando pensa nas pessoas de cor e na sua força política, Nei Lopes lembra que a afirmação norte-americana da palavra black acontece no significado de preto ou preta, a ideia de considerar apenas as pessoas mais retintas. Ao provocar essa lógica em outros lugares com pessoas de pigmentações escurecidas, as variações fenotípicas e melanodérmicas, como as existentes no Brasil, Nei lembra que esta ideia não considera todas as pessoas negras como negras. Assim, ele nos alerta sobre esse equívoco que reduz a causa, e oferece como exemplo o tratamento étnico-racial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), órgão que (também) possui como método de coleta de informações raciais da população: o critério da autodeclaração para elaborar o censo demográfico. Isto faz sentido no Brasil, quando olhamos para o plano de embranquecimento massivo da população afrodescendente, ou seja, a miscigenação brasileira na análise da realidade racial do país da importação estadunidense, e dentro da experiência Amefricana própria do cenário brasileiro. Ainda segundo Nei, a identidade negra envolve uma pesquisa sobre as Américas, e com isso ele rumo em direção a investigação de Lélia González, quando segue à afirmação

Amefricanana da realidade negro-brasileira como aquilo que denuncia o nível colonial de veracidade única, até então produzida pela lógica Imperialista.

Lélia Gonzalez (2018) pensa Amefricanidade, como complexas afirmações político-culturais sobre a África nas Américas, e fala da necessidade do pretuguês como linguagem que veio e ficou, o que seguiu nas tendências brasileiras pelo intercâmbio linguístico, o fruto da resistência cultural dos filhos e filhas de África e seus descendentes na afro diáspora forçada.

Os termos “Afro-American” (afroamericano) e “African-American” (africanoamericano) remetem-nos a uma primeira reflexão: a de que só existiriam negros nos Estados Unidos e não era todo o continente. E a uma outra, que aponta para a reprodução inconsciente da posição imperialista dos Estados Unidos, que afirmam ser “A AMÉRICA”. Afinal, o que dizer dos outros países da AMÉRICA do Sul, Central, Insular e do Norte? Porque considerar o Caribe como algo separado, se foi ali, justamente, que se iniciou a história dessa AMÉRICA? É interessante observar alguém que sai do Brasil, por exemplo, dizer que está indo para “a América”. É que todos nós, de qualquer região do continente, efetuamos a mesma reprodução, perpetuamos o imperialismo dos Estados Unidos, chamando seus habitantes de “americanos”. E nós, o que somos, asiáticos? (Gonzalez, 2018, p. 329).

Amefricanidade e diferença das Américas no mapa são leituras de Lélia Gonzalez quando classifica o imperialismo estadunidense como narcisista, a característica que torna apenas os Estados Unidos sinônimo de “América”, apagando do imaginário social as demais regiões do continente: América Insular, Central e do Sul. Postura que, segundo a autora, é proposital para perpetuar uma subalternidade simbólica negligenciada, exibem as realizações dessas culturas nas Américas contemporânea, ou seja, do continente (afro) americano. Denunciando fraturas na identidade nacional, Lélia entrelaça sua leitura com o exemplo do Caribe, a região da América Insular, onde começa o percurso para a construção continental das Américas (Honduras, em 1502), visto que a colonização do que é hoje os Estados Unidos aconteceu praticamente 1 (um) século depois, em 1620.

Lélia Gonzalez ainda argumenta que a “Amefricanidade” [Amefricanity] é um termo que permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, diante da incorporação de um processo histórico de dinâmica cultural intensa (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas). O que mostra o racismo na América Latina, a Amefricanidade não apenas troca o “t” pelo “d” da latinidade, pois também conversa com a relação atlântica como presença crioula¹⁹, vide a modificação do idioma espanhol, inglês, francês e português do continente americano (Gonzalez, 2018).

Essas línguas, junto com o “caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo”, no Brasil, resultam na propagação idiomática do “pretuguês”: os aspectos ainda pouco explorados nos debates da “influência negra na formação histórica co-cultural do continente como um todo”. Mas, para tanto, é preciso o esforço da narração da cultura negra que fala português, saber da devida importância da contribuição negra afro-brasileira (Gonzalez, 2018, p. 322).

Nesse sentido, ao considerar a vida funkeira baseado na influência do pretuguês, as provocações contextualizadas na formação acústica do auto-orgulho, do cotidiano negro sem escravidão, da história africana advinda da conjuntura Amefricana, podemos afroperspectivar a vida como aquilo capaz de acontecer por meio das leituras de interrelação com a África, a América do Sul e seus processos de fruição.

O que não ignoram seus antepassados, seus ancestrais, o campo social não-branco periférico é então formado como jogo entre contingências: com críticas sobre diversas transições, contradições e multiplicidades internas, de modo que se firma na identidade Amefricana formada pela interrelação e pelo trânsito multicultural. A “fruição funkeira” faz presença como campo instrutor para inclinações culturais e artísticas sobre e/ou com os cotidianos de relação

¹⁹ Resultado realizado pelo contato intenso de uma língua europeia com as línguas nativas ou trazidas para as antigas colônias, o crioulo é falado na região que combina e transforma os traços linguísticos que se tornaram “língua materna” de uma comunidade (exemplo: o crioulo de base lexical portuguesa; o crioulo de base francesa).

com a oralidade africana: o que se expressa musicalmente de maneira autodeclarada, ao invés de subsumida ao modo hegemônico que opera; a diametral oposição pré-Brasil sobre os valores africanos em relação aos branco-europeus.

Leda Martins (2021) faz parte do nosso método ético-estético para analisarmos a fruição funkeira como mediação de presenças, praticadas por reconfigurações de significado e de aprendizado transcultural: a África fora da África, mas, presente nos lugares deslocados neles mesmos; o que cria a arte e contradiz a própria arte; a história contextualizada nos conflitos humanos.

Defendemos que se as culturas negras nos educam sobre a ancestralidade como principal estética das cosmogonias do tempo espiralar, aquilo informado e constituído nas sociedades feitas sobre os africanos trazidos para as Américas, podemos pensar a vida funkeira por como conhecimentos germinados em certa cosmopercepção e filosofia, seja "no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele" (Martins, 2021, p. 22).

Leda Martins (2021) explica que tempo espiralar são os modos de concepções transcriados, infiltrados nos signos da formação de todo o continente americano: é o lugar onde a arte testemunha o que diversifica as sociedades, ou seja, evidencia a visão da cultura e de seus sujeitos.

O fenômeno funk pode ser pensado nas várias fronteiras da experiência intelectual e humana, por sincretismos (associações, junções e misturas), sejam linguísticas ou religiosas, regionais ou metropolitano, passadas ou futuras: a sua dinâmica como música negra como mundo fundamental análise do ponto de vista da filosofia no entendimento do ser negro "livre" culturalmente.

Então, o funk, seja como movimento cultural, música e linguagem que comunica; seja como exemplo linguístico de análise da colonialidade presente na realidade brasileira; sucede de um contínuo cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem do ocidente, segundo Frantz Fanon (2008), é o que não aceita a condição que o próprio ocidente elabora, pois todo ele surge pelos processos de escravização que originaram as Américas, os períodos antes das abolições pelo mundo, quando o corpo do homem negro era mão-de-obra e mercadoria, algo que permanece no direito a cidadania, que também quer dizer direito a inferiorizar, ainda que tal atitude possa parecer algo de se enobrecer.

Mas gente do funk, ou seja, o funkeiro e a funkeira, querem saber disso? O nosso esforço é evitar esse tipo de dúvida supérflua, pois a proposta é denunciar o racismo pelo diálogo na condição do ser negro e ser negra pelo contexto onde ninguém vai dizer gostar do racismo, ainda que, muitas das vezes, quem o maldiga seja uma pessoa racista: "há imbecis demais neste mundo" (Fanon, 2008, p. 25).

A fruição funkeira é resultado de plantações ocidentais que, antes, brotavam dos solos da verdade da humanidade, e agora acontecem sobre as diferenças advindas da própria ojeriza cultural. Música eletrônica, inovadora, periférica e futurista, divulgadora de terrenos de maioria negra e jovem, o funk carioca acontece e revela o efeito das identidades denegridas no e com os cotidianos da vida cultural afro-brasileira.

Para tamanha leitura sobre o fenômeno funk carioca, a análise fanoniana se mostra precisa na compreensão desse fenômeno enquanto linguagem e manifestação anti-colonial do ser. Em conjunto com outras filosofias, a amálgama de nosso trabalho mostra a resignificação necessária sobre as perspectivas onto-epistêmicas expressadas no cenário brasileiro.

Sem tornar menor a análise sobre o caráter ,ainda, fortemente neocolonial na sociedade e no multiverso cultural do país que, historicamente, tem sido algoz das vidas negras e do direito de serem e exercerem de fato, a liberdade.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Nilo. *"Ainda há tempo de salvar as Forças Armadas da cilada da militarização da Segurança Pública"*. In: BATISTA, Vera Malaguti (org.). **Paz Armada. Criminologia de Cordel** - Instituto Carioca de Criminologia. Rio de Janeiro: Revan, 2013, p. 47-54.

BRASIL embranqueceu no pensamento, afirma Nei Lopes, que faz 80 anos. **Portal Geledés**, 02 jan. 2023. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/brasil-embranqueceu-no-pensamento-afirma-nei-lopes-que-faz-80-anos/> . Acesso em: 4 jan. 2023.

COELHO, Gustavo. **Deixa os Garotos Brincar**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

FACINA, Adriana. "'Não Me Bate Doutor': Funk e criminalização da pobreza". In.: **V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2009, p. 1-11.

FACINA, Adriana. "Quem tem medo do 'Proibidão?'". In: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos Bruce (org.). **Tamborão – olhares sobre a criminalização do funk. Criminologia de Cordel 2** - Instituto Carioca de Criminologia. Rio de Janeiro: Revan, 2013, p. 51-72.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala – formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

COMBO, Gerson King. **Mandamentos Black**. Rio de Janeiro: Polydor: 1977. Suporte: 4 minutos e 1 segundo.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

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

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca.** Tese (Doutorado em Lingüística) - Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.** São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, José Otávio. **1976: Movimento Black Rio.** São Paulo: José Olympio (Grupo Editorial Record), 2016.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy.** New York: Vintage Books, 1983.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.