

Discurso como Patrimônio Cultural Imaterial: *um estudo sobre o funk no Brasil*

*Discourse as Intangible Cultural Heritage:
a study on funk in Brazil*

Sandra MAIA-VASCONCELOS

Universidade Federal do Ceará
sandramaia@ufc.br



Samuel Freitas HOLANDA

Universidade Federal do Ceará
samuelholanda2@gmail.com



Resumo: Este estudo é um recorte de uma pesquisa intitulada *Intergeneracionalidade discursiva como Patrimônio Cultural Imaterial de transmissão da memória: um estudo sobre o funk no Brasil*. Para este recorte, tivemos como objetivo analisar duas músicas de cantoras e compositoras do *funk* nacional, considerando suas possíveis influências sobre a sociedade e seus investimentos discursivos sobre a transmissão cultural imaterial do funk como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI). Para as análises, servimo-nos da teoria do posicionamento discursivo de Maingueneau (2016) e do não-conformismo moral de Jertfelt (2019). Compreendemos desse modo que a transmissão de conhecimentos é formadora de identidade graças à memória e se torna PCI logo que essas memórias são tomadas como parte da identidade de uma comunidade. Assim, esse artigo traz os primeiros resultados de nossas reflexões sobre a interculturalidade e a transmissão cultural no que tange à musicalidade originada em uma comunidade específica – o *funk*.

Palavras-chave: Patrimônio Discursivo Imaterial; não-conformismo moral; violência conjuntural; *funk*

Abstract: This study is segment of a research project entitled *Discursive intergenerationality as an Intangible Cultural Heritage of memory transmission: a study on funk in Brazil*. For this segment, our goal was to

analyze two songs by female singers and songwriters in Brazilian funk, considering their potential influences on society and as well as their discursive investments in the intangible cultural transmission of *funk* as Intangible Cultural Heritage (PCI). In our analyses, we drew upon Maingueneau's discursive positioning theory (2016) and Jertfelt's moral non-conformism (2019). We thus understand that the transmission of knowledge shapes identity through memory and becomes PCI when these memories are taken as part of the community's identity. Consequently, this paper presents the initial results of our reflections on interculturality and cultural transmission with regard to musicality originating in a specific community – *funk*.

Keywords: Intangible Discursive Heritage; moral non-conformity; situational violence; *funk* music.

1 INTRODUÇÃO

"Cheguei, Cheguei Chegando, Bagunçando a Zorra Toda"

A transmissão intergeracional se apresenta nas pesquisas acerca das histórias de vida como uma maneira de entender o que vem a ser o discurso passado de pai para filho, continuamente, ao longo dos tempos, fazendo resistirem sabedorias populares, conhecimentos, tradições orais e discursivas: a intergeracionalidade. O conceito de transmissão apresenta-se, outrossim, de maneira bifurcada como um desafio e um objetivo por apreender os domínios e significados necessários ao uso na pesquisa. A transmissão de saberes, culturas e conhecimentos humanos pode ser considerada uma transmissão material ou imaterial (Dilthey, 2010). Quase todas as narrativas que nos vêm de nossos antecedentes, pais, avós, de gerações anteriores nos chegam por meio de fotografias, contação de casos e causos, e por intermédio de nossos parentes ou amigos próximos, ou pelo menos por alguém que tivesse conhecimento da história.

As distinções entre as transmissões de Patrimônio Cultural Material (PCM) e Imaterial (PCI), nosso objeto de pesquisa no projeto inicial, que moveu este estudo, nos parecem marcantes no sentido de que a transmissão do Patrimônio Cultural Material ou tangível ocorre pelo bem transmitido, logo, sem que aquele que o passa de uma geração a outra mantenha a posse do patrimônio. Em contrapartida, nossa hipótese se elabora no sentido de que, em relação ao Patrimônio Discursivo Imaterial (PDI), aquele que o transmite permanece sempre na posse da coisa transmitida. A transmissão do patrimônio imaterial implica, assim, processos de ressignificação ou reelaboração discursiva.

Neste sentido, objetivamos com este estudo definir esse processo de transmissão segundo dois conceitos: o primeiro, de transmissão por coerção ou por reprodução social, caracterizado pela transmissão institucional – a escola, por exemplo; e outro tipo, que denominamos criativo-reflexivo, caracterizado pelas estratégias individuais que permitem aos atores uma tomada de decisão relativa, concernente ao discurso transmitido – como as crenças e os costumes familiares, tomados como corretos, uma vez que são embutidos em uma tradição. A relação que o conceito de transmissão entretém com identidade e memória permite apreender o caminho da construção da identidade e da memória através das gerações em um quadro familiar circunscrito ou em um quadro social mais ampliado. Vislumbra-se, desse modo, que a transmissão de conhecimentos é formadora de identidade graças à memória e se torna PCI logo que essas memórias são tomadas como parte da identidade de uma

comunidade. Assim, esse artigo traz os primeiros resultados de nossas reflexões sobre a interculturalidade e a transmissão cultural no que tange à musicalidade originada em uma comunidade discursiva específica – o *funk*.

Tanto a transmissão por coerção, quanto por processo criativo-reflexivo, tem uma missão preponderante em comum, a de transmissão de conhecimentos. Objetos materiais a princípio podem assumir um aspecto cultural, familiar, histórico e conseqüentemente discursivo. Assim, passamos a ser tocados por um patrimônio cultural material, tangível, que nos remete a um Patrimônio Discursivo Intangível (PDI).

Transmitir uma informação a outra pessoa ou a um grupo de pessoas, embora possa sugerir um ato rotineiro desprovido de interesse acadêmico, uma vez que o conhecimento se transmite a todo instante, revela-se, sob uma análise mais profunda, uma ação complexa e multifacetada. Este processo, frequentemente visto como simples, encerra uma dinâmica rica e variada que se sobrepõe à passagem de informações. Conforme demonstrado pelos estudos de Lani-Bayle (1990; 1996; 1997) e de Pineau (1996; 1998), apenas como exemplos, a transmissão não se limita apenas ao seu papel óbvio relativo à informação transmitida. O conceito encerra funções múltiplas críticas no cerne das relações humanas. Transmitir um conhecimento é influenciar também a maneira como este conhecimento será construído, inclusive no que se refere ao fazer social e ao desenvolvimento das relações sociais e da perpetuação da cultura. Daí por que dissemos no início que a transmissão de informações pode se tornar uma rica área de pesquisa científica e de interesse acadêmico, uma vez que revela tanto aspectos cognitivos e sociais, como o modo como as pessoas verbalizam seus conhecimentos e perpetuam suas culturas por meio da transmissão.

Mobilizando-se em torno de um sentimento de pertencimento e de memória coletiva, o PDI tenta situar a relação com a identidade e com a memória em uma perspectiva evolutivo-discursiva, a partir da qual a memória funciona segundo o princípio de evocação / esquecimento, continuidade / descontinuidade e identidade, de acordo com a relação de mesmidade / diferença (identidade / alteridade). Assim, no centro de nossa problemática, o conceito de transmissão discursiva será tomado nesta concepção coletiva, que olha para o aspecto social da construção de sentidos em torno do PCI, e que promove a conformidade em relação a esse objeto; e o aspecto individual, contrariamente, que expressa a tendência a se destacar do grupo social por meio de opiniões próprias, ou atitudes não compartilhadas (não-conformidade), a que já chamamos de invenção de si (Maia-Vasconcelos, 2018).

Estamos diante da passagem de uma abordagem psicossocial para uma compreensão do funcionamento da transmissão intergeracional discursiva a partir do PCI, cujos preceitos estão dispostos no documento da Unesco (2003). Para este estudo, chamou-nos a atenção um movimento social que muito se destaca hoje nas mídias sociais e que se torna uma transmissão discursiva imaterial de grande alcance: o *funk*. O *funk* é mais que um gênero musical, é um movimento nascido negro, surgido nos Estados Unidos na década de 1940, primeiramente como um estilo *Soul* que se propagou sobretudo nas classes menos favorecidas. No Brasil, o *funk* ainda hoje é considerado um estilo marginal, de musicalidade atrelada às favelas e comunidades pobres, ao tráfico, à criminalidade e aos jogos corporais sensualizados. Isso implica um distanciamento dos movimentos e grupos considerados intelectualizados, elitizados, como a Bossa Nova, o Clube da Esquina, os Baianos, a Jovem Guarda, os Novos Baianos etc. Mesmo frente aos recentes gêneros Sertanejo, Sertanejo Universitário, Axé e a outros estilos mais modernos, o *funk* ficou sempre numa posição lateral, embora a ascensão de cantores como Claudinho e Buchecha, Anitta e Ludmilla tenha começado a mudar um pouco esse panorama. O *funk* invadiu as telas da televisão e as novelas. Isso porque as redes de televisão perceberam que o público desejava ver na televisão aquilo que refletia sua própria realidade. Fica evidente que essa inserção representou uma manobra de poder, que manteve o controle nas mãos da elite dominante, no caso a emissora de televisão, enquanto aparentava transferir autoridade para o público que se sentiu representado nas novelas.

No sentido de abrir o leque às transculturalidades (VIANA, 2014), levantamos a hipótese de que os valores do *funk* brasileiro se manifestam e se organizam como um espaço de favorecimento à cultura como um patrimônio da identidade e da memória de um povo. Essa organização é um fundamental contributo para a construção de novos valores (REZOLTALZI, 2006) que atuam em interdependência com discursos universais, considerando as diferenças sociais existentes entre as classes, objetivando assegurar a coesão social.

Este novo espaço em que a comunidade se coloca como agente promove plenamente a comunicação do reconhecimento socialmente validado. A ação comunicacional de que fala Habermas (2012a; b) se inscreve nessa abordagem. Habermas argumenta que a racionalidade deve se basear,= principalmente, na capacidade de os participantes de uma interação se orientarem de acordo com os requisitos de validade vinculados a um reconhecimento subjetivo.

A função da comunidade detentora de conhecimentos é importante na salvaguarda e na transmissão do PCI; é também essencial na

transformação da sociedade pelo patrimônio e para o patrimônio. Esta transformação não pode ocorrer sem a consciência do que representa a manutenção do PCI, até porque qualquer transformação exige domínio e controle da transmissão. Isso porque uma transmissão cultural que não atende aos critérios de criatividade-reflexividade pode soar o alarme e anunciar que é uma transmissão de elementos culturais que nada têm a ver com o Patrimônio Cultural Imaterial, mas que se infiltraram de forma consciente ou inconsciente durante a transmissão. Esse estado de coisas pode prejudicar o desenvolvimento cultural local e até ter efeitos negativos e mesmo perigosos na construção e na reconstrução da identidade, bem como na memória e no seu funcionamento em termos de expectativas e reações que por vezes extrapolam o tempo e o espaço. Diante dessas reflexões, cabe-nos questionar: Qual a função do *funk* na cultura brasileira em relação à transmissão cultural considerando os aspectos históricos, sociais e individuais relativos ao Patrimônio Discursivo Material e Imaterial e ao sentimento de não-pertencimento discursivo de uma comunidade?

A fim de buscar elementos que possam contribuir para a resolução dessa questão central, apresentamos neste artigo, como recorte do projeto completo, o seguinte objetivo: analisar como os valores do *funk* brasileiro se manifestam e se organizam discursivamente em relação às componentes social e individual de identidade e memória, considerando as expressões culturais transmitidas pelo sentimento de não-conformidade moral e social (Jertfelt, 2019) com fulcro nos posicionamentos de base discursiva (Maingueneau, 2016) e de base narrativa (Maia-Vasconcelos, 2022) em textos de *funk* feminino.

Na sequência, apresentaremos um levantamento teórico sobre o gênero *funk*, a metodologia utilizada e as análises com nossas reflexões.

2 "É O PODER DA CRIAÇÃO": O FUNK COMO ESPAÇO DE CULTURA

Seria uma violência moral afirmar que o poder se imprime para a parcela abastada da sociedade da mesma forma que para a classe menos favorecida. Seria como dizer que não existe diferenciação atrelada aos papéis representados pelos agentes sociais, políticos e econômicos dentro de uma sociedade. Pauta já há muito discutida no campo de Análise do Discurso, desde os primeiros estudos sobre o assunto, ao longo da década de 1960, com Pêcheux, Foucault, Bakhtin e tantos outros teóricos. É preciso, ao contrário, sublinhar uma ampla tendência à convergência entre a função da comunidade detentora do Patrimônio Cultural Imaterial e a função do agente político-social. Nesse contexto, o patrimônio discursivo assume uma dimensão eminentemente política, particularmente no sentido brasileiro do

termo. Importante ressaltar que sua influência exerce um impacto ideológico significativo sobre os agentes sociais. A produção do patrimônio discursivo não se concebe simplesmente como produção de conhecimento, mas também como “expressão de um poder de uma classe social sobre outra” (Bortolotto, 2011, p: 32).

A função do cientista, seja ele cientista social, linguista, psicólogo, filósofo ou de qualquer outra área, não é o de julgar. Não é o de dizer que gosta ou não gosta de tal assunto, de tal gênero musical, de tal raça ou de tal língua ou dialeto. Estudar o fenômeno social, para usarmos a nomenclatura de Moscovici (2007), é tomar o que antes era tratado como dado, como estático, como posto; e enxergá-lo como processo. Nossa função é de estudar as acontecimentos, tal como definimos os acontecimentos em processo (Maia-Vasconcelos, 2018). Os eventos estão no mundo e nós estamos com o mundo, como dizia Paulo Freire (1987). Acreditamos que se Paulo Freire estivesse vivo hoje, já teria estado inúmeras vezes em um baile de favela. Do mesmo modo, tendo em vista seus estudos sobre a complexidade das relações sociais, se Edgar Morin viesse ao Brasil, certamente gostaria de ir conhecer pelo menos uma dessas festas que ganharam tanto espaço no país, não somente nas ruas, mas nos celulares, nas rádios e que originam muitas das músicas mais tocadas em redes sociais, levadas a premiações internacionais, como o Grammy em 2021 e 2023, recebido por Anitta (UBC, 2023).

A ginástica artística feminina, especialmente a de solo, tem na escolha da música um elemento crucial da performance das atletas, de acordo com a federação Internacional de Ginástica (FIG). As músicas podem variar em gênero, mas em geral as opções se restringem a música clássica, música instrumental moderna, trilhas sonoras de filmes e world music. Mais recentemente, foram introduzidos os gêneros pop e rock, nas versões instrumentais e com arranjos adaptados ao ambiente olímpico. Segundo a FIG, Michael Jackson tem sido um dos compositores pop mais escolhidos, por sua musicalidade engajadora e dinâmica relativa ao público. Nas Olimpíadas de Tóquio - 2020/2021, o mundo assistiu à ginasta Rebeca Andrade realizar seu número de ginástica de solo com uma música que mesclava Bach e MC João. A harmonia entre *Tocada e fuga* e *Baile de favela* não era exatamente o que esperávamos como uma sinfonia, mas certamente acendeu na ginasta uma dinâmica engajadora e nos brasileiros um sentimento de pertencimento inegável. Como uma espécie de avatar musical, a fusão funcionou, e isso foi notório. E quem não sabia que aquilo era um *funk*, poderia crer que se tratava de outra sinfonia, possivelmente de algum autor desconhecido. Em defesa de sua mescla inusitada, o coreógrafo Rhony Ferreira explicou que

"Esse *funk* retrata uma realidade brasileira porque, às vezes, o baile na favela é o refúgio ou o cantinho que o brasileiro tem para se divertir, para sorrir, pra esquecer as mágoas, os problemas, é uma festa" (Ferreira, 2018).

Na primeira escuta, *Baile de favela* é uma letra machista, que faz apologia ao sexo, desvaloriza a mulher, ativa o desejo de sexualização em menores e ostenta a fusão entre ritmos e sensualidade. Ora, ninguém se espantou com o estrondo mundial que fora *Despacito* em 2017, música cujo videoclipe trazia tantos apelos de sensualidade quanto qualquer outro de um *funk* brasileiro. É necessário, como relata Viana (2014), que estejamos no espírito da coisa, para entender o que se passa em um baile *funk*, para entender e aceitar que palavrões fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa, e que palavrão, para quem vive na favela, é a fome, a falta de escola, a falta de oportunidades. É útil trazer à tona também que a música é uma expressão da realidade. É o Patrimônio Imaterial do povo.

Na linha de pensamento de Nelson Costa é

legítimo o estudo do discurso lítero-musical, que será considerado resultante da prática de uma comunidade discursiva que põe em funcionamento um complexo processo de produção de sentido que envolve estilos de vida, gestos, rituais de criação, enfim, um modo de ser que a identifica e a diferencia de outras práticas discursivas. (Costa, 2001; p. 28)

Daí entendermos que a mistura de estilos vista por bilhões de pessoas no planeta durante as Olimpíadas de Tóquio pode não ter causado tanto estranhamento. No entanto, a ginasta Rebeca, ao se apresentar, provavelmente experimentava um profundo sentimento de orgulho por seu povo e sua comunidade. Consideramos este sentimento como um discurso empoderador, que vai além da mera representação nacional simbolizada pela bandeira que ela representava. Esse orgulho manifestado em seu sorriso durante a competição, poderia ser interpretado como uma expressão evidente do orgulho patrimonial cultural, uma manifestação eloquente de sua identidade nacional e do vínculo com sua comunidade de origem.

O compositor MC João comentou em entrevista à G1 (2018), após a apresentação de Rebeca Andrade nas Olimpíadas de Tóquio, que a ideia foi "justamente de fazer um retrato do *funk*" quando escreveu a música em 2015. O *funk* balançou as arquibancadas no Rio de Janeiro durante os intervalos das Olimpíadas do Brasil em 2016. Ainda durante a entrevista, o cantor disse que "fez sua parte", mas que a atleta eternizou sua criação ao ganhar a medalha. Podemos aproximar essa relação entre criação da canção pela composição e recriação da canção pela apresentação nas

Olimpíadas como fenômenos de eternização, daquilo que Costa denominou como

a produção simbólica de uma sociedade, [quando] os grupos envolvidos com a produção do discurso interagem entre si, demarcando espaços, legitimando-se um nos/aos outros, mesclando-se ou entrando em conflito. (Costa, 2001; p.28)

O conflito a que ele se refere, pode ser visto em redes sociais, em opiniões corriqueiras do dia a dia, em atos políticos e em pesquisas científicas.

Ao trabalhar sob a perspectiva da identidade negra, o teórico Lucas Cruz ressalta que o *funk* ainda é visto como

"Ato declarado de contracultura, posto que ressalta e supervaloriza determinados aspectos e características do seu grupo que não são aceitos na sociedade tradicional e hegemônica, como a negritude, sexualidade, algazarra, vandalismo e, obviamente, a criminalidade, isto é, justamente o padrão de valores contrários aos reproduzidos pela cultura dominante, o *funk* ainda é perseguido pelo Poder Público e pela mídia corporativa. (Cruz, 2020; p. 11)

Logo, encontramos o que o filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas comenta no primeiro volume de sua *Teoria...*:

A contestação admoestadora, [aquela] que chama atenção para o fato de que surgiram inimigos [...] apontam para a mesma expectativa de comportamento, tematizada diretamente pela conclamação de todos para que se defendam contra os inimigos que apareceram do nada. (Habermas, 2012; p.13)

Ratificando ainda suas ideias, Habermas anuncia em seguida uma relação entre o significado de um sinal e o tipo de comportamento que o emissor espera do destinatário. A sociedade patriarcal europeia tende a guardar seus propósitos elitizantes, mantendo à distância, e sob seu julgamento adestrador, a periferia que a circula. A criação de um projeto de lei com o fito de infamar o *funk*, por exemplo, é uma tentativa de um discurso imperativo (Habermas, 2012b; p.59), com intenção de invalidar não somente a ordem de uma parcela da sociedade, mas o próprio valor do que está em questão, tal como a possibilidade de convivência e conciliação entre classes sociais distintas de maneira a extinguir hierarquias

Para Cruz, a parcela hegemônica da sociedade

Notadamente branca, patriarcal, conservadora e detentora dos meios de produção, pretende criminalizar o movimento em questão,

por intermédio de Projetos de Lei no âmbito do Poder Legislativo. Um exemplo claro deste intento foi a Ideia Legislativa nº 65.513, atualmente arquivada no Congresso Nacional, que tratava o *funk* como uma ‘falsa cultura’ e que, segundo sua narrativa, não passava de linguagem obscena, vulgar e que faz menção à violência, consumo e tráfico de drogas (Cruz, 2020; p. 15-16)

Assim destacado com desprezo, o *ethos* dos compositores, cantores e, ainda, dos frequentadores dos bailes, segundo Viana (2014), fica inscrito em uma interação social, que aqui caracterizamos como intertextualidade discursiva, com o gênero *funk*. Ou seja, se a música, como nos explica Viana (2014), é vista como “depravada”, aquele que a canta, dança, ouve ou compartilha de alguma forma também o será. Isso nos remete ao que Maingueneau (2016) tratou como posicionamento, uma reflexão sobre a identidade enunciativa do sujeito. Pode ser, para Maingueneau, tanto uma tomada de posição como um recorte no tempo e no espaço “cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas” (Maingueneau, 2016; p. 151). O sujeito em sua visão de mundo, toma partido de uma experiência de seu entorno e partilha essa experiência por intermédio de sua criação, seja ela literária ou não literária.

O linguista francês Alain Rabatel (2008) tratou a noção de posicionamento como ponto de vista (PDV) com a particularidade de que deu ao enunciador a responsabilidade enunciativa de sua tomada de decisão. Ele argumenta que a partir do momento em que o sujeito defende um posicionamento e mantém um ponto de vista, ele está escolhendo um “plano de enunciação pessoal”. Para Rabatel (2010; p. 518):

O ponto de vista se apresenta como um dado objetivo anterior a todo julgamento, em aval de dados ou premissas. Assim, com o PDV, a natureza sempre sujeita à discussão do posto é mascarada pelo fato de que o posto é presente sobre o modo da evidência perceptível e, portanto, incontestável.¹ (Rabatel, 2010; p. 518)

Maingueneau lembra, no entanto, acerca dessa tomada de posicionamento, que Rabatel trabalha sobretudo no que se refere à literatura, vinculando-se de maneira íntima à intertextualidade. Ora, não obstante não defenda hierarquias entre obras literárias, Maingueneau contesta essa prática quando afirma que o “discurso literário não dispõe de um território pré-demarcado” (Maingueneau, 2016; p. 166). Ao tratar as obras de Molière, *As Preciosas Ridículas* e *O Misanthropo*, o analista traz uma via para a aproximação com nosso objeto de estudo mostrando que

¹ Tradução própria.

a desqualificação do posicionamento [de Molière] supõe a desqualificação em cena de gêneros galantes [...] Trata-se da manifestação de um fato constitutivo: um posicionamento não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, mas se define essencialmente com relação a certos outros que privilegia, aqueles de que lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade” (Maingueneau, 2016; p. 168).

Assim deve ter acontecido a cada momento de mudança paradigmática nos movimentos literários ao longo dos tempos. Não é muito difícil imaginar que o amanhecer do romantismo tenha sido realmente frenético com seus novos modelos de escrita, seu escapismo, com todo seu *modernismo* para a época, ainda que as heroínas e os heróis malditos recém saídos do confronto entre o arcadismo e o barroco guardassem seus lugares privilegiados nos salões da burguesia simbolista.

A classe menos abastada só verá a luz no naturalismo, quando os autores mais modestos, advindos de classes menos privilegiadas darão voz ao povo das ruas. Em sua obra *Naturalist Fiction: the entropic vision* (1990), David Baguley explora como o naturalismo literário se concentrou em descrever a vida da sociedade marginalizada na França. Ele argumenta que os escritores, sobretudo Émile Zola, usaram suas obras para denunciar as condições brutais e opressivas enfrentadas por essas classes sociais. A obra de Baguley é relevante para que se compreendam as nuances e o impacto social do naturalismo na literatura e como esse movimento literário deu voz às preocupações e lutas das classes mais pobres da sociedade. Na linha naturalista de autores oriundos de classes desfavorecidas como Emile Zola (1971; 1941), podemos citar o russo Maxim Gorki (1988; 1972) e os brasileiros Aluísio Azevedo (1890; 1881) e Machado de Assis (1881; 1891). É provável que esses autores também tenham tido suas obras tratadas como falsa cultura², devido às descrições quase obscenas e grosseiras trazidas em sua literatura.

As mudanças sociais não se fazem sem que haja um novo paradigma que se imponha, isso é fato. Veremos na sessão a seguir, como tratamos os textos escolhidos como corpora deste estudo.

3 "VAI EMBRAZANDO": METODOLOGIA

“É meu jeito de fazer, ninguém vai me parar”
Isa.

Uma das bases metodológicas dessa pesquisa é a análise de músicas variadas de *funk* a fim de entender os processos humanos e identitários que estão relacionados a esse fenômeno que tomou as favelas, as ruas, as rádios, as novelas e as redes sociais. Conforme já discutimos

² Termo citado na Ideia Legislativa nº 65.513. Apud Cruz, 2020; p. 15-16

anteriormente, nossa base teórica parte da Análise do Discurso de linha francesa (Maingueneau, 2016), de modo a tomar esse discurso como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), bem como procurando fazer uma leitura das relações entre domínios discursivos opostos.

Utilizamos o banco de dados disponibilizado por Cruz (2020) para o projeto maior, mas, para este recorte, escolhemos filtrar a busca por *funks* exclusivos de MCs femininas. Nossa escolha se deveu ao fato de que os exemplos trabalhados por esse autor foram, por coincidência ou não, uma vez que o referido estudo não revela, apenas MCs masculinos. Utilizamos o mesmo critério para escolha de nossas MCs femininas: maior número de visualizações. A coleta para este recorte considerou o mês de junho de 2022. Para a categorização dos temas, utilizamos o método da Clínica do Discurso de Maia-Vasconcelos (2003; 2005) e da Não-conformidade de Jertfelt (2019), uma vez que essas autoras não autorizam categorias apriorísticas, mas permitem sua emergência a partir da recorrência dos temas nos discursos mostrados e subentendidos.

Nesse recorte da pesquisa, analisamos as letras de duas músicas coletadas no canal *KondZilla*, dentro da plataforma YouTube, *Foi match*, de Marina Sena, e *Poeta nata*, de Fanieh, a fim de compreender as relações de conformidade e não conformidade (Jertfelt, 2019) em seu conteúdo, verificar os temas abordados pelos compositores e confrontar as recorrências, analisando a possibilidade de formação de uma identidade discursiva *funk*.

Desse modo, a partir da leitura dos textos, foram levantadas as categorias de situação de acordo com os temas das músicas, como veremos nas análises a seguir.

4 O SHOW DAS PODEROSAS: ANÁLISES E DISCUSSÃO

A ideia de um discurso que mantenha o sujeito em seu lugar na sociedade pode nos encaminhar a muitas portas ainda neste estudo. Em primeiro lugar, contamos com o conceito de transmissão sociocultural. Pierre Bourdieu (1979) constrói a noção de *habitus* no sentido de ilustrar que os indivíduos são socialmente construídos. Para este autor, os indivíduos alimentam a sensação de poder escolher seus posicionamentos sociais, tomar iniciativas individuais e fazer escolhas pessoais que os caracterizam, mas defende, ao mesmo tempo, que isso não passa de uma ilusão. *Habitus* seria, de maneira bem breve, o conjunto de dispositivos, de maneiras de pensar incorporados pelos indivíduos, o que o sociólogo francês chamou de capital cultural incorporado, independente ou não de sua vontade, ou como ressaltam Jean-Pierre Schmitt e Dominique Boillet (2008), a maneira como a sociedade modela a personalidade dos indivíduos por meio do discurso,

tendo em vista sua formação familiar, as diferenças culturais e suas práticas e como a diferença entre classes impacta a identidade e o comportamento social na integração ou na geração de conflitos.

Em nosso estudo, podemos vincular esses conceitos de maneira muito própria à concepção de transmissão, sobretudo sob a perspectiva de uma transmissão que privilegia o acervo sociocultural musical branco em detrimento da música negra, vista ainda hoje como música de baixa qualidade poética, instrumental e social (Viana, 2014). Em resumo, muitas vezes caracterizada como a música do pobre; em todo caso, é a música da favela. O que seria interessante notar nesse aspecto é que, como defende o conceito bourdieusiano, *habitus* determina comportamentos graças ao que a sociedade pré-determinou como o que é adequado e o que não é adequado. Deste modo, o indivíduo é pré-determinado a agir como a sociedade lhe ditou e suas escolhas estarão sempre dentro de um limite condicionado pela estrutura social. O que já poderia construir uma primeira categoria de análise na leitura das músicas: o condicionamento sociodiscursivo.

A segunda porta que se abre é a transmissão discursiva como Patrimônio Cultural. Arelado aos construtos de *habitus*, de não-conformismo e de cultura, entendemos que a sociedade passa por um movimento inflamado pelo *funk*, que vem das classes sociais ditas inferiores, das favelas e comunidades, e chega às classes mais altas da sociedade, ocupando a mídia, as novelas, com cantores que se tornaram verdadeiras estrelas internacionais, como é o caso de Anitta. É um fenômeno com o qual os brasileiros estão desde sempre muito acostumados quando se trata do futebol e das escolas de samba. Em relação ao futebol, uma ou outra estrela se destaca e, quanto às escolas de samba, são-lhes dados alguns dias de glória durante um ano inteiro, com o desfile de carnaval na avenida. Isto é, coisa pra inglês ver³. A verdade é que ninguém sabe da realidade cotidiana dos passistas, das dançarinas, dos carnavalescos em outros períodos do ano.

Os sambas-enredos falam de países, heróis, cidades, civilizações. Todos desfilam e ficam por lá. No dia seguinte retomam seus empregos. Os filhos da classe alta não cantam as músicas das escolas durante o ano inteiro e nem imitam as coreografias. As roupas dos desfiles são exuberantes até quando são mínimas. Quanto ao *funk*, trata-se de outra realidade. O *funk* é do povão. O *funk* é condenado, é palavrão, é discurso depravado, pervertido, fala da favela como chão, com os amores que tem, com a fome que tem, com a violência que tem. O *funk* é, como diz Viana (2014; p. 138) “baile de

³ A expressão tem origem no séc. XIX e refere-se ao acordo entre Brasil e Inglaterra de por fim ao tráfico de escravos em 1826. Como o acordo não foi cumprido pelo Brasil, a cada fiscalização do governo inglês, o governo brasileiro criava uma fachada “para o governo inglês ver”. Daí criou-se o termo (Fausto, 1995).

subúrbio”, entendendo-se subúrbio como lugar de gente pobre, afastado do que esse autor denominou os *zonassulistas* (idem; p.137). O autor deixa pistas em seu discurso em referência ao Rio de Janeiro, onde comumente se trata periferia como subúrbio e se refere à zona abastada da cidade como zona sul.

As músicas escolhidas para nossas análises nesse recorte, como já mencionado anteriormente, foram as mais visualizadas no mês de junho de 2022, cujas letras apresentamos a seguir:

Quadro 1 — Músicas escolhidas para análise

<p>Marina Sena - Foi match 1.697.105 visualizações em 08/07/2022</p> <p>Já pensei a noite inteira Não vou ficar aqui só Já ouvi o som do match Você tá comigo, ó Se tiver algum problema Vamo deixar ali, ó Vou te levar pro sol Que tudo é melhor, ó Me fisgou, não tem dilema Vamo entrar no mar, é Isso parece cinema Quero mergulhar, é Te encontrei, eu quero tudo Tudo com você, é Quero te ver brilhar Não foi ilusão, foi match No meu coração já é match Tô aqui pra te encontrar Eu quero entrar no mar Já virei sua tiete, ai Não foi ilusão, foi match Quando eu chego é fogo Pensa se eu vou me importar, é Com qualquer situação que vem baixar minha vibe Tô tranquila, minha meta é só multiplicar, é Quero te ver brilhar No meu sonho eu tô contigo Vou realizar, né Sempre admirei esse seu jeito independente Todo mundo sabe, eu amo tudo que não prende</p>	<p>Fanieh - Poeta nata 140.278 visualizações em 08/07/2022</p> <p>Mina avançada Desenrolada Sempre preparada Para o que der e vier Disciplinada Mas embaçada Se bater de frente Tu já sabe como é</p> <p>Vim de quebrada Altas paradas Pra vida errada Várias oportunidades Não pega nada Poeta nata No funk eu achei o meu futuro de verdade</p> <p>É mó treta Rajada de letra De ouro é a caneta Outra vou canetar Respeita mina maloqueira Que ergueu a cabeça Pra poder cantar</p>
---	--

Fonte: Youtube. Sena (2022); Fanieh (2022).

A análise considerou apenas as letras das canções, porém é improvável, como afirma Viana (2014) pensar o *funk* sem considerar a ambiência e o ritmo aos quais ele se atrela. A batida do *funk* remete aos movimentos do corpo e em ambos os vídeos se veem mulheres cantoras em movimentos de dança de clipes que se comparam a quaisquer outros clipes de músicas *pop*. Vale ressaltar, no entanto, que os trajés que usam parecem estar mais próximos da realidade do povo brasileiro do que se poderia ver em clipes de grandes estrelas como Beyoncé ou Jeniffer López, ou ainda Madonna.

A música de Marina Sena apresenta um conteúdo contemporâneo, mais romantizado, uma vez que a mulher empoderada decide conquistar seu amor, a quem ela chama de seu *match*. A terminologia se refere ao mundo digital, o que nos permite definir um relacionamento moderno. Posicionando-se segundo suas próprias decisões – “não foi ilusão, foi *match*” -, a protagonista afirma que “quando eu chego é fogo” e que “eu amo tudo que não prende”. É notório o argumento linguístico por meio de lexemas, como “é”, “ó”, ao final dos versos, que denotam seu posicionamento de tomada de decisão, como nos versos “Pensa se eu vou me importar, é/ Com qualquer situação que vem baixar minha vibe/ Tô tranquila, minha meta é só multiplicar, é”. Esses posicionamentos contracenam com a postura de um sujeito ideológico não-conformista moral (Jertfelt, 2019) e cria um cenário de possível idealização de empoderamento feminino.

A mulher no cenário do *funk* é a mulher que decide o que faz com seu corpo, da mesma maneira que os homens o fazem desde sempre. Há uma revirada ideológica notável, especialmente no contexto dos relacionamentos modernos, em que a autenticidade e a liberdade pessoal são valorizadas. É uma canção que fala diretamente às experiências da geração atual, uma vez que a compositora e intérprete representa um posicionamento não conformista moral não tradicional aos papéis femininos sociais. Nesse contexto, o *funk* desvela-se como transmissor de uma nova cultura para as comunidades, no caso em tela, a comunidade feminina da favela, que pode ver na canção sua realidade sendo transformada, sua identidade reafirmada e um novo posicionamento sendo assumido.

Como argumenta Maingueneau (2016), o posicionamento está vinculado à expectativa do sujeito, que põe em perspectiva o outro ou a coisa de quem se fala. Percebe-se em “amo tudo que não prende” que a postura do sujeito de fala na canção atinge seu objetivo de idealização do empoderamento da mulher que faz tudo o que deseja, a despeito de se

envolver afetivamente com alguém ou da expectativa de quem quer que seja. Se socialmente a mulher sempre desejou um relacionamento seguro, a canção mostra o reverso dessa moeda social, criando um novo campo social e discursivo a ser explorado.

Embora na música de Fanieh, *Poeta nata*, a perspectiva seja um pouco diferente, a canção também se vincula ao empoderamento feminino e ao não-conformismo cultural, trazendo agora uma vertente para a Transmissão de Culturas (PDI) ao tratar sobre o papel da mulher na sociedade letrada, ao mesmo tempo que trata do papel do sujeito das comunidades e das favelas. O *funk* de Fanieh pode ser visto como uma expressão lírica de sua identidade criativa de artista que não conseguiu acesso ao mundo da arte elitizada; por esta razão, fez no *funk* sua janela criativa, que lhe permitiu chegar ao mundo com um lembrete poderoso de que o artista é o sujeito que, estando próximo a seu povo, pode representá-lo, representar sua identidade e narrar sua experiência humana. Nos versos “Disciplinada / Mas embaçada / Se bater de frente / Tu já sabe como é”, a protagonista já apresenta duas possibilidades: a) a de que ela seja disciplinada, porém prejudicada pelo fato de ser de periferia; b) a de não aceitar ser rejeitada, por não admitir discriminações. Porém ela se mostra consciente do que tem de enfrentar para ser uma poeta inserida em ambientes que excluem algumas classes sociais. A estrofe seguinte deixa notória essa obstinação em que a protagonista se enquadra, no enfrentamento dos percalços, sabendo da dificuldade de vir “das quebradas” e não conseguir alçar um lugar entre os poetas nobres. Daí a conclusão de que “No *funk* eu achei o meu futuro de verdade”. Nessa canção, Fanieh celebra sua habilidade de escrever, sugerindo que a criação artística é uma essência pessoal, é inata, é um dom com o qual ela nasceu. Nesta postura de autodefesa, a artista enfatiza que a arte deve ser mais que um lugar de exclusão: deve ser uma maneira de comunicação emocional e de introspecção que permita a todos, indiferentemente de classe social, de se manifestarem.

Em ambas as composições vemos posicionamentos feministas acentuados, com discursos que demarcam seus lugares na sociedade e a força que impõem nas canções e nas mensagens que trazem para o público. Vale retomar o que já comentamos antes sobre a identidade enunciativa do sujeito no discurso, segundo o que reflete Maingueneau (2016). O que aparece no discurso mostrado das canções aqui analisadas é tanto uma tomada de posição como uma amostra da violência no discurso não-mostrado, constituído, a que se submetem todos os dias as camadas menos favorecidas da sociedade, para cujos indivíduos as distâncias são cada vez menos definíveis (Maingueneau, 2016; p. 151). Afirmar que o *funk* é uma

violência aos ouvidos dos grandes clássicos é apenas mais uma maneira de realçar uma soberania do poder hegemônico, sem permitir ao outro o contraponto do nascedouro de culturas e transmissões primárias: aquelas que estão próximas do povo que está longe do poder. Bastaria que nos perguntássemos o nome de um cantor negro da bossa nova, para compreender a distância entre a canção da elite e a canção do povo, mesmo considerando, como afirma Ruy Castro (1990) que os grandes compositores bossanovistas, como Tom Jobim e João Gilberto, foram buscar nos morros inspiração para suas canções

O *funk* tem passado de uma voz a outra como patrimônio de um povo que se autodenomina ‘favela’ agora com o orgulho de quem inverte a ordem do discurso racista do colonizador. O substituto atenuador “comunidade” parece mais violento e estigmatizante do que nunca. O estilo funk é a marca do povo que deixou de ser o favelado das vozes coloniais e assume uma face diferente, posicionando-se como sujeito autor de suas próprias raízes e de sua própria história.

5 "DEU ONDA": CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cheguei chegando [...] porque ninguém vai estragar meu dia”
Ludmila

A Transmissão do Patrimônio Imaterial, como vimos nos textos analisados, implicam processos de resignificação ou reelaboração discursiva, entre ser o que se deseja ser ou o que se consegue ser.

O que denominamos nesse trabalho de Transmissão do Patrimônio Imaterial, Cultural, Discursivo, é o fundamento dessa reconstrução de um povo por meio do não-conformismo moral assumido no discurso do *funk*. Quando um povo não se conforma ou não se sujeita a um regime, isso significa que ele se torna responsivo e responsável por sua vida. É o retorno à pedagogia da indignação de que nos fala Freire (1987).

Neste estudo, tivemos como objetivo analisar como se revelam e se constituem discursivamente os valores do *funk* brasileiro em relação aos elementos sociais de identidade e memória, levando em conta as expressões culturais impressas pelo sentimento de não-conformidade moral e social e tendo em vista os posicionamentos discursivos e narrativos em *funks* femininos. Vimos que esse estilo de canção ultrapassou o cenário do teatro esplêndido da canção brasileira elitista e elegeu-se como símbolo de uma isonomia nacional, que faz as camadas mais altas da sociedade irem ao encontro das camadas antes ditas inferiores.

A chegada do funk às telas de televisão, impulsionada pelas novelas e pelo suporte de artistas famosos, reflete uma estratégia de resposta das emissoras nacionais às demandas do público brasileiro de encontrar sua realidade representada na programação diária. No entanto, essa inserção, embora pareça um ato democrático das emissoras, parece-nos um jogo de poder que nada mais faz que reforçar as estruturas de poder existentes. Apesar disso, a representação da realidade coletiva promove nos indivíduos um sentimento de pertencimento discursivo importante, uma vez que fortalece a identidade comum. Ao mesmo tempo, ao se afastar do repertório hegemônico brasileiro, as emissoras que inserem o funk em seus repertórios musicais oferecem uma perspectiva de aceitação da diversidade cultural e musical do Brasil que as torna bem mais simpáticas aos olhos dos brasileiros das classes populares.

Neste estudo tivemos a preocupação com os posicionamentos das compositoras mulheres de *funk*, levando em conta que Maingueneau aponta que o posicionamento pode ser realizado por meios de distintas estratégias discursivas, desde a origem do interesse pelo estilo, a escolha lexical, vocabular, os temas, os argumentos. Nas canções analisadas, percebemos que as estratégias escolhidas foram influenciadas pelas posições sociais e culturais das cantoras. No primeiro caso, Foi match, a mulher que passa a dominar o relacionamento; no segundo exemplo, Poeta nata, a poetiza que transcende sua arte, descolando-se da expectativa de ser uma poetiza clássica e passando a ser uma compositora de *funk*, pois no *funk* ela encontrou seu lugar. Seguindo o pensamento de Maingueneau, de que o posicionamento pode ser individual ou coletivo, entendemos que as duas canções representam não somente as cantoras, cujas canções foram aqui analisadas, mas todo uma coletividade que se vê representada por elas, que dança as músicas que elas cantam e se sentem inseridas no que elas defendem em suas canções. Esse pensamento coletivo aporta, a nosso olhar, uma expressão cultural ao *funk*, vez que a cultura é uma representação de um povo, e tem passado através de gerações.

Apesar de todos os ganhos, no Brasil, o *funk* ainda é considerado um estilo marginal, de musicalidade atrelada às favelas e comunidades pobres, ao tráfico, à criminalidade e aos jogos corporais sensualizados, mas que deixa claro pela linguagem simples e cotidiana a intenção do discurso de chegar ao público o empoderamento da comunidade. Apesar de sua inserção na mídia e pelos altos índices de audiência nas rádios, *spotify* e outras mídias, o que se entende por *funk* ainda se atrela a uma transmissão musical, com jogos corporais sensualizados e pela identidade de situação marcada pelos confrontamentos cotidianos entre as classes sociais.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. São Luís: Typ. do Paiz, 1881.

BORTOLOTTI, C. et al. **Le patrimoine culturel immatériel, enjeux d'une nouvelle catégorie**. Paris, éd. de la MSH, 2011. 26 p.

BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 30, p. 3-6, novembro, 1979.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Nelson Barros. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.letrasvernaculas.ufc.br/images/PDF/Teses/tese-nelson-costa.PDF>. Acesso em: 08 jul. 2022.

CRUZ, Lucas Coelho. **A informação musical construtora da identidade negra: o funk como fenômeno cultural, social e político e sua criminalização**. Dissertação (Mestrado Profissional em Biblioteconomia), Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri - UFCA, 2020. Disponível em: <http://sites.ufca.edu.br/ppgb/wp-content/uploads/sites/20/2021/07/LUCAS-COELHO-CRUZ.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.

DILTHEY, W. **A construção do mundo histórico nas ciências humanas**. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FANIEH. **Poeta Nata**. Disponível em: www.letras.mus.br/fanieh/poeta-nata/. Acesso em: 08 jul. 2022.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERREIRA, Rhony. **'Baile de favela' de Rebeca Andrade**. Entrevista concedida a Gabriela Sarmento do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/08/01/baile-de-favela-de-rebeca-andrade-coreografo-diz-que-escolha-do-funk-e-chance-de-mostrar-ao-mundo-nossa-cultura.ghtml>. Acesso em 12/set/2022.

GORKI, Maxim. **Os subterrâneos**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Global, 1988.

GORKI, Maxim. **Minhas universidades**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**, v.1: racionalidade da ação e racionalização social. Tradução Paulo Astor Soethe. Revisão de tradução Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**, v.2: sobre a crítica da razão funcionalista. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

JERTFELT, Isa. **La non-conformité morale**: une étude phénoménologique des personnes qui ont maintenu leurs convictions morales. Tese de doutorado. Université d'Amiens, Jules Verne, Picardie, França, 2019.

LANI-BAYLE, Martine. **Généalogies des Savoirs Enseignants**: à l'insu de l'école? Paris: L'Harmattan, 1996.

LANI-BAYLE, Martine. **L'histoire de vie généalogique**: d'Oedipe à Hermes. Paris: L'Harmattan, 1997.

LANI, MARTINE. **A la recherche de la génération perdue**. Paris: Hommes et perspectives, 1990.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1881.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Garnier, 1891.

MAIA-VASCONCELOS, Sandra. **Penser l'école et la construction des savoirs**: étude menée auprès d'adolescentes cancéreux au Brésil. 2003. 400 p. Tese de Doutorado. Sciences de L'Education Université, Université de Nantes, Nantes, France, 2003.

MAIA-VASCONCELOS, Sandra. **Clínica do discurso**: a arte da escuta. Fortaleza: Premium, 2005. 194 p.

MAIA-VASCONCELOS, Sandra. **Contaço**: a história que conta a vida que conta a história. Fortaleza: EDUECE, 2018.

MAIA-VASCONCELOS, Sandra. **Narrativa de vida: uma questão de método**. Curitiba: CRV, 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. 2ª. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Trad. Pedrinho A. Guareshi. 5a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso**: Estrutura ou Acontecimento. 7ª ed. São Paulo: Pontes, 2015.

PINEAU, Gaston. L'accompagnement comme art de mouvements solidaires. *In*: PINEAU, Gaston (org.). **Accompagnements et Histoires de Vie**. Paris: L'Harmattan, 1998.

PINEAU, Gaston; Le Grand, Jean-Louis. **Les Histoires de Vie**. 2. ed. Paris: PUF, 1996.
RABATEL, Alain. Schémas, techniques argumentatives de justification et figures de l'auteur (théoricien et/ou vulgarisateur). **Revue d'anthropologie des connaissances**, p. 505-525, 2010.

RABATEL, Alain. **Homo Narrans**: pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Limoges: Lambert-Lucas, 2008. Coll. Linguistique, vol. 2.

SENA, Marina. **Foi Match**. Disponível em: www.letras.mus.br/marina-sena/foi-match-part-hitmaker/. Acesso em: 08 jul. 2022.

SCHMITT, Jain-Pierre; BOILLET, Dominique. **La socialisation**. Paris: éd. Bréal, 2008.
Vianna, Hermano. **O mundo funk carioca**. Zahar, 2014.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

ZOLA, Émile. **L'Assommoir**. Tradução de Vivaldo Coaracy. São Paulo: Globo, 1941.

MAIA-VASCONCELOS, SANDRA
HOLANDA, SAMUEL FREITAS. DISCURSO
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL:
UM ESTUDO SOBRE O *FUNK* NO BRASIL
ENTREPALAVRAS, FORTALEZA, v. 14, n. 1,
E2735, p. 170-190, JAN.-ABR./2024. DOI:
10.22168/2237-6321-12735