

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**ANNA KAROLINE MARQUES DE OLIVEIRA
CAMILA UBAL MUNIZ**

**Vozes ancestrais: O funk e o rap como expressões artísticas da
periferia e potência para o trabalho profissional do Serviço Social**

**FRANCA
2022**

ANNA KAROLINE MARQUES DE OLIVEIRA
CAMILA UBAL MUNIZ

**Vozes ancestrais: o funk e o rap como expressões artísticas da
periferia e potência para o trabalho profissional do Serviço Social**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais –
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” como pré-
requisito para obtenção do Título de
Bacharel em Serviço Social.

Orientadora: Profa. Associada
Edvânia Ângela de Souza.

FRANCA
2022

Oliveira, Anna Karoline Marques de.

Vozes ancestrais : o funk e o rap como expressões artísticas da periferia e potência para o trabalho profissional do Serviço Social / Anna Karoline Marques de Oliveira e Camila Ubal Muniz. – Franca : [s.n.], 2023.

77 f.

Trabalho de conclusão (bacharelado – Serviço Social). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Orientadora: Edvânia Ângela de Souza.

1. Serviço social. 2. Arte. 3. Música. 4. Rap 5. Funk.
I. Título. I. Muniz, Camila Ubal.

CDD – 360

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Andreia Beatriz Pereira – CRB8/8773

ANNA KAROLINE MARQUES DE OLIVEIRA

CAMILA UBAL MUNIZ

Vozes ancestrais: o funk e o rap como expressões artísticas da periferia e potência para o trabalho profissional do Serviço Social

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para obtenção do Título de Bacharel em Serviço Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Profa. Associada Edvânia Ângela de Souza

1º Examinador: _____

Prof

2º Examinador: _____

Prof.

FRANCA

2022

Agradecimentos

Agradeço a Deus por ter me dado amor e força para caminhar nessa jornada.

Agradeço ao meu pai Willian, minha maior saudade, que me deu todo amor e apoio para eu chegar até aqui, que me ensinou bondade e integridade, além de algumas piadas ruins pelo caminho.

Agradeço à minha mãezinha que nunca mediu esforços para me apoiar, e me fez sopa de fubá para me dar força para realizar esse trabalho, com todo amor do mundo.

Agradeço à minha avó Dona Maria Amélia Ferreira, forte como o nome, que me ensina sobre nossas raízes e mundo, que ensinou de pertinho que os saberes do mundo precedem o da palavra, o que aprenderia mais tarde com Paulo Freire.

Agradeço aos meus irmãos Gustavo, Rafael, André e Gabriel, pela conexão que cada um me proporciona, por partilharem comigo além de uma ponte entre o passado, mas também seus corações. Agradeço a toda minha família: Aos meus sobrinhos Henrique, Katherine, Lucas e ao próximo que está à caminho revelando a boniteza do ciclo da vida. Aos meus cunhados e amigos: Rauane e Matthieu.

Agradeço à minha amiga e irmã Mariane e seu marido João que sempre acreditaram em mim, até mesmo quando eu não acreditei.

Agradeço à minha grande parceira Camila ou Cersei dessa caminhada da Unesp e Serviço Social durante esses últimos anos, e futura colega de trabalho, à qual me espelho e admiro. Que com doçura e força partilhou e construiu o presente trabalho.

Agradeço ao GAPAF, por esses cinco e incríveis anos juntos, que me ensinou o verbo esperar de Paulo Freire na prática, que me ensinou que a extensão universitária popular de qualidade existe e resiste.

Agradeço à professora e orientadora Edvânia, à qual admiro imensamente por sua conduta ética, profissional e de amor. Que me ofereceu muito mais que orientações sobre o trabalho, mas me acolheu. A maior educadora que eu conheci.

Agradeço a todos que passaram pela minha vida nesses anos de Unesp Franca, discentes e docentes que marcaram minha existência.

Agradeço à Atlética VI de Junho, Gestão 2018 e 2019 que juntos vibramos, rimos e choramos de emoção.

Agradeço à minha família malagueta e agregados que tornaram esses anos em um sonho e levo em meu coração para onde quer que eu vá, até o fim dessa vida. Assim agradeço minhas queridas veteranas: Fiscal, Netflix, Rico, Tang e Nona, Cia, Rotta e Temer.

Agradeço ao meu adote 2018 (vulgo “O melhor”), Missing, Brejo, Siri, Feli, Vet e Amnésia.

Agradeço às gerações 2019, 2020, 2021 e 2022: trave, Toi , Devs, foras, Temis, Infis, Matri, Scooby e Teca.

E meus amigos e agregados que me deram respiro e apoio em Franca: Marrone, Goiás, Higor, Pastor, Jequi, Sisgrad, Tam, Caos, Fuga, Uber, Escape, alambiquers e todos que tocaram minha vida.

Agradeço aos meus amigos de longa data e que sempre estão presentes por mim: Graziela, Giovanni , Naun e Jenniffer.

Agradeço à poesia que me salvou, à música e à arte que possibilitaram à construção desse trabalho, mas também à construção da minha vida.

Anna.

Agradecimentos

Para idealizar este projeto, contei com muitos em minha caminhada. Este espaço dedico a todos aqueles que, em meu coração, constituem família, afetos e identidade. Obrigada por tornarem a vida algo belo de se viver.

A minha mãe, pelo colo cedido e conselhos bem dados. Por me inspirar enquanto mulher e ser a pessoa mais especial de minha vida. Ao meu pai, por me fazer amar o aprendizado, e por todo amor e carinho que despejou enquanto estava aqui. Meu maior desejo é reencontrá-lo um dia, sabendo que lhe deixei orgulhosa com meu caminho trilhado: como você, só busco semear o amor.

Ao meu irmão, por toda companhia, risadas e afagos. Por ser minha luz, e a força de nossa família nos momentos mais difíceis. A Carolina, por toda identidade, por nossa conexão que advém de outras vidas (e por tanto que palavras não podem expressar). A Luiza por todo orgulho que me faz sentir, e por toda leveza que constitui nossa amizade. A minha tia Carminha, por ser alegria e carinho sempre que precisamos. A minha avó Maria, por tudo que construiu, por todo amor que nos ensinou a ter e por me presentear com uma família tão rica em acolher as diferenças e ser sempre semelhança.

Agradeço também, aos que constituíram minha vida universitária. Ao grupo PETSS por todo aprendizado, e por ter sido um pilar para minha construção enquanto pesquisadora. À professora Maria Cristina, pelo acolhimento e por toda sua experiência.

Agradeço ao grupo GAPAF, por todo carinho, aprendizado e troca. Vejo tudo que construí junto a vocês como algo que terei orgulho pelo resto de minha vida. Obrigada por serem indivíduos tão especiais, e por plantarem em mim a semente do amor pela educação popular.

A professora Edvânia por toda sua sabedoria, e por nos mostrar cotidianamente como ser uma profissional que também cultiva afetos. Guardo um imenso carinho por você. Agradeço também, por sua orientação, e tenho em você uma grande inspiração enquanto educadora. Obrigada.

A Conspi, ou Anna, minha parceira de TCC e dupla de trajetória acadêmica. Te amo e te admiro. Sou imensamente grata por ter criado esse projeto contigo. Espero que nosso laço perdure por muitos anos!

Agradeço a família que em Franca encontrei. A Bombom, Magali, Arroz, Juma, Sumida, Grama, Mainha, Furacão, Trending, Gretchen, Sinapse, Patroa,

Hawkins, Pescadora, VIP, Tarê e Greta; que com todas as suas singularidades, trouxeram à realidade todos os clichês sobre companheirismo e apoio mútuo. A Cobia, Red Bull e Coice por serem as melhores amigas que tenho em minha vida, e por nossos laços repletos de amor. Obrigada por toda jornada. Obrigada por toda vida que, a partir daqui, trilharemos juntas.

Agradeço às repúblicas Boemia, Cãoguru e Entulho por estarem em minha trajetória, e por todo o companheirismo vivenciado nesses quatro (cinco) anos. Agradeço à Três, Pedágio, Lótus e Lazuc por todo carinho e afeto que cultivamos.

Agradeço a Letícia, minha companheira, por tudo que construímos. Se hoje escrevo sobre o mundo, foi porque aprendi a escrever sobre o amor com você. Obrigada por tanto.

Por fim, agradeço aos artistas que me fizeram amar a música e enxergá-la enquanto potência e resistência. Ao BTS, Emicida, e a todos os artistas racializados que sempre fizeram sentir-me pertencente. Obrigada por colorirem minha trajetória.

Camila.

RESUMO

No presente trabalho, objetivamos discutir a metodologia artística dentro do Serviço Social em sua perspectiva transformadora e revolucionária, apresentando a música nascida em berço periférico como proposição metodológica; enriquecendo a teorização profissional, e para além disso, potencializando novas formas de diálogo. Para tanto, refletiremos sobre dois gêneros musicais específicos, o rap e o funk, que advindos da periferia, cantam histórias críticas produzidas por sujeitos periféricos, que por sua vez, buscam politizar seus semelhantes e apresentar a realidade periférica ao mundo. Utilizamos a pesquisa bibliográfica e também uma investigação sistemática das produções científicas de assistentes sociais, considerando duas edições do maior evento da categoria de Serviço Social no Brasil, Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais (CBAS), de 2016 e 2019. Para tanto, valem da busca dos textos a partir de palavras-chave previamente definidas, em específico: arte, música, funk, rap na variação com o Serviço Social. Constatamos que a profissão vem se aproximando da arte para o desenvolvimento do seu trabalho, porém, com uma participação muito insignificante, pois de um total de 3.168 artigos aprovados e publicados nas edições do CBAS de 2016 e 2019, apenas nove trabalhos, ou seja, 0,0028% abordavam o tema da arte e o Serviço Social. Por fim, abordaremos como a utilização dos referidos gêneros pode ser um potente meio de intervenção aos assistentes sociais e as diversas dimensões que à arte se apresenta diante do trabalho profissional e Serviço social.

PALAVRAS-CHAVE: arte, música, rap, funk, serviço social.

ABSTRACT

In this work, we aim at the transformed methodology within Social Work in its thought and thought perspective, to present a methodology built on a modern construction as the whole methodological proposition; Professional theorization, and beyond that, enhancing new forms of dialogue. Therefore, we reflect on two specific musical genres, rap and funk, which, coming from the periphery, can approach the relevance of reality, which in turn, seek to politicize their peers and present the periphery to the world. We used bibliographic research and also a systematic investigation of the scientific productions of social workers, considering two of the largest event in the category of Social Work in Brazil (CBAS), in 2016

and 2019. previously selected key, in specific: art music, funk, rap in the word with the Social Work. We found that the profession has been of art for the development of its work, however, with a very insignificant participation, as it approaches a total of articles approved and published in the 2016 and 2019 editions of CBAS, only nine works, that is, 0.0028% addressed the topic of art and Social Work. Therefore, we will discuss how the use of the professional environment and the intervention service can be a powerful work for social workers and the various dimensions that art presents in the face of the social.

KEYWORDS: art; music; rap, funk, Social Work.

SUMÁRIO

Introdução	10
Metodologia	12
Capítulo I: “Vitrolas cantam clássicos em um belo absurdo” – a arte, criticidade e música periférica	19
1.1 – O que é arte? Breve ensaio sobre estética Lukacsiana	19
1.2 – Artivismo: arte, política e criticidade	23
1.3 – A música como expressão artística e sua potencialidade emancipatória....	24
1.4 – Os sons da periferia e seus sujeitos.....	27
Capítulo II: “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado” – a música periférica e suas expressões na contemporaneidade...	32
2.1 – O rap é compromisso, não é viagem.....	32
2.2 – O funk em suas raízes: negritude e criticidade	39
Capítulo III: “Que a revolta vem a tona pois a justiça não funciona” – o Serviço Social e possibilidades artísticas no meio profissional	52
3.1 – Breve olhar sobre a gênese da profissão e novos métodos interventivos ..	52
3.2 – Dimensões da arte e trabalho profissional.....	57
3.3 – O funk e o rap como novas proposições ao Serviço Social	65
Considerações finais	69
Referências	71

1. INTRODUÇÃO

Este estudo propõe uma discussão acerca da arte e o Serviço Social, com enfoque para o rap e o funk, enquanto expressões de um modo de vida, de ser e resistir na periferia do capitalismo contemporâneo. Tal aproximação ocorre a partir do Serviço Social como compreensão das relações sociais e de resistência, mas também enquanto potência para o trabalho desenvolvido, sob uma perspectiva histórica, dialógica e crítica. Objetivamos com este trabalho compreender a arte e suas dimensões no trabalho profissional do Serviço Social, e como através da música, em específico o rap e o funk, são criadas possibilidades de intervenção e de troca de saberes.

Acreditamos que o Serviço Social deve se apropriar de metodologias artísticas no seu trabalho, especialmente, no contexto das políticas sociais públicas, como expectativa de fomento à autonomia e desenvolvimento da consciência crítica das pessoas atendidas.

As autoras desse estudo confiam na arte para e no seu processo de intervenção da vida, acreditam em sua boniteza, isto é, no seu valor estético, mas também em sua função social como papel transformador na sociedade, através da possibilidade de construção e desenvolvimento da consciência crítica.

O presente trabalho visa apresentar a arte enquanto reflexo da realidade, e para tal, se pauta a respeito de uma forma específica da manifestação da arte: a música e a potencialidade crítica que esta pode apresentar. Ressaltamos que, a concepção de arte que fundamenta este trabalho é a concepção Lukácsiana, que coloca em evidência a arte de forma realista, com sua função social transformadora. Através do materialismo histórico-dialético é possível a compreensão do fenômeno estético em sua essência como síntese de múltiplas determinações. Para Lukács (1968), a gênese, o desenvolvimento e a função social da estética estão atrelados ao ser social e a sua visão de mundo, a partir dos aspectos de sua realidade.

Nesse sentido, acreditamos que o Serviço Social é uma profissão que trabalha diretamente com as expressões da questão social, entre as quais comparecem inúmeras formas de sofrimento, marcadas pelo desemprego e pelo desalento e até mesmo pela perda de sentido ou de perspectiva de vida. Dessa maneira, a introdução do uso de metodologias artísticas no cotidiano de trabalho pode propiciar resultados para além das inscrições burocráticas nos mais

diversos programas, mas possibilitar, essencialmente, o ouvir e a relação dialogada e de construção política pedagógica de alternativas de um trabalho muito mais resolutivo e alternativo.

Cumprir registrar ainda que as autoras desse estudo participam do Grupo de Extensão Universitária "Grupo de alfabetização Paulo Freire" (GAPAF), o qual, desde 2020, é coordenado pela Profa. Dra. Edvânia Ângela de Souza, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS), UNESP-Franca, SP e tem buscado se aproximar das metodologias artísticas para fundamentar as ações extensionistas, que nos últimos dois anos, têm sido realizadas no Abrigo Provisório Giuseppe Moscati, ainda que durante todo o ano de 2020 e o primeiro semestre de 2021, as atividades tenham ocorrido de forma on-line. Contudo, o retorno das atividades presenciais, no segundo semestre de 2021, após a imunização contra COVID-19, evidenciou-se a necessidade do uso de metodologias de trabalho interativas e sensíveis, sendo que o viés artístico se tornou a ferramenta de maior aproximação entre a equipe extensionista e as pessoas atendidas no Abrigo. Dessa forma, enquanto membras do GAPAF, houve o interesse em estudar e refletir acerca da temática "arte e Serviço Social", com ênfase para a música, especificamente, o rap e o funk.

Assim, o presente trabalho está dividido em três capítulos: O primeiro apresenta alguns conceitos importantes, como também expõe sobre arte, música, criticidade, evidenciando a riqueza e a potencialidade cultural-ancestral da música como meio de cantar histórias e de traduzir em sons, a realidade vivenciada e percebida. Dentro das possibilidades, buscamos apresentar a música enquanto potência, especialmente, para os povos originários e para os africanos e seus descendentes. Busca-se compreender como a arte refletiu a história traçada por estes povos.

A particularidade deste estudo é compreender a música também como forma de transmitir cultura, aprendizados, conhecimentos, vivências, mas também de criticar a realidade vivida. A música transforma, pois primeiramente, conta nossa história e, historicamente, sempre contou. Entender os povos originários enquanto ancestralidade dos que hoje são tidos como sujeitos da periferia, por sua vez, se faz essencial para nossa análise a partir das produções musicais originárias do berço periférico (periferia que por sua vez, tem berço na exclusão da população negra e indígena).

No segundo capítulo, após esse paralelo histórico entre música e resistência, são discutidas as expressões musicais produzidas pela população periférica nas últimas décadas e a potencialidade crítica que carrega consigo. Entendendo o rap e o funk enquanto grandiosos gêneros que se glorificaram na periferia (especificamente nas regiões de São Paulo e no Rio de Janeiro), analisaremos estes ritmos em sua possibilidade identificatória e transformadora para a população periférica.

No terceiro capítulo, expomos brevemente sobre a gênese do Serviço Social, abordamos sobre instrumentalidade e diferentes métodos de intervenção e diálogo com o público atendido pelo Serviço Social, além disso abordamos as dimensões de arte e o trabalho profissional, como os espaços sócio-ocupacionais que os assistentes sociais atuam à partir dos trabalhos aprovados e publicados sobre arte e música das edições do CBAS de 2016 e 2019.

Alinhando os capítulos anteriores, o trabalho será concluído com os objetos centrais de nosso estudo: o rap e funk como possibilidades de interpretação da realidade entre as comunidades periféricas e o trabalho profissional do Serviço Social frente a isto.

1. Metodologia

O presente trabalho de conclusão de curso foi construído e respaldado no método histórico-crítico dialético marxiano. O método e a teoria marxiana propõem um projeto de sociedade alternativa ao modo de produção capitalista. A pesquisa marxiana não é neutra; ela é também um caminho político, que desvenda os interesses classistas e apoia no interesse concretamente coletivo, da emancipação do ser social (SILVA, 2019, p.50).

A teoria marxista é:

Uma ciência à qual o pensador alemão Karl Marx deu o nome de materialismo histórico e cujo objeto são as transformações econômicas e sociais, determinadas pela evolução dos meios de produção. Marx constrói uma dialética (do grego dois logos) materialista, em oposição à dialética idealista hegeliana. O materialismo dialético pode ser definido como a filosofia do materialismo histórico, ou o corpo teórico que pensa a ciência da história (ALVES, 2010, p.1).

De acordo com Netto (2011), método de Marx para conhecer a realidade é acompanhar o movimento desta realidade. Existe uma realidade que está posta e o desafio da produção de conhecimento é captar do ponto de vista teórico e o movimento da realidade concreta.

O método é uma relação que se estabelece com o objeto. A investigação tem de apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento, de perquirir a conexão íntima que há entre elas” (MARX, 2002, p. 28).

Entendemos que a teoria marxiana permite uma leitura de realidade, principalmente com o materialismo histórico-dialético, que nos propõe sair dos campos idealistas, campos das ideais para ações concretas, tendo em vista que para Marx somente as ideias não mudam a realidade, objetivando uma revolução social. Com isso, Marx considera a historicidade e o movimento que as relações sociais se dão, historicamente há uma disputa de classes sociais e que está condicionada ao trabalho e resultado do trabalho da sociedade. A história de todas as sociedades que existiram até nossos dias tem sido a história das lutas de classes (MARX, 1975 p.1).

Portanto, a partir do materialismo histórico-dialético buscamos compreender como a arte compõe o trabalho profissional do Serviço Social. A abordagem de pesquisa priorizou a análise acerca do que vem sendo publicado pelas(os) assistentes sociais, considerando os Anais do maior evento da categoria, especificamente, o Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais (CBAS). Além disso, busca-se fazer uma reflexão do processo histórico de desenvolvimento do rap e do funk.

Para a realização da pesquisa acerca de como o Serviço Social tem se aproximado com a temática da arte, realizou-se uma análise sistemática nas publicações do CBAS, considerando duas edições ocorridas em 2016 e outra em 2019.

O CBAS é um grande evento realizado pela categoria de assistentes sociais, que tem à frente o Conselho Federal de Serviço Social (CFESS), a Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa em Serviço Social (ABEPSS) e a Executiva Nacional de Estudantes de Serviço Social (ENESSO). É um evento itinerante, ou seja, a sua realização prioriza o revezamento das cidades, compreendendo as várias regiões brasileiras. Dessa maneira, o CBAS, de 2016,

ocorreu em Olinda (PE, BRASIL), no período de 5 a 9 de setembro de 2016, sob o grande tema: “80 anos do Serviço Social no Brasil: a certeza na frente, a história na mão”. Já o CBAS, de 2019, ocorreu em Brasília (DF, Brasil), de 30 de outubro a 3 de novembro de 2019, sob o título: “40 anos da “virada” do Serviço Social”.

Desta feita, o CBAS se constitui como o maior evento da categoria de assistentes sociais e tem protagonizado importante papel no direcionamento ético político da profissão e também tem se configurado como momento de debates do trabalho profissional.

Assim, considerou-se de suma importância verificar o que a categoria de assistentes sociais tem publicado em torno do tema específico deste trabalho “arte e Serviço Social”. Dessa forma, dois problemas básicos se colocaram: 1) o Serviço Social trabalho com o tema da arte, se isso ocorre, como é esta relação? 2) Quais as principais manifestações artísticas presentes no trabalho profissional do Serviço Social?

Para responder a essas perguntas estabelecemos um percurso metodológico básico que se tratou primeiramente de buscar textos a partir de determinadas palavras, previamente escolhidas. A busca dos artigos ocorreu nos Anais do CBAS de 2016 e 2019, selecionando aqueles que continham as palavras de busca: arte, música, rap, funk e sua variação com o Serviço Social.

Importa salientar que como o CBAS é um grande evento da categoria, há uma quantidade de trabalhos deveras importante a ser considerada, contemplando todo o país e pode ocorrer inclusive de ter participações internacionais. Um ponto favorecedor à pesquisa é que o CBAS tem feito a publicação on-line dos trabalhos aprovados, o que favorece em muito as buscas pela internet e inclusive contribui para o processo de educação continuada da profissão, além de criar um amplo banco de dados.

Dessa forma, a pesquisa ocorreu diretamente no site do CBAS, considerando as duas edições em foco desta análise, sendo que a edição de 2019 aprovou e publicou 314 trabalhos a mais que a edição de 2016, como se expõe no Quadro 1.

Quadro 1 - Trabalhos Aprovados e publicados no CBAS, edições de 2016 e 2019

Ano/ CBAS	Total de trabalhos	Trabalhos na temática da arte	%
2016	1.427	4	0,0028%
2019	1.741	5	0,0028%
Total	3.168	9	0,0028%

Fonte: coleta de dados da presente pesquisa.

O Quadro 1 permite identificar o protagonismo do CBAS para o Serviço Social brasileiro, sendo que nestes espaços a categoria apresenta importantes reflexões acerca da conjuntura nacional, das políticas sociais públicas, da sua formação e, entre outros, do trabalho profissional Assim, as autoras deste estudo realizaram a busca no site dos referidos eventos, considerando as palavras de busca: arte, música, dança, pintura, entre outros temas semelhantes na variação com o Serviço Social, sendo constatado que tais proposituras ainda estão pouco presentes no campo de preocupações teórico-metodológicas e do trabalho profissional do Serviço Social, o que pode ser verificado nos Quadros 2 e 3.

Quadro 2 - 15º Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais (CBAS-2016)

Título dos trabalhos e selecionados	Autoras(es)	Palavras-chave
ARTE E SERVIÇO SOCIAL: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	Bruna Carolina Bonalume; Gabriela Alessandra dos Santos Correia; Jessica Pereira Manelli; Larissa Beatriz dos Santos Soares; Leticia Abilio Batista.	Arte

JUVENTUDE, SUBJETIVIDADE E ARTE: OS SENTIDOS DO FUNK PARA OS JOVENS DA PERIFERIA	Nicole Barbosa de Araujo.	Arte, música e funk
PROJETO DE EXTENSÃO ARTE E CRÍTICA SOCIAL: A QUESTÃO SOCIAL NO CINEMA	Francisco Célio Silva, Giovanna Girão Damasceno Bezerra, Sâmbara Paula, Francelino Ribeiro, Victoria de Pádua Moreira	Arte
A REALIZAÇÃO SOB O OLHAR DO CINEMA, DA LITERATURA E DA MÚSICA: INSTRUMENTOS IMPORTANTES PARA A CRÍTICA E A CONSCIENTIZAÇÃO SOCIAL	Ana Carla Junqueira Meirelles Roberto, Maria Margarida Cavalcanti Limena	Música

Fonte: coleta de dados da presente pesquisa.

O Quadro 2 informa os resultados da pesquisa no que diz respeito à busca dos trabalhos publicados no CBAS de 2016 e que continham algumas das palavras de busca, do total de 1.427 trabalhos, foram encontrados irrelevantes quatro estudos, que totalizam 0,0028% daquele total. De imediato, permite inquirir que o Serviço Social precisa se debruçar mais a respeito dessa temática: arte e Serviço Social.

Quadro 3 - 16º Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais (CBAS-2019)

Título dos trabalhos selecionados	Autoras(es)	Palavras-chave
O SERVIÇO SOCIAL E A PRÁTICA PEDAGÓGICA: A ARTE COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO SOCIAL	Amanda de Lima Garcia, Grazielle Nayara Felício Silva, Natália Bessa Magalhães Mota, Nicole Caroline Silva Galvão, Suellen Amorim Silva	Arte
ARTE E CULTURA NO ASSENTAMENTO DOS CAETANOS DE CIMA – AMONTADA (CE)	Luciana Gomes Marinho; Rita de Cássia Duarte de Figueiredo; Maria Assunção de Araújo Oliveira; Jacqueline do Nascimento Carvalho; Eleni Oliveira da Silva; Salvelina Portela Oliveira	Arte
DIÁRIO DE CAMPO E SUAS POTENCIALIDADES NA PESQUISA QUALITATIVA EM SERVIÇO SOCIAL: REGISTRO DE UMA EXPERIÊNCIA EM PROCESSO.	Priscila Rodrigues de Castro	Arte
PROJETO FAMILIARTE - SERVIÇO SOCIAL, ARTE E CULTURA	Flávio Teixeira de Souza	Arte

O HIP-HOP NA RUPTURA COM O PROCESSO DE ALIENAÇÃO	Cristiane Pinheiro de Azevedo	Música
---	----------------------------------	--------

Fonte: coleta de dados da presente pesquisa.

O CBAS de 2019, conforme ilustra o Quadro 3, aprovou e publicou 1.741 trabalhos, portanto, verifica-se um crescimento em relação ao ano de 2016, de 314 artigos. Todavia, em relação à temática deste estudo “Arte e Serviço Social” manteve-se a baixa publicação, pois como verificado foram encontrados apenas cinco textos, cujos temas correspondem às palavras de busca ou 0,0028% do total das publicações.

Na última parte deste presente trabalho, lemos e analisamos os trabalhos das referidas tabelas, evidenciando que a porcentagem de trabalhos com a temática se manteve, apesar do aumento de trabalhos enviados ao congresso.

Quanto ao embasamento teórico, tivemos base a partir de produções científicas de autores lukácsianos e propriamente Lukács e sua teoria estética desenvolvida em 1963. Também em estudos, como de Odair Dias Filho (2021), Daniel Péricles Arruda (2017), Tiarajú Pablo D’Andrea (2013) e Thawan Dias Santana Tannes (2020). Ao que tange especificamente o Serviço Social em relação a arte e instrumentalidade, teremos como base principal a autora Elaine Narcizo (2012) e os nove textos encontrados no CBAS 2016 e 2019.

Espera-se com esse estudo contribuir com a discussão sobre arte e trabalho profissional, a partir do rap e do funk, como proposição ao Serviço Social.

CAPÍTULO I - “VITROLAS CANTAM CLÁSSICOS EM UM BELO ABSURDO”¹ – A ARTE, CRITICIDADE E MÚSICA PERIFÉRICA

*Do fundo do meu coração
Do mais profundo canto em meu interior, ô
Pro mundo em decomposição
Escrevo como quem manda cartas de amor
(EMICIDA, 2019).*

1. O QUE É ARTE? BREVE ENSAIO SOBRE ESTÉTICA LUKACSIANA

Indaga-se: o que é arte? Difícil afirmar ao certo. Inúmeros tratados de estética buscaram definir o conceito, todavia, não se tem uma resposta única e definitiva: os conceitos de arte são divergentes, contraditórios, diversos e plurais. É sempre muito, e nunca único. O esteta francês Etienne Gilson (2010) traz em seu livro *Introdução às Artes do belo* que “não se pode ler uma história das filosofias da arte sem se sentir um desejo irresistível de ir fazer outra coisa”, tantas e tão diferentes são as concepções sobre sua natureza. Todavia, no decorrer deste trabalho, teremos como norte a concepção estética abordada por Lukács (1963).

O que podemos dizer, sem dúvida, é que a arte reflete a cultura. É a expressão corporal, musical, visual de um criador que cria influenciado pelo meio em que está. Em todas as categorias e maneiras em que se expressa, a arte traz consigo a influência do real e do subjetivo a partir da visão do(a) autor(a).

Segundo Hegel (1974), a função da arte consiste em tornar a ideia acessível à nossa contemplação mediante uma forma sensível, representação esta que resulta da correspondência entre a ideia e a forma que se fundem e interpenetram. A arte, portanto, expressa valores e concepções históricas, modos de vida, sentidos e significados atribuídos aos fenômenos pelos sujeitos que os vivenciam e interpretam. Marx (1975) traz nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* que para o ouvido não-musical a mais bela música não tem sentido. Destacava também que o homem se afirma no mundo objetivo não apenas no pensar, mas também com todos os sentidos.

¹ Trecho da música “Cananéia, Iguape e ilha comprida” de Emicida, do álbum *Amarelo* (2019).

Portanto, se faz importante olhar para qualquer expressão artística de forma crítica: De onde vem? Para onde busca ir? O que permeia tal construção artística? Qual é sua dimensão crítica? São questionamentos imprescindíveis na busca por um entendimento profundo do que determinado tipo de arte busca expressar, sobretudo, entendendo a arte enquanto reflexo do meio em que é produzida, alterando-se a medida em que a cultura se modela em novos moldes. A arte crítica, por sua vez, em constante construção, se faz enquanto contradição aos moldes que se conservam do passado. Conforme Netto (1994), Lukács defende que a arte é processo de autoconsciência da humanidade, portanto um reflexo da realidade. Para Marcuse (1978, p. 164) A arte desafia o princípio de razão predominante; ao representar à ordem da sensualidade, invoca uma lógica tabu à lógica da gratificação, contra à da repressão. A arte crítica é contradição, é manifestação, é busca por liberdade.

Desde os primórdios da existência humana há evidência da arte, dentre tantas concepções, formas e expressões, a arte além da estética, tem sua função social, nos diferentes tempos, diferentes, culturas e sociedades, acompanhando a evolução da humanidade, mas também a essência humana. Lukács (1968) traz que “a arte como conhecimento da realidade pode nos revelar um pedaço do real, não em sua essência objetiva, tarefa específica da ciência, mas em relação com a essência humana” (LUKÁCS, 1968, p. 311). Podemos entender por meio deste, que a arte pode traduzir somente em partes a realidade, todavia, no que se refere a essência objetiva do real, esta é tarefa da ciência.

à polarização das funções da ciência e da arte na vida e no desenvolvimento da humanidade, a polarização da consciência e da autoconsciência, não é mais do que uma dedução, um resumo de todas as determinações específicas que se podem extrair -- com o auxílio de nossa teoria sobre a categoria da particularidade no reflexo estético -- do exame atento dos fenômenos artísticos (LÚKÁCS, 1968 p.277).

De acordo com Barbosa (2017), Lukács propõe o reflexo científico e artístico da realidade, ambos como formas de conhecimento e do mundo, ambos capazes do reflexo da mesma realidade, a partir do cotidiano.

A ideia geral de que o reflexo científico e o reflexo estético refletem a mesma realidade objetiva situa-se na base de toda a obra. Isso implica necessariamente em que devem ser os mesmos não só os conteúdos refletidos, mas as próprias categorias que os formam (LUKÁCS, 1970, p.2).

Lukács (1972), em sua obra tenta trazer à extrema relevância das manifestações artísticas e manifestações do estético, para além de formas de conhecimento, mas como o modo mais adequado e de autoconsciência da humanidade.

A experiência humana é infinitamente multiplicada em suas possibilidades de existência através da obra de arte. Isso deve-se a dois motivos elementares: o primeiro remete-se à imaginação, ao poder de criar mundos; o segundo deve-se ao fato de a arte não poder falar de nada que não envolva o humano. Nem o mais parnasiano dos poemas, nem a mais abstrata das pinturas exclui o homem de sua produção, do universo de seus significados (RAMOS, 2017, p. 69).

De acordo com Ramos (2017), Lukács (1963) nos traz a ideia do estético emancipador através de manifestações artísticas a partir do cotidiano, sendo assim oferece o realismo como proposta artística apresentando como formas do puro reflexo. Na medida que quanto mais próximo ao cotidiano, mais fidedigna são as representações dos comportamentos dos grupos sociais e sociedade.

O método realista enquanto critério para o crítico julgar a obra de arte e também o caminho para o artista revelar a verdade em sua criação. De acordo com essa perspectiva, a arte afirma-se em sua irredutível especificidade, como uma intensificação do drama humano que na vida cotidiana se apresenta de forma descontínua, rarefeita. Essa defesa do método realista de figuração pressupõe, por sua vez, uma função por ele consignada à atividade artística. Na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência sensível dos homens (RAMOS, 2017, p.68).

Lukács (1963) defende a arte partindo e retornando à vida cotidiana, e nesse movimento apresenta-se à elevação na consciência humana, a arte torna-se uma forma de conhecimento imprescindível. O efeito gerado pela arte provoca no homem outras percepções de mundo e questionamentos do homem sobre o homem dentro de uma totalidade. Todavia, a estética Lukacsiana nos traz que o

processo de conhecimento pode ser prejudicado a partir da arte ligada ao utilitarismo, isto é, à arte com uma finalidade prática.

Para que a arte possa cumprir o seu papel de reintegração do homem à sua essência, é preciso haver esse aspecto destituído de utilitarismo; portanto, algo que eleva a arte, tornando-a quase etérea na opinião daqueles que perseguem uma conceituação definitiva para ela (RAMOS, 2017, p.68).

Lukács (1968) em sua obra “Uma estética marxista” explicita a arte e sua função na construção societária. De acordo com Jesus *et al.* (1968):

A sua função é sublime na construção dos homens e mulheres, tornando-o novo, em permanente desconstrução e construção de si mesmo, a partir da expressão dos sentimentos, das idéias e do momento histórico da vida em sociedade. Em tratar a criação artística, tal como a estética da realidade, a experiência do belo natural, diferencia ao longo do desenvolvimento da humanidade em seus limites extremos e fases intermediárias cuja processualidade jamais se concretiza como verdadeira e supera a práxis da vida cotidiana (JESUS *et al.* 1968, p.1).

A partir das formas de expressão do ser social e do processo histórico societário cria-se a estética da realidade. Contudo, é posto novos desafios à arte, os desafios de criar e permanecer numa sociedade capitalista e sua lógica de mercantilização. A arte:

Eleva a autoconsciência humana; quando o sujeito receptivo experimenta uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 2018 p. 269).

Lukács (2018), coloca que a eficácia da arte como papel transformador do indivíduo depende tanto da obra artística quanto de quem a recebe, dependendo de cada indivíduo. O enriquecimento através da arte não é pelo prazer estético, mas sim pelo enriquecimento da personalidade do indivíduo, através do processo de transformação que se dá através da ampliação e um aprofundamento das

experiências dessa individualidade até então adquiridas diante da vida, a partir de suas experiências vividas e determinações sócio-históricas.

1.2 ARTIVISMO: ARTE, POLÍTICA E CRITICIDADE

A arte, em todas as categorias e maneiras em que se expressa, traz consigo a influência do real e do subjetivo a partir da visão do(a/e) autor(a/e). A arte contemporânea é intransigível dizer que esta traz consigo grandes mudanças no contexto cultural, abrindo um espaço de questionamento que implica sempre na renovação do conhecimento. Seja através de poemas que clamam por revolução, músicas tidas como denúncia da realidade social, obras (audiovisuais ou traçadas em uma tela) que trazem um viés crítico; a arte se evidencia enquanto forma de manifestação e ferramenta que dá voz àqueles que por meio dela, buscam se expressar.

A arte pode carregar consigo expressões de luta. O ativismo cultural por meio da arte, segundo Miguel Chaia (2007), tem suas raízes em momentos importantes: O primeiro momento encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 1960, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura. Essa série de eventos constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Além disso, segundo o autor, também é importante frisar o avanço tecnológico e a arte conceitual na década de 1970, fundamentais para a emergência da arte ativista que, a partir dos anos de 1980, ganha contornos bem definidos. Segundo Priscila Silva Vieira da Cunha e Lara Brum de Calais (2019), a arte se constitui como mantenedora de inquietudes presentes na sociedade, principalmente no que diz respeito às desigualdades sociais e às camadas mais atingidas, como as pessoas em situação de pobreza, moradores de periferia e a população negra.

Chaia (2007) nos traz um domínio comum entre a arte e política, o domínio da práxis humana, sendo ambas potencialmente capazes de mudar percepções de mundo:

Mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da práxis humana: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas

distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética (CHAIA, 2007, p.14).

Chaia (2007) relata que no campo relacional entre arte e política, a arte pode imprimir maior potencialidade para o indivíduo seguir na sua existência.

Perante o poder político ou micropoderes difusos e em meio aos absurdos e alegrias da vida, bem como emprestar maior eficiência aos interesses e programas de instituições e grupos dirigentes do corpo coletivo (CHAIA, 2007, p.14).

Posto em evidência tais elementos, a arte tem o poder político da denúncia, da voz, da revolução. Através da arte, além de sua função emancipadora, temos um aparelho de expressão, mais ainda um aparato de desvendamento da realidade. Com a arte crítica é posto em evidência as manifestações e ferramentas da população periférica pela luta por seus direitos. Sendo assim, perceber a arte como meio de transformação social, e perceber a arte e sua potência revolucionária.

1.3 A MÚSICA COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA E SUA POTENCIALIDADE

A arte, da maneira como aqui apresentamos, existe enquanto reflexo da vida e das relações sociais construídas historicamente. Não podemos analisá-la enquanto expressão isolada, sem pautar um entendimento do que traz consigo: arte carrega consigo ancestralidade.

Por meio de expressões em diferentes áreas como as artísticas, linguísticas, arquitetônicas, religiosas e outras se evidencia o resultado das múltiplas relações entre ambientes e povos na formação da humanidade: perpetuam-se através dos tempos e servem como referência para as gerações vindouras, pois demonstram o modo e o desenvolvimento da vida dos povos ancestrais (KUPER, 2002) (GERALDI e PORTÉRO, 2020, p. 117)

Partindo do pressuposto de que arte é expressão, movimento, reflexo da realidade e, portanto, da história, promovemos aqui um olhar particular sobre uma forma específica de produzir arte: a música. Félix Giraldi e Cristina Portéro (2020) trazem em sua análise que de inúmeras interações, a música emerge no interior das diversas comunidades, destacando-se variados conteúdos e significados que

compõem importante plano de análise na antropologia da música e base para um estudo mais apurado. Almeida e Pucci (2014, p. 2) salientam que, "a música, fundamento da expressão humana, é utilizada pelo homem para falar de si, do seu grupo social, de sua realidade e de suas impressões sobre o mundo que o cerca."

Analisar a música sob a perspectiva da multiculturalidade significa entender que esta, como todo meio de expressão artística, é plural: "É um grupo de linguagens diferentes ou, talvez melhor dizendo, sistemas de comunicação, integrados e unificados e cada um deles devem ser ensinados" (NETTL, 2010, p. 3).

Em contrapartida, se música é, intrinsecamente, transmissão de diferentes linguagens (e diferentes símbolos e ideologias), também pode ser partilha de tudo que temos em comum, afinal, partilhamos ideias a partir de nossas experiências musicais comuns. A conversa da música com a sociedade (compreendendo aqui amplas concepções de sociedade, como por exemplo a sociedade dos povos originários, que abordaremos mais à frente) permeia as relações que construímos entre nós, sendo uma prática social aderida por indivíduos que, conversando em si, compõem grupos. "A construção de um gosto musical comum é o vetor através do qual os debates sobre sonoridades, moralidades, valores e condutas serão processados em experiências musicais coletivas de vários tipos" (TROTТА, 2014, p.2).

No movimento de refletir diferenças e prospectar união, a música se evidencia enquanto parte da totalidade de relações culturalmente estabelecidas. Segundo Lukács (1934) em sua obra "Arte e Verdade objetiva (tradução original: *Kunst und objektive Wahrheit*)", A obra de arte deve, em sua devida proporção, espelhar a vida e a história. Tem que espelhar esta parcela da vida de forma a torná-la compreensível por si mesma. A arte (mais especificamente, a música) é em si reflexo da vida.

Cabe ressaltar, todavia, que afirmar a música enquanto reflexo da vida significa entender a mesma enquanto pedaço de uma história: representar a totalidade está para além do escopo possível de qualquer criação artística; a música contempla apenas parte de uma totalidade vivencial. Mais especificamente,

A totalidade da obra de arte é intensiva: a ordenação circunscrita e fechada em si das determinações que são objetivamente de importância decisiva para a parcela da vida retratada, que determina sua existência e seu movimento, sua qualidade específica e sua posição na totalidade do processo vital (LUKÁCS, 1934, P.28)

Defendemos aqui a partir de Lukács (1934), que música é reflexo, parte da história em que está sendo cantada (ou batucada, dedilhada, remixada...) e portanto, pode ser instrumento de análise para entendimento da realidade: nos cabe olhar para o que, historicamente, a música tem a dizer. Como aqui anteriormente apresentado, o estudo da música sob uma ótica antropológica nos revela que esta carrega consigo ancestralidade, e que portanto, nos antecede e nos conta, enquanto posterioridade dos povos originários. Por meio dos sons, podemos traçar fragmentos de nossa linha histórica, entendendo a música enquanto representação de diversas práticas culturais existentes no mundo e suas multiformes variações.

Antropologicamente, podemos entender a música como uma representação cultural cuja prática se desenvolve social e coletivamente, assim como todo tipo de objetos culturais próprios de uma cultura ancestral. Portanto, a forma como os indivíduos de um grupo reagem ante às manifestações e objetos culturais é o tamanho da influência que estas representam para dito povo (ARCANJO, 2008, p. 20).

Pautar esse olhar sobre a música é entendê-la para além de seu potencial estético, de sua boniteza, e sim, apresentá-la enquanto retrato histórico e aparato político: a música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. Antigos relatos nos contam que a arte musical foi utilizada por diversos povos originários, e que enquanto reflexo da realidade, era utilizada para contar sua história. Beltrão (1980) apresenta essas manifestações que marcam a história brasileira já em tempos pré-cabralinos², e valoriza de modo acentuado a informação oral e os cantadores como referência de transmissão de valores de

² Entende-se o período pré-colonial, antes da chegada de Pedro Álvares Cabral (navegador e colonizador que com sua frota, dominou o Brasil e seus povos originários no ano de 1500).

muitos povos tradicionais. No livro “Comunicação e folclore” (1971), Beltrão pontua as configurações de diferentes expressões musicais nas regiões brasileiras em processos de incorporação e recriação cultural, cujos cantares trazem as vivências momentâneas e longínquas.

Félix Giraldi e Christina Portero (2020) propõem uma reflexão acerca da importância histórica da música brasileira, quando trazem que nos primórdios da colonização brasileira, os portugueses evidenciaram a música como parte dos povos já instaurados nesta parte de América do Sul, padres jesuítas se escandalizavam com instrumentos de sopro e chocalhos feitos de crânios e ossos humanos sendo utilizados nas diferentes cerimônias, percebendo, então, que estavam relacionadas profundamente com os sons e cantos cerimoniais, assim também nas atividades de lavoura e de caça.

Reiteramos que nosso propósito é evidenciar a riqueza e a potencialidade cultural-ancestral da música: meio de cantar histórias e de traduzir em sons, a realidade. Para além de refletir a realidade, a música (tal qual todos os meios em que a arte crítica se expressa) pode ser via de denúncia, manifesto, busca por revolução. Música enquanto expressão artística, é beleza e, indubitavelmente, é potência e resistência. E é isto que iremos analisar mais profundamente a seguir.

1.4 OS SONS DA PERIFERIA E SEUS SUJEITOS

No decorrer deste capítulo, buscaremos perceber a música em sua complexidade antropológica, permeando brevemente sua historicidade, para por fim, entendê-la enquanto ancestralidade da música que hoje é produzida. Portanto, se já colocamos a música enquanto potente instrumento para nossos povos originários, nos cabe refletir sobre o que, historicamente, ocorreu com nosso povo e como a música nos revela isso: Como se deu a construção da sociedade que hoje vivenciamos em decorrência do apagamento e exclusão de determinados indivíduos? O que a arte musical nos mostra e denuncia sobre esse processo? São questões que devemos abordar para entender a música enquanto crítica através da história. Teremos aqui nosso ponto de partida para refletir sobre o segmento específico da música que iremos abordar neste trabalho, a música periférica.

Para entender tamanha complexidade e iniciar a referenciada reflexão, se faz necessário deixar de olharmos para a música por instantes e olharmos para

os sujeitos que a produziram e hoje a produzem. As populações negra e indígena são tidas como o berço do Brasil, que nos primórdios da colonização europeia, foram escravizadas e exploradas, tendo sua cultura negada e roubada. Cultura, que em seu significado vivo, é a maneira dos povos expressarem seus costumes, crenças e sons, ou ainda, o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro) (CHAUI, 2000).

A despeito de inúmeras tentativas de apagamento, é notório que nossa cultura ancestral reverbera (apesar das influências sofridas pelo modo de produção capitalista) de diferentes maneiras no povo que somos hoje: se hoje somos, é porque eles foram.

Portanto, nossa cultura é, na complexidade que aqui buscamos mergulhar, herança ancestral. A partir disso, se faz necessário pensarmos onde, hoje, se encontram os núcleos advindos dos povos que nos antecederam, e enfim, chegaremos aos sujeitos produtores da música que, neste trabalho, iremos analisar: a periferia.

Marcos Aguiar, coordenador do programa Índios na Cidade da ONG Opção Brasil, afirma que “O cenário que se encontra em São Paulo é semelhante ao das outras cidades: têm muitos indígenas, reconhecidos ou não nas pesquisas, morando especialmente nas periferias e lugares mais pobres”. Thiago Borges (2014) traz a partir da análise de dados que 12 mil indígenas vivem nas favelas e bairros periféricos. Segundo Camila Salles de Faria (2011) a vivência indígena no espaço urbano de São Paulo é o embate entre a lógica capitalista, hegemônica na metrópole, que produz seu espaço, a propriedade privada, que tenta moldar o espaço da comunidade indígena e a lógica indígena, oposta à acumulação. Neste sentido, obrigaram os indígenas à aceitação de um espaço produzido pelo Estado, Terra Indígena (T.I.), e limitado pelo processo de periferização da metrópole.

Quando pautamos um olhar sobre a história da população negra, podemos notar semelhanças no processo de exclusão dos indivíduos e periferização da metrópole: nossas periferias, hoje, tem sua população composta majoritariamente por negros e negras. Dados do último censo realizado pelo IBGE (2010) mostram que 55,5% da população que vive em áreas de ocupação

irregular com serviços ou urbanização precários é parda, e segundo o mesmo estudo, homens brancos ganham 74% a mais do que os negros. Pretos e pardos representam 78% dos mais pobres no país (IBGE, 2010).

Tem-se, evidentemente, que esta composição periférica não se deu por acaso. Se hoje encontramos a população negra e indígena (que vive em território urbano) nas periferias, é porque este processo deu-se a partir da escravização de nossos povos originários, que sofrendo as mazelas de um longo período de escravidão, não se encontram (em expressivo número) no seio da alta sociedade ou no seio das metrópoles. Se defendemos anteriormente aqui, a importância antropológica da música, e a entendemos enquanto instrumento potente para nossos povos originários, é imprescindível acompanharmos a historicidade de nosso povo: nosso legado ancestral é a periferia e suas vozes. A periferia não-branca, crítica, e onde por muitas vezes, os indivíduos utilizam da arte para consagrar-se politicamente como sujeitos periféricos. É através deste caminho que buscaremos entender onde se encontram os sujeitos, e como a música pode ter grande potencialidade emancipatória na periferia.

Por fim, voltemos à música. Entendendo os indivíduos periféricos a partir da breve análise histórica realizada, o que então nos revela a arte por eles produzida? A priori, nos revela criticidade. Segundo Tiarajú Pablo D'Andrea (2013), estudioso da formação de sujeitos periféricos, a produção artística construiu um significado para o termo periferia, fazendo com que uma categoria a princípio geográfica passasse a reverberar politicamente a partir do uso que dela fizeram os artistas, operadores e agentes dessa produção artística. A partir disso, podemos pormenorizar o entendimento de sujeitos periféricos enquanto sujeitos políticos, e como é possível que tal construção política se dê por meio da arte: arte é criticidade, e pode ser ferramenta de se fazer ser ouvido. D'Andrea (2013) defende que a realidade vivenciada nas periferias refletiu nos indivíduos uma busca por transformação da realidade e politização através da arte.

Desesperançada, pobre, desempregada e absorvida nas matanças corriqueiras de jovens entre si e destes com a polícia, a população periférica empenhou-se em construir mecanismos e inventar formas para contornar a violência e se manter viva. Lutar pela própria sobrevivência foi a questão catalisadora que fez girar uma engrenagem produtora de fatos e circunstâncias que afetaram a vida social, sob o primado de soluções práticas para

um contexto de morte. É nesse registro que se pode entender o surgimento dos coletivos artísticos nas periferias (D'ANDREA, 2013, p.14).

Portanto, entendem-se as expressões artísticas enquanto subjetividade encontrada pelos indivíduos periféricos para refletir sobre sua realidade e fundamentar sua existência. D'Andrea (2013) analisa a construção expressiva de coletivos artísticos a partir da década de 1990, quando uma série de coletivos surgiram nos bairros periféricos de São Paulo. Segundo o autor, quatro foram os principais motivadores para esse fenômeno: a possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; a luta por pacificação; a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade. Tais coletivos exaltaram (e exaltam) o orgulho periférico, a potência em se ver enquanto sujeito periférico, e por consequência, a construção dos indivíduos periféricos como sujeitos políticos: pessoas críticas e reflexivas sobre sua realidade.

De certo, a produção cultural realizada por moradores de bairros populares foi um elemento definitivo na formulação de um novo significado para o termo periferia, que passou a incluir em seu bojo os elementos arte e cultura concomitantes a significados antes apenas restritos à pobreza e violência. Esta produção artística revelou a potência criativa desse morador na mesma medida em que auxiliou na construção do orgulho periférico. É fato que essa produção artística também foi motivada por agentes estatais e por ações ligadas ao empreendedorismo social que tenderam a fazer da arte uma espécie de analgésico social (D'ANDREA, 2013, p.16).

Entendendo a importância da arte na periferia, a tese de D'Andrea (2013) buscou afirmar que o discurso da música em específico, soube ler e cantar a necessidade da periferia, assim como o orgulho de ser morador da periferia. Tais fatores, por sua vez, foram e são determinantes para a formação política dos indivíduos periféricos, que uma vez politizados, se consagram como sujeitos periféricos. Concebemos aqui, a construção política através da arte como caminho para reverberar o alargamento do significado do termo periferia, “[...] que já não passa a ser definido somente pelo binômio pobreza e violência, mas também pelos elementos cultura e potência” (D'ANDREA, 2013, p.9).

Pautar este olhar sobre a criticidade artística e periférica é pautar um olhar sobre a música em sua potencialidade emancipatória. Entender a periferia enquanto retrato de nossa ancestralidade é entender que, ouvir as vozes da periferia, significa ouvir as vozes de nossos ancestrais. Periferia essa, que por sua vez, é composta por indivíduos que são tidos como “minorias sociais”, e que estes representam não só pólos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação que, numa etapa ou outra, são suscetíveis de serem retomados por setores inteiros das massas (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 88).

Promovemos aqui, um olhar sobre a cultura e beleza da periferia, permeando suas produções musicais em toda potencialidade que estas possuem. Como defendido por Alessandra Lacaz e Silvana Lima (2015), nosso propósito é problematizar um discurso que associa e reduz a periferia à falta ou à fatalidade e tencionando romper com essa linha de produção, buscaremos nos aliar às perspectivas que entendem os territórios periféricos como aqueles permeados também por redes potentes de afirmação da vida. Observamos aqui, a música nascida em berço periférico enquanto forma de enfrentamento e mecanismo político, permeando as problemáticas que envolvem a vivência em periferia e buscando, para além disso, entendê-la enquanto espaço de potência.

Hoje, essas minorias desprivilegiadas emergem como novos atores políticos, organizam movimentos e exigem uma participação na vida nacional da qual estiveram secularmente excluídos. (...) em virtude mesmo do que parece ser uma nova dinâmica da sociedade brasileira, os esquemas globalizadores com os quais a sociologia e a ciência política produziram, no passado, uma interpretação coerente da sociedade nacional, têm-se revelado singularmente inadequados (DURHAM, 1986b: 18-19).

No próximo capítulo vislumbraremos acerca de dois gêneros musicais nascidos na periferia, o rap e o funk, entendendo sua historicidade e sua potencialidade crítica e de resistência. A partir deste, buscaremos mais a frente fomentar o debate acerca de suas possibilidades no trabalho profissional.

CAPÍTULO II: “É SOM DE PRETO, DE FAVELADO, MAS QUANDO TOCA NINGUÉM FICA PARADO”³- A MÚSICA PERIFÉRICA E SUAS EXPRESSÕES NA CONTEMPORANEIDADE

*Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real
Essa história de porrada isso é coisa banal
Agora pare e pense, se liga na resposta
Se ontem foi a tempestade, hoje vira a
bonança (Amilcka e Chocolate, 2005).*

2.1 “O rap é compromisso, não é viagem”⁴

Para melhor compreensão sobre o rap e o funk, ambos gêneros musicais periféricos e escolhidos para a presente discussão, se faz necessário compreendermos sua origem e características que fundamentam esses gêneros. Na década de 1970 meio a um processo de reestruturação política, surge o movimento hip-hop, sendo o rap um dos componentes do movimento artístico.

O período de criação do hip-hop é marcado por inúmeras mudanças, as quais são atravessadas pelo início dos sinais de esgotamento Pós Segunda Guerra Mundial, portanto, de desemprego e também de questionamentos sociais, como destacado por Harvey (2008):

O colapso da infraestrutura física e institucional ligada aos grupos sociais subalternos, a ampliação do desemprego, o crescimento dos bolsões de pobreza – compostos majoritariamente por negros e hispânicos – e o aumento das taxas de violência podem ser consideradas consequências de um processo de restauração do poder político-econômico das classes dominantes estadunidenses em que a dimensão corporativo-financeira avançou sobre as noções de bem estar social (HARVEY, 2008, p.420).

Nesse contexto da realidade estadunidense de crescimento de bolsões de pobreza, surge uma cultura e um estilo musical de resistência como elemento

³ Trecho da música "Som de preto", dos Mc 's Amilcka e Chocolate, álbum Funk Brasil Bem Funk (2005).

⁴ Trecho da música “rap é compromisso”, do rapper Sabotage do álbum Rap é Compromisso (Edição Comemorativa),(2000).

dessa cultura, o hip-hop e o rap porque falava, na forma rítmica e cantada sobre as condições de vida e preconceitos na população periférica.

Loureiro (2017) nos traz que mesmo que o rap se constituiu como componente do hip-hop nos Estados Unidos, as raízes dessa expressão musical remetem à Jamaica da década de 1960. De acordo com Hatch (2006):

Os toasters jamaicanos – mestres de cerimônia que versavam sob o ritmo de batidas musicais – transitavam em carros equipados com aparelhagem sonora e, na forma de canto falado, expunham a situação de pobreza e violência que vivenciavam em Kingston. Em 1969, o DJ jamaicano Kool Herc emigrou para Nova Iorque, levou seu equipamento de som e popularizou no Bronx aquilo que viria a ser o rap (HATCH, 2006, p.420).

Arruda (2017) explicita a importância dos DJs para a cultura hip-hop, inclusive sendo um dos elementos do hip-hop como abordaremos mais à frente. Muitos DJs seguiram à carreira como produtor musical.

Em cada fase geracional da cultura hip-hop, sobressaem alguns DJs: DJ Grand Master Ney, DJ Meio Kilo, DJ Hum, DJ CIA, DJ KL Jay, DJ Erick Jay, DJ Erick 12, DJ Decho Wanlu, DJ Acoisa, DJ Simone, DJ Vivian Marques, DJ Typa, DJ Raffa Santoro. Além de DJs, muitos se tornaram produtores musicais, como é o caso do DJ Duck Jam, que iniciou a sua carreira em 1985 tocando em bailes *black*. Em 1988, ele começou a tocar no grupo Duck Jam e Nação Hip-Hop, e a partir daí, produziu vários artistas, como Expressão Ativa, Ndee Naldinho, Ao Cubo, DBS (ARRUDA, 2017, p.93).

De acordo com Arruda (2017) com o desenvolvimento do hip-hop vários grupos surgem:

Da costa leste dos EUA, vieram LL Cool J, Boogie Down Productions, Satl-n-Pepa, Beastie Boys, Public Enemy, De La Soul, A Tribe Called Quest, Queen Latifah, Wu-Tang Clan, Notorius B.I.G, Missy Elliott, Jay-Z, Nas Sean Combs, The Roots, The Fugees. Já na costa oeste, Ice-T, N.W.A, Tupac Shakur, Dr. Dre, Snoop Dogg. Esses são alguns nomes da década de 90. Na atualidade, no cenário norte-americano, destacam-se: Wiz Khalifa, Kendrick Lamar, Lady Leshurr, Fetty Wap, Dej Loaf, 2 Chainz, Kcamp, Hopisin, Tyga, Young Thug, Joey Badass, Rae Sremmurd, Yo Gotti, dentre outros (ARRUDA, 2017, p.91).

A cultura hip-hop surge como uma possibilidade de expressão e afirmação dos jovens negros e periféricos de Nova York na década de 1970 até os dias

atuais. Leal (2007), nos apresenta alguns conceitos e elementos da cultura hip-hop como *break*, grafite, DJ e Mc, sendo o rap a junção dos dois elementos do hip-hop, DJ e Mc:

Rappers são compositores e cantores do gênero musical rap, abreviação de *rhythm and poetry*. O rap é a união de dois elementos do hip-hop – DJ e Mc –, movimento artístico e cultural que surgiu nos guetos de Nova Iorque no início da década de 1970, e que apresenta quatro elementos principais: 1) break – dança de rua –; 2) grafite – pintura de rua –; 3) DJ – responsável pela base musical –; 4) Mc – mestre de cerimônia que conduz a apresentação por meio de rimas (LEAL, 2007.p.420).

De acordo com Santos (2018) o *break* ou dança de rua, foi o principal responsável pelo início do hip-hop brasileiro como veremos mais à frente, pois por esta expressão corporal surgiram as primeiras organizações⁵ das *B.girls* e dos *B.boys* brasileiros, as gangues, ou *crews*.

O grafite e a pichação é uma das formas de manifestação visual, sendo conhecido como arte de rua ou muralismo. Segundo Futado (2009):

Foi na pichação, como atividade constituinte e constituidora dos espaços urbanos em que estes sujeitos experienciavam suas próprias juventudes, que se delinearam os processos de identificação possibilitadores da constituição do ser futuro grafiteiro. Esse grafiteiro que, ao narrar sua história, a ressignificou e a reorganizou ao mesmo tempo em que se ressignificou nela. Fundamental esclarecer que os sentidos do grafitar aparecem na interlocução com os sentidos da pichação. Tais sentidos primeiros se reforçam, se ampliam ou se modificam na relação com esta última, em condições intercambiantes e interdependentes de composição nas quais estes mesmos sujeitos oscilam entre uma e outra atividade (FURTADO, 2009, p. 1287).

De acordo com Santos (2018) o DJ (disc-jockey, disco jôquei) ou deejay é a(o) música(o) instrumentista do hip-hop. Sendo, “Munido de picapes, ou *turntables*, discos de vinil, fones de ouvido e muita criatividade, ela ou ele é a(o) responsável pela base musical do rap” (SANTOS, 2018, p.10).

⁵ Aos poucos foram surgindo Nação Zulu, *Back Spin Break Dance*, *Street Warriors* e *Crazy Crew* e, a Estação São Bento da cidade de São Paulo passou a ser a “meca” do *breaking*.(SANTOS, 2018)

No princípio do hip-hop, “a(o) Mc exercia o papel da animadora e do animador dos bailes” (SANTOS, 2018, p.10), importante ressaltarmos que o rap só é possível com a junção do Mc e DJ.

Expomos sobre os quatro elementos existentes na cultura hip-hop. Entretanto, Arruda (2017) nos apresenta o considerado quinto elemento da cultura, o conhecimento, que representa a sabedoria e o entendimento das raízes da cultura. Com a articulação desses elementos cria-se uma articulação de diversas manifestações artísticas com forte caráter político.

De acordo com Arruda (2017) O rap chega ao Brasil em meados da década de 1980, em São Paulo, sendo o primeiro disco de rap lançado no Brasil ⁶só em 1988. Na década de 1980, destacam-se os seguintes grupos/rappers precursores da música rap no País: Pepeu, Thaíde & DJ Hum, Ndee Naldinho, Sharylaine, Rosi Mc, Região Abissal, entre vários outros (ARRUDA, 2017).

Segundo Azevedo (2019) o hip-hop chegou a vários estados brasileiros, com os elementos (rap, *break*, grafite, DJ) fragmentados, sendo assimilado diferentemente em cada região, de acordo com as características locais. Os espaços públicos eram priorizados por serem acessíveis à maioria, ainda que comerciantes chamavam a polícia ao julgar que os jovens e seus estilos espantavam os clientes.

Em período de ditadura militar diversos artistas eram presos e/ou agredidos constantemente por transgressão à ordem (AZEVEDO, 2019, p.8). Sendo assim, o hip-hop provocou inquietações em jovens que enfrentavam diariamente as injustiças e mazelas sociais, causadas pelo sistema do capital. Com isso percebem o que há em comum:

É através do hip-hop que esses jovens passaram a trilhar novos rumos e a afirmar uma identidade. Quando percebido o potencial de influência deste movimento sobre a juventude, permitindo questionar as relações sociais vigente e romper com a alienação, vira objeto de interesse da burguesia. As investidas são no sentido de controlar, domesticar a subjetividade, aumentar seus lucros e manter sua hegemonia. É através de um sistema de relações que universaliza a visão de mundo que serve como base para a manutenção da ordem vigente. Portanto, não se trata apenas de diversão e

⁶ A coletânea hip-hop Cultura de Rua pela gravadora Eldorado e com a produção de Nasi, André Jung, Akira S e Dudu Marote. Participaram desse trabalho os rappers/grupos: Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O credo.(ARRUDA, 2017, p.95)

entretenimento. Estamos falando de disputa de consciência em uma guerra de posições para a construção de uma nova ordem societária (AZEVEDO, 2019, p.8).

O rap nacional surge como aparato para a população preta, pobre e periférica protestar. De acordo com Medeiros (2019):

Metaforicamente, a letra do rap, pode ser entendida como uma encenação da justiça social brasileira para o povo negro da favela. Povo historicamente estigmatizado pela escravidão e, conseqüentemente, pela degradação ontológica advinda desse processo, que deixa marcas até hoje nas relações de poder e, por conseguinte, nos territórios de periferia dos grandes centros do nosso país (MEDEIROS, 2019, p.39).

Na década de 1990, por um lado tivemos a popularização dos grupos de rappers, por outro lado tivemos o discurso conservador de criminalização do estilo musical (algo que ainda hoje se observa e que se direciona para outros estilos musicais como o funk) (Oliveira, p.392).

Assim, considera-se pertinente citar alguns grupos/rappers que ajudaram e ajudam a construir a história, são eles: Racionais Mc's (90), Pavilhão 9 (90), Filosofia de Rua (90), RPW (80-90), Dina Di (90), SNJ – Somos nós a Justiça – (90/2000), RZO – Rapaziada da Zona Oeste – (90), MV Bill/RJ (90), GOG/DF (90), Visão de Rua (90), Sabotage (90), Conexão do Morro (90), Consciência Humana (90), DRR (90), Da Guedes/RS (90), Câmbio Negro/DF (90), Alibi (90), Atitude Feminina/DF (2000), Lindomar 3L/MG (2000), Rapadura (2000), Baseado nas Ruas (90), Duck Jam & Nação *Hip-Hop* (90), Clã Nordestino/MA (90), Face do Subúrbio/BA (90), Marechal/RJ (90/2000), Kamau (90/2000), Império Z.O (90/2000), DMN – Defensores do Movimento Negro – (90), XIS (90/2000), Facção Central (90/2000), Black Soul/MG (90/2000), Trilha Sonora do Gueto (2000), Terra Preta (2000), DBS e a Quadrilha (2000), Z'África Brasil, (90) Expressão Ativa (2000), Comando de Mc's (90), Detentos Do Rap (90), Face da Morte (2000), Rappin Hood/Posse Mente Zulu (90), 509- E (90/2000), De Menos Crime (90/2000), P.Mc (80/90) Jigaboo (2000), Guind'Art 121/DF (90/2000), Doctor Mc's (90), Sistema Negro (90), Código Fatal (90), Cartel Central (2000), Inquérito (2000), Negra Li (90), Gabriel – O Pensador (90), Condenação Brutal (90), Face Negra (90), Geração Rap (90), Athaliba e a fima (90), Lady Rap (90), Os Metralhas (90), dentre outros (ARRUDA, 2017, p.97).

Ao longo da história do rap nacional, muitos artistas sofreram perseguição policial, o que acontece até os dias de hoje. Coimbra (2001) acredita que a criminalização do rap e do funk trata-se da manifestação sintomática de um Estado racista que busca criminalizar toda produção e reprodução do pobre, preto

e periférico. Importante ressaltarmos que antes do rap, outros estilos musicais identificatórios, foram de suma importância para manifestações acerca das condições raciais e sociais de cada época, a música é usada ao longo do processo histórico como forma de resistência e existência. Segundo Arruda (2017):

Antes mesmo da música rap (rhythm and poetry / ritmo e poesia), apareceram outros estilos musicais que também contemplavam suas manifestações acerca da condição racial, como é o caso do blues (final do século XIX), do jazz (primeiras décadas do século XX), gospel (década de 30), do soul (década de 50/60), do funky (década de 60), do reggae (surgiu na década de 60/70). Todos estilos musicais identificatórios (ARRUDA, 2017, p.88).

A partir de 2010, de acordo com Oliveira (2020) o rap passa por uma nova geração, com uma certa tendência identificatória, a autoafirmação de uma identidade contra a opressão e que protesta acerca das mazelas sociais. De tal forma que o rap contemporâneo constitui elementos fundamentais de autoafirmação, como orgulho pelas origens e valorização pela história de vida.

Anteriormente citamos os elementos que compõem o movimento hip-hop, tendo o conhecimento como quinto elemento. A partir do pensamento de valorização das raízes e cultura, o rap pode ser percebido em uma perspectiva ancestral. A seguir citaremos três artistas que através do rap resgatam, exaltam e preservam a cultura e a ancestralidade. Primeiro, o artista e Mc Djonga, que de acordo com Medeiros (2019):

Uma das marcas maiores da produção artística de Djonga é o resgate da sua ancestralidade familiar, centrada na figura da sua avó, que agregaram ao álbum Ladrão uma aura de profunda sabedoria de vida. Demonstrando que valoriza mais a caminhada do que a chegada, Djonga leva sua avó aos palcos, onde frequentemente ela dá a benção aos fãs. A participação da avó no trabalho de Djonga é a própria articulação de diferentes fontes de conhecimento, científicos e populares, com vistas a fortalecer as ações coletivas (MEDEIROS, 2019, p.42).

Medeiros (2019) traz também o caráter decolonial nas canções do rapper Djonga, como também o processo de descolonização que sua arte alcança.

Djonga parece mirar a de(s)colonização de mentes, corpos e espaços, principalmente quando diz “ou você faz isso ou seria em

vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado”. Essa frase, deixa entendido que o enunciador toma de assalto, não o patrimônio material, mas antes, o locus enunciativo, a palavra, o direito de ser o seu próprio historiador pessoal e, tal qual a sua avó, costurar seu mundo, formar a sua tessitura histórica com elementos das influências que lhe impressionaram em sua vivência (MEDEIROS, 2019, p.44).

Segundo o artista indígena e rapper Owerá, também conhecido como Kunumi Mc, além de descrever a resistência dos povos originários diante de séculos de colonização, o rapper canta em sua língua de origem, guarani, a fim de preservar sua cultura. Em uma de suas letras diz “Existe uma lenda Guarani muito antiga, contada pelos nossos ancestrais. Ela diz que das águas nascerá um guerreiro que levará o seu povo a uma nova existência” (OWERÁ, 2020). Com este verso, podemos notar a presença da ancestralidade e valorização dos saberes e a expectativa de uma nova existência, certamente marcada pelo direito ao território e a sua vida. Em entrevista à Revista Radis, o rapper cita como a música ajuda a falar sobre ancestralidade e a lutar pelos direitos dos povos originários:

A música me ajuda a viver a ancestralidade, principalmente as canções tradicionais guaranis. O rap é uma ferramenta não indígena, que o indígena descobriu. É com muito orgulho que falo que ele não é do indígena, mas é uma ferramenta que o indígena está sabendo usar para lutar: para falar sobre o sistema, sobre a nossa realidade e para alertar sobre pessoas que querem apagar a nossa cultura, a nossa língua, e derrubar os nossos direitos. É isso que a gente fala no rap. Pra mim, o rap é comunicação e resistência. É minha forma de comunicar, de levar a minha mensagem e do meu povo, o que muitas vezes na cidade não é visto. Não existe um olhar sobre a realidade e a cultura indígena, não só sobre aquilo que vivemos, mas também aquilo que não chega até à aldeia. Falo sobre políticas que querem quebrar os nossos direitos e sobre preconceito (OWERÁ, 2022).

Por último, a artista Tamara Franklin, rapper mineira, que oferece referências à cultura negra ancestral. De acordo com a rapper em entrevista à revista Carta Capital, “A proposta é essa costura entre a ancestralidade e a contemporaneidade na poesia e na estética musical, partindo de duas manifestações culturais que são muito fortes em Minas e para mim” (TAMARA FRANKLIN, 2020). A rapper lançou o álbum “Fugio” e fundamenta-se no

aquilombamento, com fortes traços ancestrais em suas produções musicais, a artista declara o valor do rap em sua vida:

O rap foi o caminho encontrado para expor desejos, dores e lutas. Vocês podem observar que eu trago muito mais protestos e desabafos do que prazeres. Daí vocês podem começar a entender o quanto uma mina nas minhas condições vive tensa, sobre um stress constante. Eu acho que as letras são só a minha maneira de expressar isso, eu nunca tive ambição de ser militante, ativista. Desconfio que a maioria de mulheres pretas acabam chegando nesses lugares pelo mesmo motivo (TAMARA FRANKLIN, 2020).

O rap tem artistas, predominantemente, do gênero masculino, entretanto as mulheres têm conquistado seu espaço tanto no rap, como na cultura hip-hop. De acordo com Marques (2020), é fundamental a representação das mulheres nos diversos âmbitos da sociedade, a partir disso elas modificam o espaço geográfico e mostram que também possuem direito a ocuparem os locais, inspirando outras mulheres e as incentivando a participarem da luta pela equidade.

O hip-hop é uma cultura que ilustra as intersecções entre gênero, raça, classe social e espaço. Ele se evidencia enquanto uma cultura marginal, praticada em sua maioria por pessoas negras e das camadas populares, representando uma forma de lazer e práxis política para esse público. Deste modo, possui contribuições para a luta das mulheres por equidade, possibilitando seu autorreconhecimento e autoafirmação por meio da fala, afirmação da identidade e da denúncia das injustiças que vivenciam (MARQUES, 2020, p.35).

Desta maneira, o rap se faz potência tanto como forma de expressão de lutas, como também apreciação, valorização e afirmação cultural e ancestral. Mais que um resgate histórico e cultural, o rap é uma das possibilidades para o protagonismo negro, oferecendo elementos que podem auxiliar na reivindicação de suas pautas. No próximo tópico falaremos sobre outro gênero de resistência da população preta e periférica, o funk.

2.2: O funk em suas raízes: negritude e criticidade

Buscamos pautar aqui uma análise para a produção cultural e crítica da periferia. Para isso, se faz imprescindível fomentar um estudo acerca do funk; não

enquanto uma extensão do hip-hop, e sim, enquanto um ritmo que têm origens semelhantes a este, bebericando da fonte da diáspora africana. Buscar o entendimento do hip-hop e do funk em sua plenitude, buscamos entender as expressões contemporâneas da periferia, que por meio desta arte, encontraram maneiras de resistir (e continuar existindo).

Indaga-se então: o que é funk? O termo funk nasce nos Estados Unidos, e “denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do *blues*, do posterior *rhythm’n’blues* que é o *soul* (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental)” (ESSINGER, 2005, p. 10). Em uma análise etimológica, podemos compreender a palavra “*funky*” enquanto um elemento de ressignificação e resistência, pois até finais da década de 1960, era o termo utilizado por negros norte-americanos para referir-se ao odor do corpo durante as relações sexuais. Thawan Tannes (2020) traz em sua dissertação “Esse ritmo é envolvente: Proposições pedagógicas para o trabalho com o funk e combate ao racismo na escola” que este significado carece de reflexão, pois essa associação possui forte cunho racista, quando associa a comunidade negra à sujeira, imundice. Hoje, ressignificado, o termo funk pode ser utilizado para referir-se à música, mas para além disso, estética, roupagens, ritmo, dança e letras expressivas.

Como anteriormente citado, o funk nasce no *blues*, tendo fortes influências do *soul*. Grandes representantes do *soul*, logo nos primeiros anos, foram os cantores James Brown, Ray Charles, Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robison e Aretha Franklin. “O *soul* na década de 1960 se consagrou como música de protesto e expressão libertária pelos direitos civis e para a conscientização da negritude entre norte-americanos.” (TANNES, 2020, p.16), o que significa, portanto, que o funk tem seu berço na criticidade de artistas negros: nasce com o cunho de busca por liberdade. Essinger (2005, p. 11) descreve que foi James Brown que teve a ideia de apimentar a base rítmica do *soul* empregando batidas mais pesadas.

Ganhando popularidade e se expandindo pelo mundo, o *soul* chega ao Brasil embalando artistas que viriam a se tornar grandes nomes da música brasileira, em destaque especial Sebastião Rodrigues Maia, o Tim Maia. Além de Tim, diversos artistas contribuíram para o crescimento do *soul* brasileiro e popularização da cultura *black* (Toni Tornado, Simonal, Sandra de Sá e Ed.

Mota), assim efervescendo um crescente movimento de valorização da cultura negra, seus sons e suas estéticas.

Na década de 60, os EUA viviam o auge da explosão do movimento *black power* e grupos de protestos pelos direitos civis dos negros, visando abolir a discriminação e a segregação racial. O contato com a experiência nos EUA permitirá a esses [...] artistas capitanearem uma releitura representativa desses movimentos no cenário musical brasileiro da época (TANNES, 2020, p. 17).

Com o passar do tempo, o ritmo vai tomando diferentes formas. O batuque se intensifica, os sons se tornam mais rápidos e passam a ter como característica predominante instigar seus ouvintes a dançar. A partir disso, os termos funk e *funky* (previamente abordados) foram evoluindo para descrever esta maneira de fazer música, que com batida constante e melodia que permitisse dançar, foi ganhando características próprias em várias partes do mundo, e não foi diferente no Brasil, sendo que no Rio de Janeiro, teve uma construção identitária que se espalhou pelo país nos anos de 1990. Jason Patrick Arnoldt traz em sua dissertação *Transformações no funk carioca (1980-2017): cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais personagens* que:

Na verdade, a história do funk no Brasil confunde-se com a história do hip hop no país. De certo modo, podemos afirmar que os dois gêneros musicais possuem origens muito semelhantes e o desenvolvimento de ambos foi propiciado pela chegada da música *black* dos Estados Unidos no Brasil, por volta dos anos 1960, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Nessa época, aconteciam bailes *black*, que tocavam especificamente o hip hop americano. O cientista social Juarez Dayrell (2002) escreve que o funk e o hip-hop são muito importantes para a socialização da juventude das periferias. O autor traça um paralelo entre o mundo do trabalho, que fecha a porta para esses jovens, enquanto o funk e o hip-hop dão oportunidades para que eles se afirmem enquanto sujeitos, de modo que esses gêneros musicais, embora distintos em termos musicais, representam a oportunidade de essa juventude elaborar suas próprias vivências (ARNOLDT, 2019, p. 16).

Pautando um olhar para a construção dos espaços sócio-históricos brasileiros na popularização do *soul* (que culminou no que hoje conhecemos como funk), cabe dizer que os bailes foram o pontapé inicial para o crescimento do ritmo. Para Novaes (2020), as atuações de Ademir de Lemos e de Big Boy,

como ficou conhecido Newton Duarte, no pioneirismo da propagação da música *black* no Brasil, foram fundamentais para a história do funk no país. O autor ainda destaca que Big Boy foi um dos grandes responsáveis por conectar a população carioca ao que se lançava nos Estados Unidos e na Europa. Os DJs, como Big Boy, foram figuras fundamentais para que o público acompanhasse as novidades da música mundial.

Neste momento, vale ressaltar, o *soul* passa a crescer e se construir enquanto movimento identitário na região do Rio de Janeiro. Ali, jovens aderiram ao ritmo em bailes, embalando a cultura e estética negra norte-americana e a adaptando e re-criando em moldes brasileiros. O ritmo, por sua vez, chega primeiro na Zona Sul, mas só se populariza e ganha o formato potente (que hoje conhecemos) quando chega ao subúrbio, as periferias do Rio de Janeiro.

Então, o baile sai da zona sul e vai para o subúrbio, sendo realizado uma vez por semana em bairros diferentes. O público ia onde o baile estava. Não importava o quão distante era do seu endereço inicial. A festa era tão cobiçada que não se limitou somente aos clubes do Rio de Janeiro, percorreu diferentes cidades espalhadas pelo Brasil. Essa peregrinação durou um pouco mais de cinco anos. Nesse sentido, era o *soul* que tomava cada vez mais espaço nas noites dançantes dos bailes. A música que dava pra fazer coreografias era a que mais agitava os frequentadores (TANNES, 2020, p. 18).

Concomitantemente à popularização do *soul*, estava a ocorrer um importante episódio para consolidação da música *black* no Brasil: a criação de bailes voltados, especificamente, para pessoas negras. Ali, buscava-se um espaço de consciência sobre sua negritude e orgulho *black*, formando redes de resistência e valorização da cultura negra. Thawan Tannes (2020) explica este movimento como um espaço referência de arte, lazer, cultura e teatro, pois devido à forte discriminação contra negros (que eram proibidos de frequentar os espaços dos brancos), a via da resistência foi estratégia de luta por reconhecimento e justiça social. Neste sentido, podemos citar com forte popularidade na época o baile *Soul Grand Prix*.

Os dançarinos que acompanhavam a *Soul Grand Prix* (e também a equipe *Black Power*) criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas dos discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e

multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful” (VIANNA, 1978, p. 45).

Nesta mesma época (década de 70), podemos observar o hip-hop que começava a despontar a partir da influência *black music*. Dentre todas as suas nuances (abordadas no capítulo anterior), vale destacarmos a “rap mensagem” enquanto forte influência para o jeito específico de fazer funk que aqui iremos abordar. Tannes (2020) analisa que a rap mensagem eclode numa situação de precarização das condições de vida dos negros estadunidense, durante os governos conservadores da época. Naquele contexto, por causa de uma reforma política nas áreas de assistência, houve um movimento de corte nos programas sociais, negligenciando acima de tudo, os direitos de negros e pobres. Assim, houve uma queda no padrão e nas condições de vida dos negros nos guetos urbanos, resultando no aumento da criminalidade, da insalubridade, alta da gravidez na adolescência, do uso de drogas, violência urbana, e AIDS.

É nesse contexto que o rap ascende, transmitindo as experiências e as condições de vida dos americanos negros que viviam nos guetos violentos. E, assim transformou-se num poderoso veículo de expressão política, traduzindo as raivas dos negros diante da crescente opressão, das diminuições de oportunidade e das injustiças. As músicas, então, denunciavam o descaso e o abandono em que viviam aquela população marginalizada pelo Estado (TANNES, 2020, p. 25).

Evidentemente, este movimento de denúncia (bem como toda propagação da *black music* em geral) não era visto com bons olhos por certa parcela da sociedade. A “alta sociedade”, que concentrava grande parte daqueles que sempre foram socialmente favorecidos (em sua maioria, brancos que sempre caminharam em consonância com a estrutura patriarcal), propagava mecanismos de enfraquecimento da cultura *black*, a difamando e criminalizando. Este movimento de demonização da cultura *black*, por sua vez, se estendeu por todas as vigas de sustentação do orgulho negro, por todos os traços de nossa diáspora africana: os batuques e variados sons, as religiões de matriz africana, o *black-power* e demasiadas características de estética (e acima de tudo, de resistência).

Nadando contra a corrente conservadora e propagando espaços de aquilombamento (lugares feitos por e para pessoas negras, a fim de se

fortalecerem e fortaleceram seus afetos), os sons advindos da cultura negra norte-americana continuaram a ganhar, gradativamente, mais espaço no Brasil. Thawan Tannes (2020) observa que mesmo com toda a estratégia de manipulação do movimento *Black Rio*, do uso de técnica de distorção da imagem de seus representantes, das perseguições (que fez com que o movimento andasse em baixa), o movimento cultural procurou se reinventar e, nos anos de 1980 surge uma nova era.

Em 1980, a partir da influência estadunidense, o que estava dominando a musicalidade do funk no Brasil era o *Miami bass* (MB). O gênero, similar ao eletro, possuía batidas comandadas pelo DJ e contava com composições escritas em inglês. Fincado suas raízes na Cidade Maravilhosa, o *Miami bass* (MB) foi incorporado às tradições musicais que sempre fizeram dos subúrbios cariocas a pátria do jongo, do samba, da capoeira e outros ritmos que embalam técnicas corporais típicas da diáspora africana (FACINA, 2009, p. 3). A partir do *Miami bass*, tivemos as primeiras gravações de funk em português, em um cenário com festas organizadas por equipes de som e bailes que reuniam os jovens mais variados.

Do MB surge o Volti Mix que será a base rítmica predominantemente do funk carioca até o fim da década de 90 e amplamente difundida pelos DJs nos Bailes da Galera. Essa base foi usada em larga escala para as gravações de inúmeros funks. Para Moreira (2016, p. 47), esta foi uma base rítmica de “grande importância para o funk nessa primeira fase em que o estilo começava a ganhar a sua própria identidade”. Porém, a base que marcou a identidade e deu nome ao funk carioca foi o tamborzão (TANNES, 2020).

No final da década de 1980, Fernando Luís Mattos da Matta, conhecido como DJ Marlboro, muda o trajeto do aqui referido ritmo brasileiro, ao lançar seu primeiro disco: Funk Brasil. Tem-se, neste momento, a consolidação do funk em solo brasileiro, permeado, porém, por diversos impedimentos e apagamento por parte da mídia. Hermano Vianna (1990) analisa que naquele momento, o disco do DJ (disc-jóquei) ganhava cada vez mais espaço nas ruas e nos bailes, todavia, na mesma época, estava sendo lançado o LP *Burguesia*, do cantor de rock Cazuza, e todo o esquema promocional da gravadora (que por sua vez, assessorava os dois artistas) estava empenhado em vender este último disco. O

autor aponta este como um dos diversos momentos em que o funk foi, estratégica e politicamente, deixado nas sombras.

As rádios (com exceção da Manchete FM, onde o próprio DJ Marlboro tem um programa) não tocaram suas músicas e a televisão não gravou videocliques com elas. Mesmo assim, nas ruas do Rio, era possível ouvir várias pessoas cantarolando a Melô da mulher feia ou a Melô do bêbado, grandes sucessos do Funk Brasil. Onde essas músicas foram escutadas? Apenas no programa de rádio do DJ Marlboro? Nos bailes? Então é possível existir um sucesso de massa ignorado pelos meios de comunicação de massa? (VIANNA, 1990, p.249).

Este movimento de apagamento do funk passa então, a acompanhar a trajetória do ritmo brasileiro, enquanto herança e continuidade da repressão passada: teve seu início na escravidão do povo negro, que posteriormente tornou este povo escravo da cultura e costumes brancos, demonizando aquilo que é do negro. Nos anos subsequentes, o que pudemos observar foi a gigantesca massa de repressão para com os artistas do movimento, e por consequência, a tentativa de manchar a imagem do funk (torná-lo sujo; emporcalhar, poluir). A grande mídia desempenhou um importante papel em estigmatizar erroneamente o funk como um gênero associado a violência, assim como estigmatizou a população que, em sua maioria, produzia o ritmo: jovens, negros e periféricos.

Micael Herschmann (2005) afirma que os “arrastões” no verão de 1992-1993 foram um marco divisório para o gênero funk. “A partir daquele momento, com intensa veiculação na mídia, ambos adquirem uma nova dimensão, colocando em discussão o lugar do pobre no debate político e intelectual do país” (HERSCHMANN, 2005, p.19). Em sua pesquisa, realizada na década de 1990, o autor diz que a partir de 1992 o termo “funkeiro” substitui o termo ‘pivete’, sendo utilizado de maneira emblemática por jornalistas como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade.

Imoral, perigoso e proibido eram as características atribuídas ao ritmo para ocultar sua verdadeira essência: expressão artística de negras e negros periféricos e livres. “Proibido”, aliás, que viria a se transformar na palavra designada aos funks que abordavam a sexualidade, ou os que falavam sobre as vivências nos crimes. Dennis Novais traz em seu artigo funk “proibidão”: Arte e Política nas Margens do Estado” uma definição do chamado funk “proibidão”:

As categorias “proibido” e “proibidão” são frequentemente acionadas para fazer referência aos funks que abordam a temática da sexualidade de forma explícita – funk putaria – ou aos que produzem narrativas sobre o universo da criminalidade, tangenciando o cotidiano e as sociabilidades ligadas à noção de bandido: é neste segundo tipo de músicas que me concentrarei. Acionar tais categorias para se referir a funks que embalam milhões de pessoas não só no Rio de Janeiro como em diversas cidades do país já mostra de início algumas contradições que enfrentaremos. A palavra “proibidão” remete necessariamente a uma divisão entre o autorizado e o não autorizado que perpassa em diversos níveis todas essas músicas e as vidas daqueles que as ouvem, produzem e interpretam. As fronteiras que delimitam qual lado se ocupa nessa díade se originam de relações de poder que tornam o Estado um agente essencial na compreensão da trama narrada pela poética do “proibidão”. Uma vez que estas canções assinalam sua territorialidade e associação com as favelas cariocas, torna-se necessário pensar as relações entre o Estado, estes espaços e as pessoas que neles vivem para entender melhor a cidade que se desvela pelo canto dos Mc’s (NOVAES, 2016, p. 11).

Tangente à errônea concepção da grande mídia sobre o funk e suas proposições, o ritmo continuou a crescer, especificamente na região do Rio de Janeiro (embora sua popularidade se estendesse por todo o Brasil). Na década de 2000, observamos com a troca do milênio a popularização dos chamados “bondes”, como por exemplo, o Bonde do Tigrão. “Apesar de não ter sido criado nos anos 2000, essa foi a época em que o grupo alavancou, chegando a conquistar, em 2001, seu disco de platina pela Pró-Música Brasil” (CHAGAS, 2018). Nesta mesma época, a voz das mulheres passa a reverberar no funk com artistas como Deize Tigrana (conhecida em 2002 pelo sucesso “Injeção” produzida pelo anteriormente citado, DJ Marlboro), Tati Quebra-Barraco (cantora do sucesso “Boladona” e “Sou feia, mas tô na moda”) e Valesca Popozuda (integrante do grupo feminino “Gaiola das Popozudas”).

A valorização da participação feminina no funk foi de extrema importância para a construção do ritmo como conhecemos hoje: funk é arte que retrata a realidade de pessoas periféricas, pertencentes a grupos invisibilizados; pessoas que cantam sobre vidas e negligência estatal. Podemos dizer que o ritmo relata as relações sociais das periferias (por muitas vezes como crônica), trazendo elementos de resistência da população negra. O ritmo é funk cultural, é linguagem da massa, é elemento de extrema importância para os sujeitos periféricos que estão em busca de liberdade.

Para um maior entendimento do funk em sua complexidade, pautamos um olhar particular sobre a primeira artista citada. Deize Maria Gonçalves da Silva, mais popularmente conhecida como Deize Tigrone, tida como uma das primeiras funkeiras a falar sobre mulheres e para mulheres, com suas letras que abordavam a temática do sexo. Aldo Borges Junior, Alessandro dos Santos, Elisângela de Almeida, Izabela de Oliva e Velda Torres (2018) analisam que na música “A porra da buceta é minha”, Deize Tigrone ocupa também um lugar de fala ao deixar explícito que a mulher sofre difamação por não querer se relacionar com determinado homem, e de forma direta dá o seu recado ao afirmar que a mulher também tem a opção da escolha - de querer ou não se envolver, como ela exemplifica na letra:

A porra da buceta é minha

Deize Tigrone

Não conseguiu me comer
Agora, quer me esculachar
Se liga seu otário no papo que eu vou mandar
Então, para de palhaçada, deixa de gracinha
Eu dou pra quem eu quiser, que a porra da buceta é minha.

A artista utiliza da linguagem informal para exprimir sua busca por liberdade individual, além de reforçar que o corpo feminino é posse, somente, da mulher que o possui: “A porra da buceta é minha”. Deize Tigrone cantou sobre revolução, na virada de um milênio onde os moldes conservadores silenciavam nossos corpos vulneráveis socialmente (entre os quais, a própria artista faz parte). Deize cantou sobre feminismo, em uma época em que muitos não ousavam cantar, e nesta música em específico, podemos observar um exemplo de funk “proibidão” que carrega consigo uma mensagem crítica através da linguagem informal e dos ditos “palavrões”.

Através da participação das mulheres e representatividade dentro do universo do funk, pudemos observar discussões e letras que abordavam críticas não antes abordadas. É de suma importância frisarmos este capítulo do funk enquanto amadurecimento para o ritmo, assim como por exemplo, nos cabe citar a importância do aumento da representatividade LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/travestis e transgêneros, queer e demais orientações sexuais e identidades de gênero) entre os funkeiros contemporâneos. Entender

as ditas “minorias sociais” como importantes protagonistas no funk (a medida em que o ritmo foi crescendo) nos mostrou que este ritmo pôde ser (e continua sendo) uma potente ferramenta para aqueles que, historicamente, sempre foram reprimidos pelo Estado.

Mergulhando mais profundamente nas diversas maneiras de fazer funk, podemos citar outros funks característicos do “proibidão”: aqueles em que se tem a exposição das vivências de jovens periféricos dentro do universo do crime. Em 2002, Jadielson da Silva Almeida, mais conhecido por Mc Primo, marcou a história do ritmo ao lançar a música “Diretoria”, na qual expôs suas vivências na baixada santista e partilhou seus pensamentos enquanto detento:

Diretoria

Mc Primo

Olha a revolta do moleque sofredor
Se jogou nas ondas da maldade
Maluco, agora é tarde seu castelo desabou
Selva de pedra em que vivemos
Pra se esquivar dos tormentos temos que nos libertar
O clima aqui está difícil mas se liga aí parceiro que
eu vou continuar, é

Na referida música, o artista utiliza da linguagem informal para dividir seus lamentos enquanto detento, e sua raiva para com aqueles que causam mal à favela: “Favela dá papo reto não somos fãs de canalha”. Odair Dias Filho (2021) analisa em sua dissertação “A cultura periférica como resistência frente ao Estado Penal-Racial: do batuque à batida, do samba ao funk como crônica da vida”, que Mc Primo por muitas vezes expressou diversas críticas à polícia, e que suas músicas irritavam os policiais por conta do “papo reto” que o cantor mandava contra a repressão, inclusive utilizando adjetivos que exigiam muita coragem, um deles “vermes”. Mc Primo deferia críticas ao Estado, não se conformava com a repressão e o abuso de poder; sua arte e suas letras eram embasadas na criticidade.

No dia 19 de abril de 2012, Mc Primo foi morto a tiros em frente da casa onde morava com sua família. A coluna farofafá, da Revista Carta Capital, traz os fatos sobre o ocorrido e elucida em uma matéria de 2002 sobre o funkeiro ter sido o 4º Mc assassinado num período de três anos: o funk da Baixada Santista

enfrentou um extenso período de luto após Mc Primo, Mc Duda do Marapé, Felipe Boladão e Mc Careca terem sido alvos de crimes. Eduardo Nunomura (2002) ainda traz como análise na referida coluna que além de serem da Baixada Santista, os Mc's também tinham como semelhança o fato de serem um incômodo aos olhos da polícia e serem idolatrados nas periferias.

Neste capítulo, buscou-se apresentar o funk em suas raízes, seu histórico de apagamento na grande mídia e seu crescimento às margens da sociedade. Estes fatos, somados à participação das classes “excluídas” e o histórico de marginalização e demonização do ritmo, demonstram que o funk é (e sempre tem sido) um movimento político. Movimento de resistência, que nasce na cultura negra e reverbera nas vozes periféricas através da crítica, do incômodo e do explícito. O funk é potência, que movimenta vozes potentes em busca de mudança. A partir de tais reflexões, buscaremos levantar questionamentos acerca da maneira como o funk é visto em nossa sociedade: na atualidade, o ritmo é aceito pela grande massa ou ocasiona incômodo? o que, possivelmente, poderia gerar algum incômodo? a quem o funk incomodaria?

Como anteriormente refletimos, o funk é busca por mudança, é uma forma de explicitar o que não se concorda, é apresentar a vivência do crime: logo, este incomoda àqueles que não querem ouvir sobre a realidade. Dizer que o funk reflete a realidade, porém, não significa apresentá-lo somente em sua face crítica, e sim, entender que este mostra o que a periferia quer dizer. O funk também pode ser mecanismo de gerar guerras, de vangloriar atitudes antiéticas; de não ser somente o “belo”, e ainda assim, ser arte.

Por suposto, não é do agrado de todos apreciar a arte da realidade. Mecanismos traçados pela alta sociedade nos mostram que o funk ainda enfrenta diversos preconceitos, e que seu apagamento se reinventa à medida em que nossa sociedade se transforma. Felipe da Costa Trotta (2016) traz em seu trabalho “O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda” o incômodo causado pelos chamados “rolezinhos”, que mobilizaram intensos debates na mídia nacional entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014. O autor cita a maneira como a discussão acerca do termo se deu envolvendo, sobretudo, a vertente conhecida como “funk ostentação”, desenvolvida nas periferias da megalópole de São Paulo. “Nessas reflexões, o gênero tornou-se ingrediente-chave da discussão sobre juventude e pobreza que atravessou os debates, quase

sempre acompanhado de uma considerável dose de incômodo” (TROTТА, 2016, p. 87).

O autor ainda apresenta que, historicamente, o funk sempre causou incômodo e sempre sofreu repressões por parte do Estado.

A implementação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) nas favelas cariocas a partir de 2008 explicitou novamente o enorme preconceito que circunda o funk. Em todas as UPPs, uma das primeiras providências tomadas pelos comandantes locais é a proibição do funk (tanto dos bailes quanto também a execução pública em bares ou mesmo na porta de casa), fato que gera revolta entre os moradores jovens por aniquilar parte importante de seu repertório e atividades de lazer preferidas (Burgos *et al.* 2012, 68). As arbitrariedades dos comandantes das UPPs são engrenagens de um amplo processo de criminalização do funk (Lopes e Facina 2012, 197), que acompanhavam o gênero desde o início da década de 1990 (TROTТА, 2016, p. 92).

Trotta (2016) segue sua análise sobre como a influência do funk pode ser ainda mais incômoda de acordo com o lugar em que o ritmo se instala: quando o funk se estende para além da periferia, seu desagrado é maior.

O funk incomoda por diversos motivos, sobretudo quando sua sonoridade invade espaços mais prestigiados do ambiente urbano, como praias da zona sul carioca, shoppings centers ou palcos de casas noturnas prestigiadas. Em certa medida, ele pode ser pensado como uma síntese de diversos incômodos sociais que são muitas vezes condensados e processados pela experiência musical, nem sempre de modo amigável (TROTТА, 2016. p. 87).

O funk incomoda, e enquanto arte, apresenta esta característica. Incomoda aos aparatos repressivos do Estado, incomoda por seu viés de denúncia para com o abuso de poder da polícia, incomoda os ricos pela ascensão do periférico, incomoda a sociedade estruturalmente racista por ser advindo da diáspora africana e ser herança da cultura negra.

Na contemporaneidade, podemos conceber o funk como fruto da resistência frente a opressão que o ritmo, historicamente, sempre sofreu. Grandes nomes do funk atual têm como embasamento e inspiração as letras e trajetórias artísticas de antigos Mc's, como por exemplo, Mc Hariel (Hariel Denaro, cantor e compositor de funk paulista), que já partilhou em suas redes sociais a genialidade presente nos trabalhos de Mc Duda (previamente citado entre os Mc's assassinados na Baixada Santista). Também, nos cabe citar sobre a ascensão

de funkeiros pertencentes a comunidade LGBTQIA+, entre eles: a cantora Ludmilla (anteriormente conhecida como Mc Beyonce), Mc Rebecca, Mc Dricka e até mesmo Anitta (antigamente conhecida como Mc Larissa), que hoje está construindo sua carreira internacional. O funk hoje é diversidade (como nunca antes foi), e dizer que o ritmo não é cultura é, inegavelmente, fechar os olhos para a realidade.

Através das vozes historicamente críticas, o funk é caminho para refletir sobre a realidade periférica, e portanto, pode ser via de entendimento do social. É neste ponto em específico que neste trabalho buscaremos olhar para o funk, em sua possibilidade de aspecto pedagógico de leitura da realidade. Nos cabe pautar uma reflexão sobre como ouvir as vozes da periferia pode ser meio de intervenção para os que buscam efetivar as políticas sociais nestes espaços, através das mais diversas metodologias.

No próximo capítulo, vislumbraremos acerca do Serviço Social e a relação do trabalho profissional com a compreensão de arte concebida até aqui, desta maneira, apresentar os sons da periferia enquanto potente meio de intervenção no campo de trabalho do assistente social: dialogando, artisticamente, com o público atendido.

CAPÍTULO III: “QUE A REVOLTA VEM À TONA POIS A JUSTIÇA NÃO FUNCIONA”⁷ : O SERVIÇO SOCIAL E POSSIBILIDADES ARTÍSTICAS NO MEIO PROFISSIONAL.

*Represento Nina, Elza, Dona Celestina
Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina
Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei
Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis
A falta de informação enfraquece a mente
Tô no mar crescente porque eu faço diferente
(MC Carol e Karol Conka, 2016).*

3.1 Breve olhar sobre a gênese da profissão e novos métodos interventivos

Ao pautar um olhar para o Serviço Social brasileiro, nos cabe olhar também para o berço da profissão a fim de entendê-la mais profundamente. O Serviço Social caminhou por um longo caminho até consolidar-se enquanto profissão regulamentada, tendo seus fundamentos nas expressões da questão social e nas mazelas sociais advindas do capitalismo. Vejamos por partes.

O conceito de “questão social” que utilizaremos aqui, advém da definição citada por Octavio Ianni (1989, p. 189) na qual a mesma é definida como “um produto e condição da sociedade de mercado, da ordem social burguesa”, e esta ordem, que gera desigualdades e miséria para uma considerável parcela da população mundial. O Serviço Social brasileiro por sua vez, surge em um cenário em que as expressões da “questão social” passam a despontar nas décadas de 1920 e 1930, em um contexto no qual o trabalho escravizado ainda marcava um passado muito recente, e que através das mazelas deixadas após a abolição (e o desinteresse estatal em inserir a parcela dos ex-escravizados(os) na sociedade), aliás, se tratou de uma política de branqueamento, com financiamento público para a vinda de imigrantes europeus pobres, criando, assim, um exército de força de trabalho reserva, o que favoreceu a exploração abusiva do trabalho.

⁷ Trecho da música “100% feminista, das Mc’s Carol e Karol Conka, do álbum Bandida, 2016.

A exploração abusiva a que é submetido —afetando sua capacidade vital— e a luta defensiva que o operariado desenvolve aparecerão, em determinado momento, para o restante da sociedade burguesa, como uma ameaça a seus mais sagrados valores, “a moral, a religião e a ordem pública”. Impõe-se, a partir daí, a necessidade do controle social da exploração da força de trabalho. A compra e venda dessa mercadoria especial sai da pura esfera mercantil pela imposição de uma regulamentação jurídica do mercado de trabalho através do Estado (IAMAMOTO; CARVALHO, 2006, p.126).

O surgimento do Serviço Social neste contexto, advém da iniciativa privada, a partir de grupos que representavam principalmente a Igreja Católica. Marilda Iamamoto e Raul de Carvalho (2006, p.127) explicitam que a profissão possui em seu início uma base social bem delimitada [...] e formação de agentes sociais informados por uma ideologia igualmente determinada. Ideologia que caracteriza-se pelo viés assistencialista, em um contexto onde os agentes que realizassem tais atos de caridade, alcançariam a salvação divina.

Concomitantemente a isso, pode-se observar o crescimento dos movimentos operários, à medida que esta classe operária cresce. Passa-se a observar no Brasil a organização de Ligas Operárias, e posteriormente, sindicatos, a fim de organizar a reivindicação por direitos dos trabalhadores das fábricas.

Com vistas a reivindicar melhores condições de trabalho e de vida, os trabalhadores se organizaram em associações e sindicatos. No interior destas organizações, destacam-se a existência de diversas correntes político-ideológicas. De maneira geral, pode-se dizer que o movimento operário apresentava duas correntes centrais; uma reformista e a outra revolucionária (PRADO, 2019, p. 35).

O panorâmico histórico, deste momento, indica o movimento político-militar de 1930 e a implantação do corporativismo. “A noção ideológica do “Estado acima das classes” é acompanhada da intensa reiteração da noção ideológica do trabalho e da harmonia social” (IAMAMOTO; CARVALHO, 2006, p.154). Após a queda da República Velha, tem-se também uma nova relação Estado-Igreja, que implica em uma nova organização para o Serviço Social, onde podemos citar neste contexto a criação das primeiras escolas de Serviço Social no Brasil. Nestas escolas, passam a surgir demandas específicas partidas de instituições estatais, que passam a direcionar novas ações.

Segundo Iamamoto e Carvalho (2006), em 1938, será organizada a Seção de Assistência Social, e ainda nesse mesmo ano, o departamento passa a denominar-se Departamento de Serviço Social.

O Estado (nesse caso o governo do Estado de São Paulo) ultrapassa o marco de sua primeira área de intervenção - a regulamentação do mercado de trabalho - para superintender a gestão da assistência social. Dessa forma procurará racionalizar a assistência, reforçando e centralizando sua participação própria e regulando as iniciativas particulares. Estas tenderão a se tornar cada vez mais dependentes— documentação burocrática, subvenções etc— e voltadas para demanda de serviços por parte do Estado, através de convênios etc. Paralelamente, figuras de destaque saídas de instituições particulares serão cooptadas para constituir os quadros técnicos e Conselhos Consultivos das instituições estatais de coordenação e execução (IAMAMOTO; CARVALHO, 2006, p. 175).

Neste momento em específico (e após o início do que se pode ter como regulamentação estatal no que tangem os direitos trabalhistas), inicia-se a participação no Estado nas configurações do Serviço Social. Também cabe citarmos como importantes acontecimentos o primeiro Código de Ética Profissional do(a/e) Assistente Social elaborado/promulgado em 1947 (CFESS, 2016), que orientava as ações profissionais, todavia era baseado unicamente nos conceitos cristãos e não possuía respaldo jurídico (no começo, os fundamentos seguiam as doutrinas da Igreja Católica). Após anos, e em consonância com os novos agentes e novos movimentos sociais, tem-se a instituição de um novo código de ética.

Após dezoito anos de vigência, o Código de Ética de 1947 (CFESS, 2016) foi reformulado, tendo como motivo a regulamentação jurídica da profissão, as transformações conjunturais do país e o próprio questionamento formulado sobre a metodologia do Serviço Social e questões teleológicas (OLIVEIRA; CHAVES, 2017, p. 151).

No decorrer dos anos, importantes momentos ocorreram até que o Serviço Social se consolidasse enquanto profissão regulamentada. O Seminário de Araxá (1967) foi um movimento que culminou em uma série de momentos, denominados no Serviço Social como "Movimento de Reconceituação". Nesse sentido, também, cabe citar o seminário de Teresópolis (1970), que trouxe contribuições

mais expressivas à profissão. Somados a consolidação de um Código de Ética (que refletisse as especificidades da profissão), estes momentos (dentre outros, que trouxeram a aproximação profissional do marxismo) foram essenciais para a construção do direcionamento ético-político adotado pela profissão na atualidade.

Durante esse caminho, influenciados e muitas vezes sendo agentes participantes, as(os) assistentes sociais passaram a reconfigurar a profissão e suas ações a partir das manifestações sociais. Esta parcela de profissionais aproximou-se das reais necessidades da população expressivamente fragilizada: a população negra, pobre, moradores das periferias ou pessoas em situação de rua.

Nos dias atuais, o aumento do desemprego, da população em desalento também tem incidido no aumento da população com fome e em situação de rua:

Existe no Brasil uma média de 24.588 pessoas em situação de rua que estão incluídas em programas sociais, uma população que vive com menos de um dólar por dia e são considerados abaixo da linha da pobreza (SANTOS; SILVA; SOUZA, 2021, p.139).

É importante citar que a profissão, ao acompanhar o movimento da realidade, fez a sua autocrítica e construiu o seu Movimento de Reconceituação, a partir do qual se aproxima da teoria marxista, defende os direitos humanos e sociais e atua de forma próxima a classe trabalhadora e na defesa dos seus direitos e interesses. A profissão de Serviço Social é regida pelo atual Código de Ética (1993) e defende as bandeiras de luta definidas coletivamente pelo conjunto formado pelo Conselho Federal de Serviço Social e Conselhos Regionais de Serviço Social (CFESS-CRESS).

Seguindo esta linha, e a fim de embasar reflexões acerca de diferentes metodologias utilizadas no trabalho profissional de assistentes sociais, pautaremos um olhar particular sobre uma metodologia em específico a ser utilizada: a arte. Arte, que previamente explorada neste trabalho, não deve ser tida como uma simples “metodologia”, e sim para além disso, enquanto forma de comunicação e expressão entre os indivíduos. Arte, que dentro da sociedade capitalista, pode ser um importante mecanismo para a compreensão das expressões da questão social, que por sua vez, é a base do trabalho dos assistentes sociais, que segundo Santos e Mendonça (2015), traz também um

meio de refletir, minimizar e até de solucionar as expressões das questões opressoras.

O Serviço Social inserido em espaços ocupacionais, resultantes de processos de trabalhos, e na condição de profissão inserida na divisão social e técnica da sociedade capitalista tem na sua intervenção uma gama de possibilidades de interpretação para a inserção da arte (ou das artes) no seu fazer cotidiano, tratando-a como forma de emancipação política [...] Nesse sentido, pode-se compreender a arte como uma mediação no fazer cotidiano do Serviço Social, uma vez que expressa na sua singularidade a representação do real (SANTOS, 2004, p.8).

Buscamos pautar aqui, o entendimento da possibilidade potente de utilização da arte dentro do Serviço Social. Como previamente apresentado, a arte crítica tem o viés de representar o incômodo com alguma ordem vigente, e dentro dessas possibilidades, pode ser ferramenta de dar voz às classes subalternas e oprimidas, cuja pobreza advém das expressões da questão social. É neste campo de trabalho que o assistente social irá atuar, buscando a efetivação de políticas públicas. Entendendo a potência dessa possibilidade metodológica, nos cabe perguntar: como se dá a relação entre o Serviço Social crítico e humanizado e a Arte?

Analisando objetivamente, pode-se dizer que aproximação do trabalho profissional com a arte ainda é incipiente. Assim, como a arte possibilita maneiras diversas de interpretações, seu uso dentro do Serviço Social também pode se dar de forma diversificada. O que os recentes seminários promovidos pelos Conselhos de Serviço Social nos revelam, todavia, é que esta aliança já é realidade no cotidiano profissional de alguns assistentes sociais.

O Seminário Serviço Social Arte e Cultura: possibilidades para o trabalho profissional foi realizado em 18/12/2021, por meio da plataforma online Zoom. O evento foi organizado pelo CRESS-SP em conjunto com o Núcleo de Mobilização Popular Artístico Social (NUMPAS) (CRESS, 2021).

O referido Seminário (que pode ser encontrado na plataforma digital YouTube, no canal CRESS-SP) foi destinado a ceder um espaço de escuta para os assistentes sociais que utilizam da arte em seu meio profissional. Pelo menos oito assistentes sociais apresentaram seu cotidiano profissional e utilização da

arte nos atendimentos e construções realizadas, além dos (as/es) ouvintes que, esporadicamente, apresentaram suas pesquisas e experiências relacionadas ao Serviço Social e a arte.

A discussão mostrou que o tema está se desenvolvendo e amadurecendo dentro das possibilidades profissionais do assistente social. Como analisaremos mais à frente, no que tange a realização de pesquisas dos profissionais, apesar de ainda carecer de publicações teóricas do trabalho profissional do Serviço Social e arte, começa-se a vislumbrar algumas iniciativas, tais como os textos selecionados a partir dos Anais dos CBAS, de 2016 e 2019.

Estas discussões são fontes das quais os assistentes sociais podem aprofundar, a fim de instituir novas abordagens em seu campo de atuação: a arte é uma diferente linguagem, e utilizá-la pode ser um meio de, dialogando de forma horizontal. No tópico a seguir, iremos nos aprofundar mais no trabalho de profissionais, que adotaram a abordagem da arte crítica para somar em um atendimento mais sensível diante das diversas realidades e expressões da questão social.

3.2 Dimensões da arte e trabalho profissional

A partir da leitura dos nove artigos aprovados e publicados com a temática arte ou música no CBAS de 2016 e 2019, foi possível verificar que a percepção de arte no trabalho profissional é associada principalmente dimensão educativa, mas também às dimensões ético-política, técnico-operativa e teórico-metodológica do trabalho.

De acordo com Bonalume e Jacinto (2016) diante do complexo cenário em que se insere o profissional de Serviço Social na contemporaneidade, torna-se imprescindível a busca por estratégias e alternativas que possibilitem novas respostas às demandas e a atenção às expressões da questão social. Desse modo, a dimensão socioeducativa inerente à profissão associada à arte, pode contribuir com o fortalecimento da autonomia dos sujeitos bem como possibilitar espaços de trabalho alicerçados na promoção, transformação e formação crítica e reflexiva dos envolvidos.

Para Batista *et al.* (2016) o Serviço Social favorece a formação de espaços mais criativos de trabalho que se resultam em mecanismos de efetivação dos direitos sociais.

Ao propor a arte como instrumento para a prática profissional, evidencia-se como esta pode auxiliar ao trazer em si aspectos essenciais da condição humana, possibilitando que o sujeito relacione a dimensão real com a dimensão de abstração. E que após este processo de sensibilização, o indivíduo possa compreender os processos particulares de uma forma mais ampla, desvendando as relações, no intuito de instigar a mobilização dos processos reflexivos do sujeito (BATISTA *et al.* 2017).

Desta maneira, o uso da arte no exercício profissional na perspectiva socioeducativa da profissão cria a possibilidade de uma intervenção pautada na formação da consciência crítica, além de ampliar o olhar para o cotidiano de trabalho frente às manifestações das expressões da questão social.

Para Garcia *et al.* (2019) o assistente social possui uma prática de caráter pedagógico, sendo que pode servir tanto para manutenção ou transformação da ordem, a qual se desenvolve como uma prática educativa. Esta prática favorece maior aproximação profissional com as pessoas atendidas e vice-versa, favorecendo o reconhecimento das demandas legitimadas a partir de determinada realidade social.

Outra dimensão eminente nos trabalhos analisados, referentes as duas edições do CBAS, ora analisadas, é a dimensão técnico operativa do trabalho profissional compreendendo a arte como mediação possível para a construção contra hegemônica da prática profissional. Através de uma compreensão de mundo que vai além do abstrato e imediato. O uso da arte no Serviço Social, portanto, deve estar de acordo com os objetivos construídos coletivamente com a profissão, visando a superação da ordem e das relações de exploração vigentes. Tendo como finalidade colaborar para a formação de seres sociais mais críticos e conscientes, possibilitando aos sujeitos condições para criticar e redimensionar suas vidas, mas também redimensionar as possibilidades de práxis profissional do Serviço Social.

De acordo com Garcia *et al.* (2019) ao indagar sobre a importância da arte nas relações sociais, as profissionais entrevistadas em sua pesquisa, sendo uma atuante no Centro de referência de Assistência Social (CRAS) e outra no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Ambas reforçam que a arte mediante ao trabalho dos(as) assistentes sociais e ligada à cultura, tem a possibilidade de se tornar um instrumento de transformação,

auxiliando na comunicação, apresentando a realidade, e aproximação das(os) usuários e profissionais, possibilitando a transformação dos sujeitos.

Contudo, acredita-se que a arte é um instrumental que pode vir a transformar o cotidiano dos profissionais da categoria, podendo ocasionar grande impacto na história de vida dos sujeitos. Compreende-se então que o Serviço Social é uma profissão interventiva e que deve reconhecer a realidade em sua complexidade e criar meios para transformá-la, podendo intervir para além das necessidades básicas de seus usuários, utilizando da garantia de acesso a direitos sociais para apresentar ao indivíduo a magnitude pessoal, social, política e ideológica, desenvolvendo assim práticas que sejam relevantes para a sua atuação (GARCIA *et al.* 2019, p.13).

Segundo Garcia *et al.* (2019) aprofundar a compreensão da mediação profissional através da arte no Serviço Social a partir da estética marxista é buscar elucidar possibilidades de atuação técnico-operativa. Pensando, atuando e utilizando da arte na elaboração de projetos e programas que possam ser desenvolvidos com comunidades propiciando quebras de ciclos de violência e pobreza, contribuindo para a dimensão criativa e artística da prática profissional de modo crítico.

Abordar a dimensão artística dentro da categoria profissional é ligar o pensamento crítico de abordagem político-social, tratando as refrações da “questão social” como resultado das ações do ser genérico na sociedade, reconhecendo suas ideologias e poderes de dominação de uma classe sobre a outra. Pensar essa constituição de mediação do Assistente Social frente às questões postas no cotidiano, resultado de dominação dentro de um sistema maior que é o do capital, contribui na prática de um trabalho que leve os usuários da Política de Assistência Social a uma dimensão emancipadora (LEÃO, 2019, p.4)

Além das dimensões pedagógicas, socioeducativas, técnico-operativas, por fim se reconhece uma dimensão artística dentro do Serviço Social.

A partir da exposição de algumas das diversas dimensões que a arte manifesta dentro do Serviço Social, de acordo com os referidos trabalhos aprovados do CBAS de 2016 e 2019, ora analisados, com enfoque para o debate da arte e da música, faz-se necessário observar os espaços que o Serviço Social está atuando através de manifestações artísticas.

O trabalho de Marinho *et al.* (2019) foi construído a partir de uma avaliação da disciplina de Movimentos Sociais do Curso de Serviço Social da Faculdade Ratio. Para que este pudesse se tornar possível, fez-se essencial a participação em uma aula de Campo realizada em 2019, no município de Amontada, distrito de Sabiaguaba, no Assentamento dos Caetanos de Cima, no estado do Ceará. Os alunos apresentaram elementos da arte e da cultura do Assentamento de Caetanos de Cima (Amontada -CE), tais como as suas festas, a sua culinária e as suas crenças.

Azevedo (2019) promove a reflexão sobre a importância histórica da linguagem, como instrumento de sociabilidade e também um marcador de posições políticas. Entendendo que a música, como uma de suas expressões, não é neutra, pois traduz também uma ruptura com o processo de alienação inerente a sociedade capitalista, através de suas diferentes formas, como é o caso do hip-hop que utiliza uma linguagem corporal, gráfica e musical para expressar as contradições existentes na sociedade de classes. Através do projeto “SambaVida” realizado no próprio espaço escolar consiste na:

Inserção de atividades artísticas - culturais no próprio cenário escolar fundamenta-se na relação dos elementos intrínsecos às modalidades dessas artes com o jeito de ser e a dinâmica da vida das crianças/ adolescentes e possibilita também o desenvolvimento da criatividade, a espontaneidade, a inteligência, a linguagem, a coordenação, o controle sobre si mesmo, o ritmo, o prazer de realizar algo e a autoconfiança, sendo estes elementos imprescindíveis para o desenvolvimento educacional, pessoal, social e cidadão dos sujeitos(AZEVEDO, 2019, p.7).

Durante a análise dos referidos Anais dos CBAS, observamos que o principal espaço de atuação do assistente social com manifestações artísticas, se dão expressivamente no meio escolar. O Serviço Social nas escolas é uma questão relativamente nova e que tem sido muito discutido principalmente pela aprovação da lei nº 13.935, de 11 de dezembro de 2019, que prevê psicólogos e assistentes sociais nas redes públicas de Educação Básica para atender às necessidades e prioridades definidas pelas políticas de educação. Com a inserção desses profissionais, compondo equipes multiprofissionais a música

pode ser uma ponte valiosa entre os estudantes e os assistentes sociais, para fomentar a espontaneidade e inteligência dos que serão atendidos.

A análise dos trabalhos aprovados e publicados nos Anais do CBAS, de 2016 e 2019, denotam a importância da extensão universitária, pois dos nove textos encontrados, dois deles apresentam resultados de extensão universitária que atuam com manifestações artísticas para desenvolver o conhecimento crítico acerca das contradições sociais engendradas pelo capitalismo.

O projeto de extensão “Arte e Crítica Social” a faculdade estadual do Ceará, conta com um público significativo, de Estudantes e Professores da universidade, sobretudo dos cursos de Serviço Social, Ciências Sociais, Pedagogia e História; como também de jovens originados da comunidade no entorno da universidade. O projeto criado em 2006 e institucionalizado em 2012, se configura voltada para fomento à cultura e à consciência crítica através de ferramentas artísticas como o cinema, teatro e expressões culturais em diversos gêneros. O projeto promove o fortalecimento da cultura do debate pela arte no cotidiano da universidade, abrangendo principalmente cursos das áreas sociais e humanas.

De acordo com Ribeiro *et al.* (2016), o projeto proporciona às plateias de diferentes origens sociais e vinculações ideológicas um tempo, um lugar e uma forma de reflexão acerca do fenômeno humano nos tempos atuais. Como também proporciona formação de individualidade.

[...] conta muito a qualidade estética da obra, a riqueza de suas metáforas, os jogos de linguagens, cores, luzes e teatralidade. Conta muito a beleza naquilo que representam e expressam. Entretanto, é para nós um valor que a obra carregue conteúdos heurísticos capazes de despertar o conhecimento e a análise racional da vida social no contexto do capitalismo contemporâneo. Isto se deve à convicção de que um posicionamento crítico do indivíduo carrega em si um conteúdo estético e um posicionamento frente às formas de perceber, sensibilizar, recepcionar o mundo e agir sobre ele. Inobstante, o conteúdo estético só pode ser apropriado criticamente se informado por uma visão, um conhecimento cada vez mais abrangente do significado histórico da existência individual e coletiva. Por isto, a obra tem de fomentar, também, a razão crítica dos fenômenos sociais, das suas relações e do lugar que ocupam no âmbito de uma totalidade dinâmica que é a própria sociedade e o cotidiano (RIBEIRO *et al.* 2016, p.4).

Souza (2017) nos apresenta o Projeto Familiarte, enquanto atividade de extensão do curso de Serviço Social da Universidade do Estado de Minas Gerais

(UEMG), o qual propõe o desenvolvimento de ações na comunidade onde se insere através de atividades educativas, recreativas, artístico/ musicais, acompanhamento familiar e escolar de adolescentes com baixa frequência, rendimento e/ou indisciplina.

As atividades desenvolvidas envolvem conteúdos que visam fomentar a formação de uma consciência crítica para o exercício da cidadania. São ofertadas aulas divididas entre conteúdos teóricos e práticos buscando ampliar a percepção musical com a utilização de instrumentos de percussão utilizando materiais recicláveis ou alternativos: velhos baldes de plástico, latas de tinta vazias, cabos de vassouras, pedaços de tubos de PVC, etc. A utilização desses materiais descartáveis aponta o compromisso do trabalho com o desenvolvimento sustentável ao reciclar diversos objetos que geralmente poluem o meio ambiente. Paralelamente, são ministradas aulas de reforço escolar e palestras educativas a partir de temas que cercam o universo dos alunos, sugeridos pelo próprio grupo, construídas a partir de manifestações espontâneas e não fixadas verticalmente segundo proposições externas. São aplicadas brincadeiras didáticas, dinâmicas de grupo, exibição de filmes, etc. Cabe destacar que, as tematizações expressam uma opção teórico-metodológica e ético-política bem definida (SOUZA, 2019, p.2).

A avaliação do referido projeto, por meio de pesquisa qualitativa sobre o rendimento escolar dos adolescentes atendidos pelo projeto, durante os anos de 2009 e 2010, foram constatadas melhorias nos indicadores de disciplina, frequência e aproveitamento escolar.

Observemos que a temática está inserida principalmente dentro do campo escolar e acadêmico, quatro dos trabalhos analisados, são fruto de teses de mestrado ou doutorado.

Araújo (2016) realizou em seu trabalho para o CBAS, uma reflexão teórica é parte da pesquisa de mestrado em andamento, do Programa de Estudos Pós-graduados em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A produção apresenta e reflete elementos sobre a relação que a juventude da periferia da região metropolitana de São Paulo estabelece com os campos da arte e da cultura, por meio do funk, a busca pelo aprimoramento da função pedagógica do Serviço Social e por uma atuação em consonância com o Projeto Ético-Político do Serviço Social desencadearam a aproximação com o universo artístico-cultural e sociopolítico do funk.

A relevância do entendimento das culturas juvenis na atualidade e ao longo da história é de que representam espelhos de seu tempo, isto é, refletem a percepção de um grupo social sobre as configurações da realidade, se constituindo como respostas, expressões da resistência, convergência, significação e ressignificação de determinado contexto. É urgente a necessidade de reconhecer a legitimidade e autonomia da juventude da periferia para produzir e fruir o tipo de arte, música e expressão cultural que mais lhe convém, considerando que outros grupos sociais usufruem dessa liberdade, reconhecer a origem fortemente preconceituosa do juízo de valor que vem sendo propagados a respeito da expressão artísticocultural aqui discutida, fundadas no racismo e discriminação de um grupo social majoritariamente pobre, negro e periférico e finalmente, considerar importância do fortalecimento desse universo, como um espaço rico de possibilidades de organização, mobilização, luta e transformação social (ARAÚJO, 2016, p.10).

O trabalho de Roberto e Limena (2016) apresenta reflexões decorrentes de um levantamento do estado da arte no cinema, na literatura e na música sobre a vivência de rua de crianças e adolescentes. O olhar e a sensibilidade de artistas, cinegrafistas, músicos e escritores, ao traduzir a vida desses meninos em forma de arte, revelam como a cultura e sociedade estão em constante diálogo. Neste trabalho, é problematizado o processo de rualização⁸ de crianças e adolescentes desde a infância até a fase adulta, sob as lentes da arte: cinema, literatura e música. Ambos os autores construíram o trabalho anteriormente citado, com embasamento de pesquisa de doutorado, junto a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

A utilização de instrumentos da literatura, do cinema e da música – dentre as tantas manifestações artísticas – para narrar questões sociais latentes na atualidade permite um processo de compreensão que evidencia uma forte correspondência entre a produção cultural e as experiências e modos de subjetividade especificamente urbanos: a fragmentação, a falta de profundidade, o caráter de dispersão, a instabilidade, a descontinuidade, a

⁸ É um fenômeno complexo que retrata a realidade vivenciada por um segmento social que se encontra numa situação extremada de pobreza e de estigma por parte da sociedade. E mesmo não sendo um fenômeno restrito ao tempo presente, nos dias atuais, esse fenômeno tem revelado significações e determinações que agravam ainda mais a situação de pobreza, como as contínuas perdas que vão desde as materiais – como bens, emprego – até as afetivas – como os vínculos familiares, de amizade, comunitários –, e também a autoestima, sem deixar de mencionar que, em muitos casos, esses sujeitos passam a conviver também com diversos agravos à saúde mental e a drogadição (SILVA E LOPES, 2018).

experiência do tempo como um presente perpétuo, de caráter espacial. Recorrer a essas manifestações, aliando o conhecimento por elas produzido ao conhecimento que se remete ao pensamento científico, permite uma nova forma de conhecer as partes, mas que remete ao todo, que, com novas qualidades, retorna às partes (ROBERTO E LIMENA, 2016, p.12).

O trabalho de Castro (2019) publicado no Anais do CBAS, é um relato de experiência que revela a partir de trechos do diário de campo, até então, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação do curso de Doutorado em Serviço Social, iniciado em 2016 pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Aborda sobre a experimentação de gênero dentro das artes plásticas e como a mediação da arte influencia o cotidiano de mulheres por meio da prática de colorir muros, o grafite.

De acordo com Castro (2019), a rede Nami⁹ surgiu como um projeto para divulgação da Lei Maria da Penha em 2008, reunindo todas as grafiteiras da cidade do Rio de Janeiro. O projeto “afrografiteiras¹⁰” é uma atividade derivada da rede Nami, as organizadoras são todas mulheres e, em sua maioria, negras. Ainda de acordo com Castro (2019):

Um programa de formação em arte focado na expressão e promoção do protagonismo de mulheres afro-brasileiras que possui quatro eixos centrais: arte urbana como veículo da comunicação; feminismo negro; empreendedorismo social, produção cultural e economia criativa e, novas tecnologias da comunicação, informação e marketing viral (CASTRO, 2019, p.5).

⁹ A Rede Nami é uma ONG formada por mulheres, de direito privado, sem fins lucrativos, e tem como principal finalidade o uso da arte como veículo de transformação cultural positiva através da promoção dos direitos das mulheres em específico pelo fim da violência doméstica. Surgiu em 2010, registrando-se formalmente em 2012, pelo desejo de sua fundadora, Panmela Castro, em contribuir para o fim da violência contra a mulher e fomentar o protagonismo de mulheres nas artes.

¹⁰ O AfroGrafiteiras é um projeto de formação em arte urbana focado na expressão e promoção do protagonismo de mulheres afro-brasileiras, em atividade desde 2015. O projeto, que ao longo dos anos já conta com a participação de mais de 600 mulheres, oferecem ferramentas para que mulheres negras possam expressar através da arte assuntos cruciais em suas vidas e seus pensamentos para a sociedade, em contraponto à maneira como vêm sendo representadas pelos meios tradicionais.

Todas as atividades desenvolvidas são precedidas e palestras e debates sobre temas relacionados ao universo da mulher, às questões contemporâneas de gênero e aos estilos e técnicas do graffiti. Algumas atividades são realizadas em grupo, tais como pinturas em parquinhos e áreas de praças comunitárias.

Foi essencial para redesenhar e amadurecer o objeto de tese proposto. Esta aproximação permitiu destacar o agrupamento como identitário e “solidário” quanto à experimentação de gênero dentro das artes plásticas, e mostrar como essa mediação, a arte, influencia seu cotidiano por meio dessa prática político pedagógica de colorir muros. Nesse sentido, o momento em que estas mulheres pintam os muros elas registram ali o que entendem sobre a estrutura de gênero em que estão submetidas e as relações de raça e, de certa forma, de classe que estruturam a sua vida cotidiana; e vão além, registram nos muros o que perceberam para que seja transmitido a outras mulheres que transitam pelas ruas da cidade (CASTRO, 2019, p.9).

A autora reforça a importância de reafirmação identitária através do graffiti e a dimensão prática político pedagógica da arte como mediação.

Em suma, observa-se a amplitude de concepções e dimensões que a arte pode alcançar no Serviço Social, alinhado com o Projeto ético político da profissão, através de uma perspectiva histórica e dialética, a fim de transformar perspectivas e realidades, e possibilidade de protagonismo.

3.3 O funk e o rap como novas proposições ao Serviço Social

A arte, mais especificamente, a música, da maneira como aqui apresentamos, pode ser via de crítica e entendimento da realidade. A partir da música, observam-se cantos sobre as mazelas do sistema vigente, observam-se as denúncias das expressões da questão social. Se aqui defendemos que as vozes da periferia, em sua força ancestral, reproduzem músicas de cunho revolucionário (discussão explicitada no capítulo dois), e a importância da busca por metodologias alternativas, com enfoque na metodologia artística dentro do Serviço Social (como previamente abordado neste capítulo), pautaremos agora um olhar para o quão potente pode ser a utilização de grandes ritmos musicais nascidos na periferia (em específico, o funk e o rap) no trabalho profissional do assistente social.

O professor e assistente social Daniel Péricles Arruda (2017) defende em sua tese (e em seu projeto de vida profissional) a utilização do rap enquanto um maior meio de entendimento para com o público atendido. Daniel, que também é artista da cena do rap, diz que o referido ritmo mostra o discurso do sujeito periférico e seus sentimentos, onde estes indivíduos contam suas realidades.

Como a cultura hip-hop é um espaço de educação política, assim como o Serviço Social também o é, consideramos ser possível que o Serviço Social se utilize dessa cultura para duas principais ações. A primeira refere-se à aproximação de sujeitos por meio dessa arte. Isto é, o uso como mediação da prática profissional do assistente social. A segunda, refere-se aos ensinamentos dessa cultura para ler criticamente a vida social e, até mesmo, como contribuição em nosso processo de formação profissional, pois essa cultura, ao contrário de várias outras, não entra em determinados setores, pois já está neles, e, por isso, auxilia a nossa prática, principalmente no trabalho desenvolvido com adolescentes, jovens e suas respectivas famílias (ARRUDA, 2017, p. 110).

Portanto, a conversa entre a música advinda das periferias e o Serviço Social pode ser a da aproximação: aproximação com o público atendido, aproximação com as realidades atendidas, aproximação de uma abordagem que respeite a cultura de tais periferias e utilize de suas expressões e experiências artísticas para traçar um plano de ação mais humanizado e dinamizado com os sujeitos que serão atendidos.

No que se refere ao funk, por sua vez, pode-se dizer que o ritmo também reflete a realidade dos sujeitos periféricos. Como previamente abordado, funk é mecanismo de resistência, e como tal, pode ser utilizado como metodologia aos assistentes sociais que buscam por diferentes formas de trabalho com o público atendido.

O funk, ao se conectar com as diferentes partes da cidade, sejam elas grupos sociais, gostos, áreas geográficas ou estéticas, mantém a sua diferença e nesse sentido a sua identidade (Mizrahi 2010a e 2014). E se propomos uma noção de social que segue por caminhos que questionaram a validade do uso teórico-analítico do conceito de sociedade (Strathern 1988 e 1996; Latour 2005), vemos entre os sujeitos criativos funk uma sociedade formal concebida em sentido durkheimiano. Esta conceitualização, contudo, é agenciada pelo sujeito criativo funk não tanto por este conceber 'a sociedade' como se impondo

sobre ele mesmo e mais para mostrar como é possível ultrapassá-la como força coercitiva (MIZHARI, 2016, p. 73).

O funk é algo que se relaciona com a sociedade para além das comunidades. Os referidos ritmos musicais, rap e funk, tem como uma de suas diversas características comuns serem força motora partida da periferia, e a partir da periferia, conquistar o mundo. É dever dos que trabalham na garantia de direitos dos sujeitos periféricos, entender a cultura periférica em toda sua abrangência crítica. Faleiros (1996) traz que o Serviço Social deve estar consciente de diferentes ângulos da visão da questão social; e isto significa que a profissão deve procurar diferentes saberes e visões para efetivar seu trabalho, e este movimento deve ser realizado constantemente.

Elaine Cristina Narcizo (2012) elucida sobre como cada técnica das manifestações artístico-culturais podem ser potentes meios de intervenção e método profissional ao Serviço Social. Em seu trabalho “Serviço Social, movimentos sociais e arte: uma proposta para afirmação do projeto ético-político da profissão”, dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Serviço Social da UNESP-Franca, SP, 2012, a autora apresenta que a utilização das manifestações artísticas para além de uma reorganização da prática profissional, e sim enquanto método crítico que aproxima o assistente social do indivíduo atendido.

A abordagem aqui defendida é pensada a partir do espaço social legitimado pelo Serviço Social numa perspectiva crítica, ou seja, serve para comunicar ao indivíduo a cadeia de condicionamentos que configuram sua existência, e por outro lado, como ele (indivíduo), produto social da sociedade, pode utilizar-se dos recursos existentes - afetivos, legais, institucionais, políticos, culturais, geográficos - para potencializar novas formas de sociabilidade, através da organização de formas coletivas de enfrentamento e posicionamento político(NARCIZO, 2012, p. 6).

Dentro das possibilidades, Narcizo (2012) apresenta como cada método de manifestação artística e cultural pode ser utilizado dentro do Serviço Social a fim de enriquecer a metodologia profissional, e para além disso, potencializar novas formas de comunicação. Ao que aqui nos cabe analisar, a utilização da

música (o que, nos remete a utilização do funk e do rap pode ser caminho para um método crítico e dinâmico.

Antes de falar os homens cantaram” (GALEANO, 2000). Temos o exemplo concreto do rap, que faz da música uma voz denunciadora, tomando a posição desfeticizadora sobre a realidade, num ritmo forte e sufocante, que expressa as condições de vida da periferia. A música tem aqui o direcionamento a canções que expressem sentimentos, vivências e pontos de vista, que promovam uma atitude estética, ética e ideológica de cantar aos gritos o que está sendo escondido, num trabalho de sintonizar os indivíduos a sua realidade, tornando-os mais sensíveis a questões de seu tempo, ou ainda, as suas próprias questões humanas (NARCIZO, 2012, p. 10).

Através disso, elucida-se a utilização artística dentro do Serviço Social, como um movimento contra-hegemônico, afirmando o Projeto Ético Político da profissão. Entende-se que através deste (e de outros teóricos que abordam o tema), pode-se traçar um plano de ação que utilize da música no campo profissional, compreendendo-a para além do ritmo e da dinâmica, e sim enquanto potencialidade crítica e emancipatória.

Reitera-se que as contribuições do funk e do rap no Serviço Social são recentes, e os trabalhos relacionados aos referidos temas, em específicos, são escassos, através da breve análise bibliográfica previamente apresentada.

Acredita-se que os ritmos da periferia em toda sua potencialidade crítica, emancipatória e cultural, entendendo o funk e o rap enquanto meios de cantar a realidade periférica, de politizar indivíduos e de expressar indignação quanto a questão social. Espera-se que, através deste e de demais discussões acerca do assunto, difunda-se progressivamente a metodologia artística e periférica no meio profissional do Serviço Social, a partir do entendimento do rap e do funk enquanto tudo o que são: elementos de nossa diáspora africana, de resistência da periferia, e potentes meios de comunicação para o assistente social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação é uma obra de arte. É nesse sentido que o educador é também artista: ele refaz o mundo, ele redesenha o mundo, repinta o mundo, recanta o mundo, relança o mundo (Freire, 2000).

A arte, da maneira como buscamos e abordamos, a partir da percepção estética de Lukács, se dá enquanto reflexo da vida. A arte crítica, por sua vez, é via de oposição às normas vigentes na vida do artista, que regem a sociedade e, de maneira hegemônica, propagam desigualdades sociais para com uma grande parcela de indivíduos. Utilizar a arte como meio de denúncia, é aparato dos que sofrem na ordem social vigente, e é a partir da potencialidade política e emancipatória que devemos analisar estes referidos trabalhos artísticos. Entendendo sua importância e possibilidade de cunho revolucionário, nos coube pormenorizar uma maneira específica de criar arte: a música.

Música, que desde os primórdios, conta a história de nossos povos originários, fez parte de rituais e celebrações, e nos antecedeu enquanto advindos destes povos. Música, que em sua potencialidade crítica, foi via de denúncia dos brasileiros que indagavam as injustiças sociais, e visavam uma maior integralidade entre os indivíduos. Música, que pode ter diversas particularidades, em especial, referente ao indivíduo que a produz. Neste presente trabalho, buscou-se analisar a música, em seu viés de arte crítica, e para além disso, pautou-se um olhar para os sons produzidos por sujeitos específicos: sujeitos periféricos e sua música nascida em berço periférico. Este olhar particularizado se deu em via da análise que aqui buscamos realizar: periferia é a herança de nossas vozes ancestrais, e os sujeitos periféricos por sua vez, são a parcela mais expressiva dos atendidos pelos programas sociais, público que será atendido pela política de assistência social.

Para fomentar esta análise, dois ritmos (advindos da periferia) em específico foram explorados: o rap e o funk. Vislumbrar brevemente a história dos referidos ritmos, bem como analisá-los em sua potencialidade crítica e política ao serem utilizados como aparato de denúncia, possibilitou um maior entendimento sobre o rap e o funk enquanto reflexões sobre as expressões da questão social.

A partir de tal referida análise, entendemos que estes ritmos refletem a vida periférica e podem ser potentes meios de intervenção para aqueles que trabalham com o público periférico.

Por fim, após conceber o rap e o funk como possíveis proposições potentes ao Serviço Social, buscou-se compreender onde se configura a metodologia artística no trabalho profissional de assistentes sociais hoje. A partir de uma breve análise bibliográfica dos trabalhos aprovados e publicados nos CBAS de 2016 e 2019 com a temática arte ou música, entendemos que existe uma certa escassez quando se refere a produções que discutem o assunto da arte, música, funk, rap e Serviço Social. Além de observarmos algumas dimensões que a arte possibilita para o trabalho profissional e Serviço social, a partir de sua dimensão pedagógica, artística, criativa e técnico-operativa.

As autoras deste presente trabalho cultivam esperança e buscam contribuir no que se refere às categorias citadas, entendendo que a música advinda da periferia pode ser um forte instrumento para o trabalho da(os) assistente social, e para além disso, ser meio de comunicação e de trabalho horizontal e dinâmico para com o público atendido, buscando através da arte uma possível formação crítica da população periférica, a partir disso possibilitando a mesma a redimensionar sua realidade.

Referências

ALBUQUERQUE VIEIRA, J. TEORIA DO CONHECIMENTO E ARTE. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 9, n. 2, 2010. DOI: 10.5216/mh.v9i2.11088. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/11088>. Acesso em: 29, mar. 2022.

ALMEIDA, L. C. S. **A potencialidade emancipatória do funk**. bdm.unb.br, 2016. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/13058>. Acesso em Março, 2022.

ALVARO MARCEL ALVES. O método materialista histórico dialético: alguns apontamentos sobre a subjetividade. **Revista de Psicologia da Unesp**, v. 9, n. 1, p. 1–13, 2017.

AMILKA, CHOCOLATE. **Som de preto**. Álbum: Som de preto (2009).

ARAÚJO, Nicole Barbosa. **Juventude, subjetividade e arte**: os sentidos do funk para os jovens da periferia. v. 15 n. 1 (2016): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2016. Disponível em: https://cbas2016.bonino.com.br/arquivos_artigos/0252.pdf. Acesso em: Julho, 2022.

ARRUDA, Daniel Péricles. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social**: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica – Daniel Péricles Arruda; orientadoras Profa. Dra. Myrian Veras Baptista (1/2013) e Profa. Dra. Maria Lúcia Martinelli (2/2013 a 1/2017) – São Paulo, 2017.

AZEVEDO, Cristiane. **O HIP HOP NA RUPTURA COM O PROCESSO DE ALIENAÇÃO** v. 16 n. 1 (2019): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/728/710>. Acesso em: Julho, 2022.

BATISTA *et al.* **Arte e Serviço Social**: um diálogo possível. v. 15 n. 1 (2016): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2016. Disponível em: https://cbas2016.bonino.com.br/arquivos_artigos/0616.pdf. Acesso em: Julho, 2022.

BELLINGER, C. 12 mil indígenas vivem nas favelas e bairros periféricos. **CPISP**. Disponível em: <https://cpisp.org.br/12-mil-indigenas-vivem-nas-favelas-e-bairros-perifericos/#:~:text=Se%20considerarmos%20apenas%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: Março, 2022.

BONALUME e JACINTO. **Dimensão Socioeducativa do Trabalho do Assistente Social no Judiciário**: contradições e perspectivas. Textos & Contextos (Porto Alegre), vol. 16, núm. 2, pp. 414-426, 2017.

BORGES, Aldo Nonato *et al.* **O movimento funk e sua influência no empoderamento feminino**. SEMOC-Semana de Mobilização Científica-Alteridade, Direitos Fundamentais e Educação, 2018.

BRASIL. Lei nº 13.935 de 11 de dezembro de 2019. Dispõe sobre a prestação de serviços de psicologia e de serviço social nas redes públicas de educação básica. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/L13935.htm. Acesso em: Julho, 2022.

Cananéia, Iguape e Ilha Comprida - Emicida. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/cananeia-iguape-e-ilha-comprida/>. Acesso em: 16 jul. 2022.

CASTRO, Priscila. **Diário de campo e suas potencialidades na pesquisa qualitativa em serviço social**: registro de uma experiência em processov. 16 n. 1 (2019): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/470/459>. Acesso em: Julho, 2022.

CBAS afirma: assistentes sociais seguem firmes em defesa da profissão. **CRESS-ES**. Disponível em: <http://www.cress-es.org.br/cbas-afirma-assistentes-sociais-seguem-firmes-em-defesa-da-profissao/>. Acesso em: abril. 2022.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2013.

DIAS FILHO, Odair. A cultura periférica como resistência frente ao estado penal-racial: do batuque á batida a crônica da vida do samba ao funk. 2021. 152 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social e Políticas Sociais) - Instituto de Saúde e Sociedade, Universidade Federal de São Paulo, Santos, 2021.

EMICIDA. **Cananéia, Iguape e Ilha comprida**. Álbum: Amarelo (2019).

FALEIROS, Vicente de Paula. Serviço Social: questões presentes para o futuro. Serviço Social e Sociedade. 1996.

FARIA, Camila Salles de. **A integração precária e a resistência indígena na periferia da metrópole**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-06022009-181104. Acesso em: 2022-07-20.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Estudos Avançados, v. 14, n. 40, p. 299–308, dez. 2000. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022&lng=en&nrm=iso. Acesso em> Maop. 2022.

Freire, Paulo (2000b). Paulo Freire entrevistado na cidade do México, 1996. In videodoc Paulo Freire, constructor de sueños. Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario (IMDEC), Cátedra Paulo Freire do ITESO, Universidad Jesuíta de Guadalajara, fevereiro de 2000. Retirado de http://www.youtube.com/watch?v=qCZ_eoT19mo

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. **Graffiti e cidade**: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. Rev. Mal-Estar Subj., Fortaleza, v. 9, n. 4, p. 1279-1302, dez. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000400010&lng=pt&nrm=iso>. acessos em : jul. 2022.

GARCIA, A. DE L. *et al.* **O SERVIÇO SOCIAL E A PRÁTICA PEDAGÓGICA: A ARTE COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO SOCIAL**. Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais 2019, v. 16, n. 1, 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/1378/1346>. Acesso em: Julho, 2022.

ABRIL TRÁGICO: 5 MCs que morreram no mês mais triste para o funk. **Sobre Funk**. Disponível em: <<https://sobrefunk.com/abril-tragico-5-mcs-que-morreram-no-mes-mais-triste-para-o-funk/>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

GIRALDI, Félix Rodrigo Hernández; PORTÉRO, Cristina Schmidt Silva. **Valorização da música dos povos ancestrais por meio da etnomusicologia**. Revista Internacional de Folkcomunicação, v. 18, n. 40, p. 112-128, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6317/631765936008/631765936008.pdf>. Acesso em: Março, 2022.

IAMAMOTO, Marilda Vilela. CARVALHO, Raul de. **Relações sociais e serviço social no Brasil**, v. 36, 2006.

IANNI, Octavio. **A questão social**. Ciência & Trópico 17 (1989).

JESUS *et al.* **Scientia Plena** 8, 129904 (2012). Disponível em:file:///C:/Users/annam/Downloads/1275-Texto%20do%20Artigo-4150-1-10-20130201%20(2).pdf . Acesso em: Junho 2022.

NETTO, José Paulo. **IIX INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO MÉTODO DE MARX**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/livros-diversos/introducao-aos-estudos-do-metodo-de-marx-j-p-netto.pdf>>.

LACAZ, Alessandra Speranza; LIMA, Silvana Mendes; HECKERT, Ana Lúcia Coelho. **Juventudes periféricas**: arte e resistências no contemporâneo. Psicologia & sociedade, v. 27, n. 1, p. 58-67, 2015.

HEGEL, G. W. F. **Preleções sobre a estética**. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. I, cap. IV).

LEÃO. **O serviço social e a arte**: uma perspectiva da dimensão técnico-operativa. IX jornada internacional de políticas públicas. 2019. Disponível em:http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2019/images/trabalhos/trabalho_su_bmissaold_320_3205cb8a97b4edb9.pdf. Acesso em: Julho, 2022.

LUKÁCS, Georg. **Arte e verdade objetiva**, 1934. Tradução de Bruno Daniel Bianchi. Tradução de João Luiz Botelho. Rio de Janeiro: Record, 2001. 173 p. (título original: Kunst und objektive Wahrheit)

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Vol. 1. I. – **La peculiaridade do estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1972.

MARINHO *et al.* **ARTE E CULTURA NO ASSENTAMENTO DOS CAETANOS DE CIMA** –AMONTADA/ CE v. 16 n. 1 (2019): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/1078/1055>. Acesso em: Julho, 2022.

MARTINS, M. **As aparências enganam**: divergências entre o materialismo histórico dialético e as abordagens qualitativas de pesquisa. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT17-2042--_Int.pdf - O método materialista histórico dialético: alguns apontamentos sobre a subjetividade Revista de Psicologia da UNESP 9(1), 2010. Acesso em: abril, 2022.

MC CAROL E KAROL CONKA .**100% feminista**. Álbum: Bandadia (2016).

MC PRIMO. **Diretoria**. Álbum: Diretoria (2002).

MIZRAHI, Mylene. **A música como crítica social**: lógica dual e riso conectivo no funk carioca. Revista Antropológicas, v. 27, n. 2, 2016.

Rede NAMI - **Arte Urbana e Direitos das Mulheres** - Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.redenami.com/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NARCIZO, Elaine Cristina. VIII Seminário de Saúde do Trabalhador (em continuidade ao VII Seminário de Saúde do Serviço Social. **Movimentos sociais e arte**: uma proposta para afirmação do projeto ético-político da profissão. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://www.proceedings.scielo.br/pdf/sst/n8/12.pdf>>.

NUNOMURA, Eduardo. Funkeiro é assassinado. É o 4o em três anos. **Farofafa**. Disponível em: <<https://farofafa.com.br/2012/04/20/funkeiro-e-assassinado-e-o-quarto-em-tres-anos/>>. Acesso em: jul. 2022.

OLIVEIRA, Edistia Maria Abath Pereira de. CHAVES, Helena Lúcia Augusto. **80 anos do Serviço Social no Brasil**: marcos históricos balizados nos códigos de ética da profissão. Serviço Social & Sociedade (2017): 143-163.

PIMENTEL E SILVA, C. **O método em Marx**: a determinação ontológica da realidade social. Serviço Social & Sociedade, n. 134, p. 34–51, abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/dQkqhYS3WDkMNX3N44JCKf/?lang=pt&format=pdf> . Acesso em: Abril, 2022.

População de favelas é predominantemente parda, mostra Censo - 21/12/2011 Cotidiano - **Folha de S.Paulo**. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/12/1024312-populacao-de-favelas-e-predominantemente-parda-mostra->

censo.shtml#:~:text=Popula%C3%A7%C3%A3o%20de%20favelas%20%C3%A9%20predominantemente%20parda%2C%20mostra%20Censo>. Acesso em: Março. 2022.

PRADO, Carlos Batista. **Partidos e Sindicatos: o PCB, a Oposição de Esquerda e o movimento operário no Brasil (1922-1936)**. Diss. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

RACIONAIS MC"s. **Negro drama**. Álbum: Nada comum um dia após o outro dia (2002).

RAMOS, M. B. B. **ARTE E HUMANIZAÇÃO NA ESTÉTICA DE LUKÁCS**. REVISTA EIXO, v. 6, n. 1, p. 65–70, 27 jun. 2017. Disponível em :<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/466/234>. Acesso em Março, 2022.

RIBEIRO *et al.* **Projeto de Extensão arte e crítica social: a questão social no cinema** v. 15 n. 1 (2016): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. Disponível em: https://cbas2016.bonino.com.br/arquivos_artigos/1802_-_Projeto_de_Extensao_ARTE_E_CRITICA_SOCIAL.pdf. Acesso em: Julho, 2022.

ROBERTO E LIMENA. **A rualização sob o olhar do cinema, da literatura e da música: instrumentos importantes para a crítica e a conscientização social**.v. 15 n. 1 (2016): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. Disponível em: https://cbas2016.bonino.com.br/arquivos_artigos/0864.pdf

SABOTAGE. **O rap é compromisso**. Álbum: O rap é compromisso (edição comemorativa). 2000.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. **O universo hip-hop e a fúria dos elementos**. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1534718569_A_RQUIVO_OUNIVERSOHIP-HOP.pdf. Acesso em: Julho, 2022.

SANTOS, Maria Vera dos. SOUZA, Evania. SOUZA, Luiza Catarina Sobreira de. **O perfil das pessoas em situação de rua no brasil e a importância da sua reinserção na sociedade**. JURIS-Revista da Faculdade de Direito 31.1 (2021).

SANTOS, Vera Núbia. **Arte como mediação no Serviço Social**. Disponível: Acesso em: 28 de janeiro de 2013.

SANTOS, Vera Núbia.; MENDONÇA, Isabelle Pinto. **Arte e Serviço Social no Brasil: levantamento de dados em periódicos da área**. VII Jornada Internacional de Políticas Públicas, 2015.

SEMINÁRIO SERVIÇO SOCIAL, ARTE E CULTURA: possibilidades para o trabalho profissional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-xuLxNTemjg>>. Acesso em: Jullho, 2022.

SILVA, LOPES. **SUJEITOS EM SITUAÇÃO DE RUA**: TRANSITANDO ENTRE CONCEITOS E INTERPRETAÇÕES Revista Direitos, trabalho e política social, CUIABÁ, V. 4, n. 6, p. 37-55, Jan./jun. 2018.

SOUZA, Flávio Teixeira de. **PROJETO FAMILIARTE -SERVIÇO SOCIAL, ARTE E CULTURA** v. 16 n. 1 (2019): Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais. 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/1642/1602> . Acesso em: Julho, 2022.

DEIZE TIGRONA. **A porra da buceta é minha**. Álbum: Funk Carioca, 2005.

TROTTA, Felipe da Costa. **O funk no Brasil contemporâneo**: uma música que incomoda. Latin American Research Review, p. 86-101, 2016. Disponível em: <https://traduagindo.com/2020/08/11/gyorgy-lukacs-arte-e-verdade-objetiva/> Acesso em: Abril, 2022.

VIANNA, Hermano. **Funk e cultura popular carioca**. Revista Estudos Históricos, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990. Disponível em: <https://www.politize.com.br/funk-no-brasil-e-polemicas/> .Acesso em: Abril, 2022.