

NOS RITMOS DO *FUNK*: JUVENTUDES PERIFÉRICAS E SUBJETIVIDADES

TO THE RHYTHM OF *FUNK*: PERIPHERAL YOUTHS AND SUBJECTIVITIES
EN LOS RITMOS DEL *FUNK*: JUVENTUDES PERIFÉRICAS Y SUBJETIVIDADES

Daniel Péricles Arruda¹

Resumo: O *funk* tem proporcionado sociabilidade e vasta produção de significantes, entre as juventudes periféricas, ao envolver variadas dimensões da vida desses sujeitos, como as subjetividades, os processos de reconhecimento e seus desdobramentos. Neste artigo, apresentam-se algumas reflexões sobre a relação entre as juventudes periféricas e o *funk*, a partir de um caminho metodológico bibliográfico interdisciplinar, considerando também a vivência de escuta musical do autor sobre esses/as jovens. Evidencia-se que as juventudes periféricas reivindicam a sua existência por meio dos bailes, manifestam seus desejos, e denunciam a ausência de direitos, o que leva muitos a serem criminalizados.

Palavras-chave: Arte. *Funk*. Juventudes periféricas. Reconhecimento. Subjetividades.

Abstract: Funk has provided sociability and an extensive meaningful production for youth living in the urban periphery. Funk covers many dimensions of their lives, such as the processes of recognition and subjectivity. This article presents some reflections on the relationship between young people from the urban periphery and funk, employing an interdisciplinary bibliographic methodological approach, and also considering the author's music listening experience related to these young people. Young people from the urban periphery claim their existence through dances, express their desires, and decry the absence of rights, which leads them to be criminalized.

Keywords: Art. *Funk*. Peripheral youths. Recognition. Subjectivities.

Resumen: El *funk* ha proporcionado sociabilidad y vasta producción de significantes, entre los jóvenes periféricos, al involucrar varias dimensiones de la vida de estos sujetos, como las subjetividades, los procesos de reconocimiento y sus consecuencias. En este artículo se presentan algunas reflexiones sobre la

¹ Pós-doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); doutor em Serviço Social pela PUC-SP; mestre em Serviço Social (bolsista do *Ford Foundation International Fellowships Program*, turma de 2010) pela PUC-SP. Tem especialização multiprofissional em Saúde Mental e Psiquiatria pela Escola de Educação Permanente do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (EEP/HCFM/USP) e em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac. É graduado em Serviço Social pela PUC Minas. Em formação em Psicanálise no Instituto Langage. Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), campus Baixada Santista, vinculado ao curso de graduação em Serviço Social, ao Departamento de Saúde, Educação e Sociedade (DSES), coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Vivências Artísticas, Culturais e Periféricas, e integrante no Núcleo de Estudos em Filosofia e Psicanálise (NEFIPS). É arte-educador, *rapper* e poeta conhecido como Vulgo Elemento. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8347-8215>. E-mail: pericles.daniel@unifesp.br

relación entre la juventud periférica y el funk, basadas en un camino metodológico bibliográfico interdisciplinario, considerando también la experiencia del autor de escuchar musicalmente sobre estos jóvenes. Es evidente que los jóvenes periféricos reclaman su existencia a través de bailes, expresan sus deseos y denuncian la ausencia de derechos, lo que lleva a muchos a ser criminalizados.

Palabras clave: Arte. Funk. Jóvenes periféricos. Reconocimiento. Subjetividades.

INTRODUÇÃO

Na atualidade, o *funk* tem sido um dos estilos musicais de ampla identificação entre as juventudes periféricas de muitas regiões – como nos estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (sobre este último, a capital e a Baixada Santista, especialmente) –, e pela sua potência, essa modalidade musical está *espalhada* e se *espalha* por todo o país, até mesmo alcançando horizontes internacionais. Porém, por mais que a batida da música seja animada, dançante e contagiante, há questões relevantes sobre as quais pensar, pois o *funk*, mesmo com a visibilidade adquirida na atualidade, ainda é alvo de preconceitos e criminalizado, principalmente por causa dos bailes organizados nas periferias.

Em cada período, as juventudes periféricas criam, além de músicas, expressões às quais é preciso dar atenção, como são os termos para remeter ao baile *funk* conforme cada região do país: pancadão, batidão, tamborzão, bonde, fluxo. O fluxo, termo muito utilizado nos bailes *funk* de São Paulo, expressa o movimento, o grupo, o ritmo, a continuidade de músicas e pessoas. Esses bailes conseguem concentrar muitos sujeitos do próprio território e de outras regiões das cidades.

Isto é, o *funk* é uma manifestação juvenil, um modo de vida, que contém e expressa subjetividades e muitos significantes (LACAN, 2008). Por isso, para direcionar as reflexões, neste artigo, procura-se refletir sobre a questão principal: Quais elementos podem ser apreendidos da relação entre as juventudes periféricas e o *funk*?

Assim, são apresentados elementos significativos da trajetória da cultura *funk*, como as suas influências, seus significados, bem como nomes importantes que participaram de sua construção e aqueles que estão na cena atual. Na breve contextualização da história do *funk*, objetiva-se apresentar e explicar os caminhos que o estilo musical seguiu no Brasil, tendo como sujeitos principais as juventudes periféricas. Isto é, um ato de “descortinar” não somente a cultura, mas o campo das subjetividades que envolvem esses sujeitos. Subjetividades, no plural, no sentido de sua amplitude, profundidade e das múltiplas manifestações.

Devido à abrangência dos campos cultural e musical do *funk*, compreende-se que a psicanálise articulada com outras áreas do conhecimento, formando uma perspectiva interdisciplinar, oferece elementos importantes para a análise das especificidades e relações entre sujeitos e cultura, bem como suas produções subjetivas.

Para isso, são consideradas as origens do *funk*, seus conceitos, a chegada ao Brasil e desdobramentos. Assim, são de suma importância as contribuições de Viana (2014), Matta e Salles (1996), Herschmann (1997; 2005), Macedo (2003), Essinger (2005), Dayrell (2005), Medeiros (2006), Lopes (2011) e Peixoto e Sebadelhe (2016), autores e autoras que investigaram essa temática no Brasil.

AS ORIGENS E OS PERCURSOS DA MÚSICA *FUNK*

Estilos como *blues*, *jazz*, *gospel*, *R&B*, *soul*, *funky* – grafia adotada pelos primeiros músicos do movimento no Brasil – e *rap*, entre outros, são conhecidos como música negra e se constituíram e se desenvolveram nos Estados Unidos da América, porém, é imprescindível reconhecer os seus pilares africanos, inclusive em razão dos efeitos da diáspora.

Representam artes musicais que foram abrindo caminhos e dialogando com outros estilos. Artes tomadas por fortes sentimentos e com estéticas peculiares – músicas que, em sua essência, também ecoaram da experiência do processo de escravização; como o canto africano para conectar-se com a sua terra; o jeito de amortecer o sofrimento; o modo de subjetivar-se; e a forma de lidar com o banzo. De acordo com Moura (2004, p. 63), banzo é um “estado de depressão psicológica que se apossava do africano logo após seu desembarque no Brasil. Geralmente os que caíam nessa situação de nostalgia profunda terminavam morrendo”.

Para apresentar contribuições à área dos estudos históricos do pós-abolição, Abreu (2015) analisa a “canção escrava” ou “som do cativo” a partir dos Estados Unidos da América e do Brasil, considerando suas diferenças e aproximações na construção da música negra no final do século XIX e início do XX.

A música era comum nas senzalas, entoadas e ouvidas durante os processos de escravização nas lavouras. Porém, essa arte africana era vista de vários modos: ora como arte a ser apresentada, ou seja, a *escravização da voz*, ora como forma de estigmatizar o/a escravizado/a.

As canções dos escravos tornaram-se espetáculos em eventos sociais e religiosos organizados pelos senhores e chegaram a ser cantadas e representadas, ao longo do século XIX, de forma estereotipada e depreciativa, pelos *blackfaces* dos Estados Unidos e Cuba, e pelos teatros de revista do Brasil (ABREU, 2015, p. 178).

Vindo da esteira da criatividade musical afro-norte-americana, na década de 1960, floresce o *funky*, nos Estados Unidos. Um de seus principais ícones, James Brown, colocou o *funky* e o *soul* no mapa internacional, que marcou gerações, serviu de referência para muitos negros/as norte-americanos/as e brasileiros/as. Nessa fase, muitos outros grupos e artistas começaram a se estabelecer nesse estilo, como George Clinton, Sly Stone, Ohio Players, Lakeside, Parliament-Funkadelic, Brass Construction, Kool & The Gang, Aretha Franklin, Bar-Kays, Betty Wright, Precious Wilson e Earth, Wind & Fire.

No Rio de Janeiro, final da década de 1960 e começo da década seguinte, jovens, principalmente negros e oriundos das comunidades, começaram a formar um movimento: “Essa juventude negra-mestiça buscava incondicionalmente um novo comportamento, uma forma genuína de se exprimir e uma identidade social bastante particular. Nascia o Movimento Black Rio” (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 19). Inspirado pela música negra norte-americana, esse movimento atingiu o seu auge em 1976. São algumas referências inspiradas e/ou frutos desse período: Gerson King Combo, Tony Tornado, Carlos Dafé, Sandra de Sá, Lady Zu, Cassiano e Tim Maia.

Para a geração que acompanhou esse período e ajudou a construí-lo – como King Nino Brown, que fez parte do Movimento *Soul* e, posteriormente, seguiu sua trajetória na cultura *hip-hop* –, o *funky* que se desenvolveu no Rio de

Janeiro, como o Movimento *Black Rio*, é diferente do chamado “*funk carioca*” (ARRUDA, 2021). Em São Paulo, o *funky*, por exemplo, foi bastante cultivado nas festas organizadas por equipes, como as promovidas pela Chic Show, como se vê no documentário de mesmo nome lançado neste ano (CHIC SHOW, 2023). Ainda sobre os períodos iniciais do *funky*, no Brasil, cita-se a trilha sonora de Isaac Hayes no filme *Shaft*, do diretor Gordon Parks (SHAFT, 1971).

Porém, as raízes do *funky* norte-americano são bem diferentes do que se tem hoje, no Brasil, por isso, para seguirmos, é necessário mencionar uma importante distinção sobre os termos *funk* e *funky*. Herschmann (2005) afirma que, apesar das leituras mais favoráveis, os sentidos atribuídos a ambos os termos guardam ainda certa ambiguidade. No dicionário *Novo Michaelis* (1994, p. 449 citado por HERSCHMANN, 2005, p. 31), temos:

Funk – 1. medo, susto, pânico, pavor; 2. medroso, covarde, ter medo de, temer; 2. aterrorizar, assustar, intimidar; 3. evitar, esquivar-se, fugir de, encolher-se, acovardar-se; *Funky* – música de estilo e sentimento simples e rústico. Na gíria – batuta, bom.

Hoje, no Brasil, é utilizado o termo *funk*, sem o “y” no final, que é o “*funk carioca*” e seus desdobramentos e demais vertentes manifestados no país. Porém, pela subversão do sentido, o termo *funk* não é tomado por seus seguidores e não se desenvolve a partir do conceito negativo do dicionário, apresentado anteriormente (HERSCHMANN, 2005). A grafia da palavra marca gerações, distinções e aproximações entre épocas e estilos diferentes. Desse modo, considerando os detalhes e seus desenvolvimentos, neste artigo, dialoga-se diretamente com o *funk*, sem o “y” no final. Isto é, trata-se de uma escolha para fins de reflexão, o que não significa a exclusão e/ou invalidação do termo originário “*funky*”, que remete às raízes do estilo, conhecido como “*funky de raiz*” ou “*original funky*”, na linha de James Brown e outros. A ideia, portanto, não é fragmentar essas expressões da arte negra, tampouco criar ou fomentar rivalidades, mas apresentar as suas diferenças e o modo como foram se constituindo.

Outra vertente foi se estabelecendo no Rio de Janeiro, ganhando status próprio, o “*funk carioca*”, popularizada a partir da década de 1980. Essa vertente fomentou bailes, com ritmo envolvente, motivou muitos/as jovens a participar das festas, começar a cantar e produzir esse ritmo, no qual se destaca um dos principais precursores, Fernando Luís Mattos da Matta, o DJ Marlboro, que produziu diversos artistas, além de ser um forte disseminador dessa arte pelo país. Assim, como em outras fases ou contextos, há também os DJs Normandes, Joseph, Grandmaster Raphael, Mamute, Nenê, Baphafinha, Batutinha, Vitor Júnior, Dennis, Rennan da Penha, Rhuivo, R7.

Apresentamos, a seguir, os períodos do *funk* no Brasil, porém, como são muitos os DJs e MCs que fazem parte dessa imensa história, citamos somente alguns artistas para que o/a leitor/a possa identificar a fase de que estamos tratando. É importante dizer também que esse caminho é apenas para fins didáticos, pois consideramos a cultura *funk* em sua totalidade, reconhecendo suas características regionais, e enfatizamos que os/as artistas das respectivas décadas são mencionados/as a título de referência, o que não quer dizer que eles/as são os/as únicos/as, ou que não continuaram seus trabalhos ou não fizeram *sucesso* posteriormente: certos/as artistas da primeira geração do *funk* continuam em atuação até os dias atuais, outros tentam manter a visibilidade e o reconhecimento anteriores. Assim como alguns/algumas foram e/ou são esquecidos/

ARTIGO

as pelo próprio público. E, aqui, trata-se também de uma atitude singela para valorizá-los/as na história.

Ainda na década de 1970, foi criada a Furacão 2000, produtora e gravadora carioca que organizava shows e coletâneas de *funk*. Foi uma das principais instituições a divulgar o *funk* carioca pelo país, principalmente na década de 1990 e começo dos anos 2000.

A década de 1980 foi um período de efervescência das influências do *Miami bass*, batidas eletrônicas quebradas e com mais graves, que influenciou o *funk* na época. Em 1989, DJ Marlboro gravava a coletânea *Funk Brasil Volume 1*. Participaram do álbum Cidinho Cambalhota, com *Rap das aranhas*; MC Batata, com *Entre nessa onda* e *Melô do bêbado*; Ademir Lemos, com *Rap do arrastão*; Abdula, com *Melô dos números* e *Melô da mulher feia*; Guto & Cia, com *Melô do bicho*; e DJ Marlboro, com *Marlboro medley*. O volume 2 foi gravado em 1990, e o volume 3 em 1991. Alguns anos depois, em Minas Gerais, ocorreu o lançamento da coletânea *União Rap Funk*, com a participação do DJ Joseph, dentre outros artistas.

Em 1990, muitos/as funkeiros/as destacaram-se no cenário nacional, como Mr. Catra, MC Marcinho, MC Cacau, MC Bob Rum, MC Maluco, Claudinho e Buchecha (a cinebiografia foi lançada neste ano com o nome *Nosso sonho: a história de Claudinho e Buchecha*, sob direção de Eduardo Albergaria), Cidinho & Doca, William & Duda, Naldo & Lula, MC Pelé, MC Ellu e Latino. Sobre os bailes desse período, Herschmann (1997, p. 72-73) considera que:

a sensação que se tem ao chegar a um desses bailes de comunidade ou clube (no momento em que já atingiu certo estágio) é de que tudo neles é um convite à fantasia. Ali os jovens colocam toda a energia, lançando-se na busca de prazer e exorcização de todas as marcas de opressão e estigmatização. A música e a dança são os elementos cruciais de ligação entre as pessoas, são os fios condutores dessa operação alquímica. A música é um elemento presente em quase todos os momentos de lazer desses jovens, constituindo um locus público em que podem se afirmar e intervir criticamente no espaço público. Ela permite a projeção de um discurso próprio das favelas e subúrbios para toda a cidade.

Nos anos 2000, os mais destacados foram: Bonde do Tigrão, Os Havaianos, Os Ousados, MC Federado & Os Leleks, MC Colibri, MC Smith, MC Bobô, MC G3, MC Menor do Chapa, MC Beth, MC Katia, MC Sabrina, Gaiola das Popozudas, Tati Quebra Barraco. Esse período ficou marcado pela eclosão de mulheres cantando *funk* com nomes artísticos de frutas, como Mulher Melancia, Mulher Moranguinho, Mulher Jaca, Mulher Maçã, Mulher Melão, Mulher Pera e Mulher Abacaxi. Nessa ótica, não podemos esquecer da trajetória de MC Cacau, pioneira do *funk*.

Na atualidade, o *funk* expandiu-se mais ainda pelo país, com muitos MCs que expressam a sua arte, como MCs Kauan, Bin Laden, Fioti, Livinho, Kevin, Kevinho, Cabelinho, Lan, Lon, Menor da VG, Gui, João, Guimê, Brinquedo, Pedrinho, Pikachu, Nego do Borel, Paulin da Capital, Tati Zaqui, Marcelly, Carol, Lexa, Valeska, Melody, Pocah, Rebecca, Pipokinha e outras artistas que beberam dessa fonte ou são inspiradas por ela e dialogam com outras modalidades musicais, como Jojo Maronttinni (Jojo Todynho), Ludmila, Anita, Kelly Key, Gloria Groove e Pablllo Vittar. Percebe-se a atuação efetiva das mulheres

no cenário *funk*, assim como do público LGBTQIAPN+, como as MCs Pepita, Xuxú, Trans e Irmãs de Pau. E vale lembrar que, em 2001, já havia surgido, no *funk*, Marco Aurélio Silva da Rosa, mais conhecida como Lacreia, dançarina que acompanhava MC Serginho.

A música *funk* envolve vários elementos, desde a composição até a apresentação no baile; compreende vários estilos, como o *funk melody*, político, reflexivo, proibidão, ostentação, ousadia, *funk acelerado*, ou *funk 150 bpm* (batedas por minuto), e as variações com outros estilos, como brega *funk*, arrocha *funk*, *eletrofunk*, *funknejo*, *funktrap*, *funk pop*, quadrilha *funk*.

Na atualidade, com as redes sociais, é possível conhecer e identificar diversos/as artistas lançados/as por produtoras, como a Kondzilla, KL Produtora, GR6. Inclusive, foi por meio das redes sociais que MC Fioti, com a música *Bum bum tam tam*, alcançou mais de 1,7 bilhão de visualizações, até o momento.

O *funk* é um estilo musical profissionalizado; uma via de trabalho, um caminho para a realização de sonhos. Entretanto, alguns artistas tiveram suas trajetórias interrompidas, em decorrência da sequência de execuções, na Baixada Santista, de MC Felipe Boladão, DJ Felipe, MC Duda do Marapé, MC Primo, MC Careca e o empresário Japonês do *Funk*, mortes ocorridas entre 2010 e 2012. Em 2012, MC Neguinho do Kaxeta sobreviveu, após ter o seu carro alvejado por vários tiros. Em 2013, MC Da Leste, paulistano, foi assassinado durante um show em Campinas/SP.

Nesse mesmo ano, na cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 2013a), discutia-se o Projeto de Lei n.º 2, de 5 de fevereiro de 2013, que visava a proibir a utilização de vias públicas, praças, parques, jardins e demais logradouros públicos para a realização de bailes *funk* ou de quaisquer eventos musicais não autorizados, e dava outras providências, e a aprovação da Lei n.º 15.777/2013 (SÃO PAULO, 2013b), que dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som instalados em veículos automotores estacionados, e o Decreto n.º 54.734/2013 (SÃO PAULO, 2013c), que dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som instalados em veículos automotores estacionados.

Essas são algumas estratégias de criminalização: em vez de a cultura *funk* ser vista como expressão artístico-cultural, produção vital, preenchimento territorial e manifestação subjetiva, são criadas leis para proibir e punir. O que envolve também um modo de criminalizar as subjetividades. Outro caso mais recente foi a Sugestão Legislativa n.º 17/2017 que tramitou no Senado Federal, cuja finalidade era classificar o *funk* como crime de saúde pública contra a criança, o adolescente e a família; em decisão terminativa, a proposta foi rejeitada. Isso nos leva a refletir que a questão não é o *funk* em si, mas onde e por quem é desenvolvida esta arte, que não é vista como tal, por alguns.

Portanto, o *funk* implica várias dimensões e contradições, além de expressar modos de vida, profissão, trabalho e interação grupal, quando age na relação entre o singular e o coletivo, na perspectiva da construção da felicidade, do reconhecimento. O *funk* abre caminhos para a socialização desses sujeitos (DAYRELL, 2005). Mas também há o medo da morte, pois toca conceitos morais, descortina fantasias, revela quanto o Estado é ausente ou violentamente presente, principalmente no que se refere à sociabilidade e às subjetividades das juventudes periféricas, bem como a relação entre reconhecimento, estigma e emblema, aspectos apresentados nos próximos itens (ARRUDA; VICENTIN, 2022).

JUVENTUDES PERIFÉRICAS E SUBJETIVIDADES

As juventudes periféricas expressam suas subjetividades conforme a cultura, territorialidade, o espaço, o tempo e o valor. São vivências que indicam as condições de vida desses sujeitos e revelam também o cuidado em desvendar, e interpretar, as subjetividades.

Entende-se que a leitura interdisciplinar apresenta elementos para a análise da relação entre o sujeito e a cultura. Quer dizer, contribui para a troca e ampliação, inclusive de questões que são constituídas por muitas dimensões. Sobre a psicanálise, observa-se que, para se constituir, tanto Freud quanto Lacan, por exemplo, recorreram a outras áreas, como as artes. Portanto, refletir sobre juventudes periféricas e subjetividades não é uma tarefa fácil e, por esse motivo, recorre-se a alguns autores para contribuir com essa discussão.

Em Vygotsky (2008), os termos *subjetividade* e *sujeito* não estão claramente postos em sua produção, mas é possível perceber que sua obra “[...] apresentou um cenário propício para a reflexão sobre tais noções fora dos limites do subjetivismo abstrato e do objetivismo reducionista” (MOLON, 2015, p. 18-19). Em sua curta trajetória de vida pessoal e profissional, ele deixou importante contribuição sobre as questões dos signos; da linguagem; estética; educação; da função do outro na constituição do eu; e da formação do sujeito inserido na cultura. Acerca deste último aspecto, inclusive, Vygotsky (1987, p. 38) considera que

[...] a cultura cria formas especiais de conduta, muda o tipo da atividade das funções psíquicas. Ela constrói novos estratos no sistema do desenvolvimento da conduta do homem. [...] No processo do desenvolvimento histórico, o homem social muda os modos e procedimentos de sua conduta, transforma os códigos e funções inatas, elabora e cria novas formas de comportamento, especificamente culturais.

Os desenvolvimentos orgânico e cultural do sujeito constituem-se enquanto totalidade possível de muitas manifestações mediadas pela relação e capacidade de transformação da natureza e do desenvolvimento histórico do qual emergem novos comportamentos culturais. Nessa lógica, as subjetividades, em uma perspectiva processual, referem-se ao encontro do sujeito com outros sujeitos; à relação entre os sujeitos na cultura e ao sujeito consigo mesmo, construindo relações e interfaces no campo social e produzindo linguagens e sentidos, isto é: “A subjetividade não se esgota em seus elementos individuais: porque o indivíduo age sobre o mundo, relaciona-se com outros indivíduos, realiza, objetivamente, o que elaborou subjetivamente” (BOCK; GONÇALVES, 2009, p. 147).

As subjetividades não são construções lineares nem exatas, mas se constituem a partir da experiência do sujeito no encontro do outro. Pode ser complexa e contraditória, e nem sempre é vista, aceita ou entendida socialmente, pois implica valores e especificidades singulares que se articulam à cultura. Como aponta Kehl (2004, p. 97), “a desvalorização da experiência esvazia o sentido da vida”.

E sobre a experiência das juventudes periféricas em seus respectivos territórios, Guerra (2020) considera que, com a psicanálise, é possível analisar esses sujeitos para além do corpo concreto e apreender o que a autora denomina de “subjetividade política”. Quer dizer:

Ao tratar das subjetividades periféricas, portanto, estamos falando de um múltiplo trabalho com os direitos fundamentais e a alienação que, seja no plano político-material, público, das ideologias, seja no plano inconsciente, subjetivo, exige um trabalho de ocupação do *em si* a partir do Outro (GUERRA, 2020, p. 51).

Por essa razão, para favorecer as condições de conhecer as relações das juventudes periféricas com o *funk*, é necessário olhá-las e ouvi-las de maneira *reflexiva*, evitando, assim, interpretações que possam distorcer as suas imagens, tratando-se, nesse contexto, de enxergá-las na relação de suas representações e relações sociais e afetivas, que contornam e até extravasam os seus modos de vida.

Nessa ótica, a subjetividade articula-se também à rede dos significantes em que os sujeitos se encontram, assim como em sua linguagem e em suas construções e manifestações entre o real, simbólico e imaginário. De acordo com Lacan (2008, p. 194), “[...] significante é aquilo que representa um sujeito, para quem? – não para um outro sujeito, mas um outro significante”, sendo um dos caminhos possíveis para analisar as subjetividades. Lacan (2008, p. 200) ainda considera que

O Outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer. E eu disse – é do lado desse vivo, chamado à subjetividade, que se manifesta essencialmente a pulsão.

Portanto, percebe-se que as subjetividades, no caso das juventudes periféricas, militam por reconhecimento humano, principalmente em uma sociedade marcada por contrastes e indiferenças sociais; pela precarização das políticas públicas; pelo descaso e pela violência do Estado; e pela fragilidade dos vínculos afetivos, o que nos leva a refletir sobre outras questões norteadoras, como reconhecimento, estigma e emblema.

REFLEXÕES SOBRE RECONHECIMENTO, ESTIGMA E EMBLEMA

Reconhecimento não é uma questão simples. As primeiras conceituações do termo surgiram no início do século XIX, principalmente com Hegel, que considera o conceito como uma das etapas de formação do espírito e da consciência. Para o autor, “a consciência-de-si é em si e para si quando e porque é *em si e para si* para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (HEGEL, 2014, p. 142, itálicos do original). Essa ideia demonstra que o movimento do reconhecimento vai além da consciência ter sentido para si mesma, mas se refere também ao entendimento que se tem na relação com o outro e pelo reconhecimento do outro.

Honneth (2009) considera que o reconhecimento envolve relações primárias (amor e amizade), relações jurídicas (direitos) e comunidade de valores (solidariedade), e quando esses princípios são violados, emerge a luta por reconhecimento. Apoiado em vários autores, como Hegel (1770-1831), Mead (1863-1931), Marx (1818-1883), Sorel (1847-1922) e Sartre (1905-1980), o autor acredita que a estrutura intersubjetiva da identidade pessoal resulta da relação entre a experiência de reconhecimento e a relação consigo próprio,

ARTIGO

visto que os indivíduos precisam se saber reconhecidos também em suas capacidades e propriedades particulares para estar em condições da autorrealização, eles necessitam de uma estima social que só pode se dar na base de finalidades partilhadas em comum (HONNETH, 2009, p. 278).

Já Taylor (1994) parte da tese de que há o não reconhecimento ou o reconhecimento equivocado de pessoas e grupos; assim, é preciso valer-se da política do reconhecimento como possibilidade de legitimar o multiculturalismo e promover a reparação histórica, se necessário. São exemplos os aborígenes, na Austrália; o movimento dos direitos civis dos/as negros/as, na década de 1960, nos Estados Unidos da América; a luta pelo reconhecimento dos direitos de negros/as e indígenas, no Brasil; e a luta pelo reconhecimento territorial e linguístico, em muitos países.

Percebe-se que o reconhecimento é um tema central para ser discutido na atualidade, porque é uma das bases que sustentam e fundamentam a legitimação das subjetividades para a defesa de diferentes interesses políticos, econômicos, culturais e sociais. Isto é, quando um movimento social ou cultural luta por direitos, está lutando pelo reconhecimento desses direitos, que são negados e/ou cerceados. Exemplificando, quando um grupo de mães se une em uma praça para manifestar-se sobre a morte ou o desaparecimento de seus/as filhos/as, está lutando pelo reconhecimento dessa situação pelo poder público e pela sociedade para ter resposta; isso pode envolver a luta por reconhecimento da dor, do luto, e pelo reconhecimento de que seus/as filhos/as são os/as representantes de um grupo foco diário do extermínio.

A partir dessas reflexões, também é pertinente considerar as intencionalidades e os contextos da luta por reconhecimento, inclusive identificar o que está em disputa nessas relações. O reconhecimento, portanto, não se baseia apenas na aceitação das diferenças e na garantia de direitos, mas também na luta contra o preconceito, o racismo, a homofobia, e na reparação dos danos causados historicamente.

Safatle (2012; 2015) retoma o conceito de reconhecimento considerando os contextos teórico e histórico. Ora pelo âmbito singular (clínica psicanalítica), ora pelo campo político (luta de classes), dentre outros momentos históricos, o reconhecimento, conforme os territórios sociais, envolve cultura, política, os afetos, as instituições e desinstitucionalizações. Em certo ponto de sua produção, Deranty e Renault (citado por SAFATLE, 2015, p. 101-102) apresentam um conteúdo que mantém relação com uma perspectiva de reconhecimento tratada anteriormente: “O que indivíduos procuram fazer reconhecer na luta por reconhecimento não é exatamente suas identidades positivas, mas suas identidades como negativas, sua liberdade de estabelecer suas próprias identidades”.

Nessa ótica, as juventudes periféricas (em especial, as juventudes periféricas da cidade de São Paulo), analisadas por muitos em um primeiro momento como “marginalizadas”, constituídas por sujeitos vazios e fragmentados, ou que têm que lidar diariamente com o sofrimento psíquico e social, como efeito do não reconhecimento enquanto pessoas, hoje manifestam suas posições e condições atribuindo um novo sentido de si, mostrando-se com vários processos de identificação, confirmando a sua existência.

No entanto, como bem observa Safatle (2015, p. 94),

essa manifestação de um vazio em relação às determinações identitárias atuais leva-nos a compreender que o reconhecimento de si só é possível à condição de uma crítica profunda de toda tentativa de reinstaurar identidades imediatas entre sujeito e seus predicados.

Aponta-se, assim, para a noção de um *reconhecimento antipredicativo*, que indica a necessária relação entre sujeito político e desindividualização. “Há de se meditar com atenção acerca do fato de a revolução, para Marx, só pode ser feita pela classe dos despossuídos de predicado e profundamente despossuídos de identidade” (SAFATLE, 2015, p. 103). Talvez isso demonstre como sujeitos só se transformam em sujeitos políticos quando suas demandas individuais se desindividualizam, podendo, inclusive, aparecer como condição maior para a ampliação genérica de direitos.

Nessa perspectiva, as relações construídas no território pelas juventudes periféricas apresentam elementos significativos acerca da formação de suas identificações e o modo como se posicionam nesse espaço. Seja na (re)nomeação de uma viela ou avenida; na organização nominativa do espaço geográfico; na construção de coletivos culturais, saraus e batalhas de *rap*; nas regras explícitas e tácitas de convivência e seus respectivos desdobramentos; na prática solidária de apoio comunitário; nas práticas e/ou relações religiosas; no enraizamento territorial ou na experiência cotidiana de deslocar-se para outras regiões da cidade; no convívio e/ou interação com grupos locais que controlam a comunidade; nos consensos e dissensos culturais, políticos e institucionais; nos modos como constroem suas relações étnico-raciais e de gênero; como vivem suas sexualidades; seja no modo de influenciar e ser influenciado para se tornar o que são, sem enquadramentos, enfim, a linguagem territorial é tecida por muitos fios. Nos versos de Cidinho & Doca (1994): “O povo tem a força, só precisa descobrir / Se eles [os governantes] lá não fazem nada, faremos tudo daqui”.

A significação de juventudes periféricas é apresentada aqui como posicionamento político em movimento que, balizado pelas expressões subjetivas e pelas identificações social, cultural e política dos sujeitos, visa a assumir a periferia como símbolo de resistência e valor territorial na luta por reconhecimento. Por fazer parte de uma sociedade constituída por classes e segmentos de classes e formada por uma gama diversa de desejos e relações de poder em disputas, a luta por reconhecimento acaba por implicar a transformação do estigma que, de acordo com Goffman (1988), sistematiza e enquadra o sujeito em atributos e estereótipos construídos socialmente para definir e classificar modos de ser. Tais atributos e estereótipos estão relacionados ao que o autor chama de “identidade social” ou “status social”, por meio seja de comportamentos, seja de posições sociais.

Goffman (1988) considera que o estigma produz o “indivíduo desacreditado” (o que tem os sinais do estigma visíveis e/ou reconhecidos pelo outro) e o “indivíduo desacreditável” (aquele que tenta ocultar o estigma ou que possui sinais nem sempre perceptíveis). O que percebemos é que esses indivíduos – desacreditados e desacreditáveis – têm ou recebe algo em comum: um rótulo depreciativo que pode estar em seu corpo, em sua subjetividade, em suas relações e histórias.

ARTIGO

Já em Bourdieu (1989, p. 125), o estigma contra si próprio constrói outro componente: o emblema.

O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, construindo assim em emblema – segundo o paradigma “*black is beautiful*” – e que determina a institucionalização do grupo produzido (mais ou menos totalmente) pelos efeitos econômicos e sociais da estigmatização (itálicos do original).

O emblema é uma resposta à estigmatização. Pode apresentar valores positivo, ético e estético de vivências até então *invisíveis* pelo preconceito e pela indiferença. Logo, nessa ótica, o emblema mostra-se como modo de vida. Para chegar ao emblema, há percursos a percorrer. A reivindicação, enquanto luta, é um deles. É possível identificar outros processos, na transição entre estigma e emblema, ao verificarmos historicamente a manifestação de jovens de diferentes culturas, como o *funk* do MC Paulin da Capital (2022):

Sou pretin, cabelin, enroladin, moro logo ali / E os vizin, zé povin, tudo me conhece / Muitos falaram que eu não ia passar dos catorze / E agora em vinte e vinte e dois [2022] eu faço vinte e sete / Com fé em Deus, com pé no chão, moleque bom, de coração, *esse merece, hein?! / Veio do fundão da Zona Leste [da cidade de São Paulo] conquistando tudo / Foi pra frente, mas não esqueceu do fundo / [...] Ai, foi por pouco / Mesmo sofrendo tá com um sorriso no rosto / O vira-lata fez a prata virar ouro.*

No primeiro momento, em muitos grupos juvenis, o emblema forma-se para si, ou seja, para os próprios grupos, que se formam e se reconhecem como tais; logo, a reivindicação, vista como rebeldia, marginalização, surge como reação ao desconforto provocado pelo estigma. As produções subjetivas desses/as jovens criam identidades e identificações geracionais, reconhecidas na/pela linguagem, principalmente no modo de relacionar-se.

Trata-se de jovens que vão se formando por meio da arte, como no estudo de Silva e Motta (2020), ao analisar os sentidos de algumas letras de *rap* de artistas paulistanos e seus processos de amadurecimento. Assim, o *funk*, o *rap* e o samba, dentre outras modalidades, expressam caminhos para a investigação de sujeitos a partir de suas experiências e construções de saberes.

DESCORTINANDO O FLUXO DO *FUNK* – OS BAILES *FUNK*

A cultura *funk* é ampla e se desenvolve em várias gerações. As músicas fazem parte dessa cultura, que expressa subjetividades e modos de vida, mas há muitos elementos a considerar, os quais vivenciam constantes mudanças geracionais, como no modo de se vestir, nas gírias, coreografias, na estética.

O fluxo do *funk* requer um olhar crítico para identificar o que comumente não se vê em muitos veículos de imprensa. Neles, o *funk* é abordado como algo perigoso, praticado por criminosos, jovens “sem futuro” e nocivos para a sociedade; manifestação hostil, em que armas, motos e carros são exibidos livremente; em que se banaliza o sexo e o desrespeito para com a vizinhança. Esses são alguns argumentos capturados em diálogos e matérias midiáticas que devem ser analisados com cuidado. Para isso, é preciso enxergar a questão por outro ângulo, além do que a realidade imediata expressa e para além das projeções de preconceito e do olhar da indiferença (SOARES, 2004).

O mesmo estilo musical serve de enredo para muitas festas em áreas nobres, organizadas por jovens de classes média e alta, e não recebem o mesmo tratamento. O que há, então, nessa comparação? Na década de 1990, por exemplo, “as mesmas mídias que viam os funkeiros como demônios faziam de Xuxa a embaixatriz do funk” (VIANA, 1997, p. 18).

O que se percebe é que o *funk* faz parte das relações territoriais, faz parte do jogo político pelo espaço público, pela manifestação livre da vida. Isto é, para as juventudes periféricas, os fluxos não são somente festas, lugares de passagens – são também lugares de afirmação de produção subjetiva, que visa ao extravasamento, à oportunidade de o/a MC cantar para uma multidão de pessoas e se sentir respeitado/a por isso; ver o outro dançando com a música que produziu num papel de pão, dentro do barraco de madeira, por vezes. É o lugar em que se consegue vender o pastel de queijo, o refrigerante; cria uma base econômica, ou seja, a produção de trabalho que gera renda.

Os bailes *funk* são grandes espetáculos em muitas periferias e não deixam de apresentar o que há de mais complexo e contraditório, como é a vida. O *funk* revela o que o Estado quer ou tenta ocultar. Está presente na periferia, onde se origina, e em outras classes sociais, considerando as divergências e compartilhamentos em comum. O *funk* possibilita ao sujeito expressar ao outro e a si próprio as suas condições, seus desejos, suas imaginações e suas críticas, como se vê no *funk Reflexo* de MC Cabelinho, *featuring* BK (2020):

Quem te enganou que o favelado tá seguro dentro da sua própria casa? / Quem te garante que uma bala perdida na hora do tiroteio nunca vai me achar? / E é por isso que o governo brasileiro na visão do favelado é uma piada / Tanto sonho interrompido, mais um coração partido, eles fizeram muita mãe chorar.

Em territorialidades tomadas pela rejeição e ausência de proteção e reconhecimento humano, o *funk* acaba por ser uma via de sublimação, em que os corpos e suas pulsões encontram caminhos de escoamento de suas energias, uma busca alternativa de prazer.

É importante conceituar a sublimação a partir de Freud – que a menciona em muitos de seus textos, como em *Cinco lições de psicanálise* (2013), *Considerações sobre desenvolvimento e regressão* (2014), *O eu e o id* (2011a) e *O mal-estar na civilização* (2011b) –, conceito revisitado posteriormente por Lacan.

Historicamente, antes da palavra “sublimação” se tornar um conceito freudiano, identifica-se um discurso preliminar a respeito de *alquimia*. “Em seu contexto, a sublimação remeteria à passagem direta de uma substância do estado sólido para o estado gasoso, sem a intermediação do estado líquido” (BIRMAN, 2008, p. 19). Outro discurso relevante do século XVIII são as teorizações filosóficas sobre o *sublime*, em Edmund Burke (1729-1797), contrário às experiências do *belo*, e Immanuel Kant (1724-1804), que considera o valor estético e retoma essa oposição (BIRMAN, 2008). Freud, então, revisita essas concepções teóricas entre o *belo* e o *sublime* para *construir* o conceito de sublimação.

Assim, de acordo com Roudinesco e Plon (1998, p. 734):

Sigmund Freud conceituou o termo em 1905 para dar conta de um tipo particular de atividade humana (criação literária, artística, intelectual) que

ARTIGO

não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual, na medida em que esta se desloca para um alvo não sexual, investindo objetos socialmente valorizados.

Percebe-se que, durante o desenvolvimento teórico-metodológico, Freud baseou-se na concepção de sublimação para sustentar o entendimento acerca do desejo, que não tinha por finalidade um objeto sexual. “Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 495).

Trata-se, portanto, de uma energia psíquica de base pulsional e inconsciente, que visa a uma *representação*, comumente pelo investimento psíquico, que se apresenta à sociedade (por exemplo, as artes). A capacidade de sublimação volta-se para a substituição da meta sexual originária por outra meta. Conforme Birman (2008, p. 13):

Por intermédio do conceito de sublimação, o discurso freudiano indicou, com eloquência e mesmo veemência, que buscava circunscrever a problemática da cultura para o sujeito e que empreender essa tarefa de maneira consistente era fundamental para a psicanálise, ou seja, Freud procurou, com a mediação propiciada por esse conceito, interpretar não só a constituição de diferentes registros da cultura, entre os quais a religião, a filosofia, a arte e a ciência, como também a criatividade psíquica.

Percebe-se que a sublimação, como um dos caminhos e processos da pulsão, busca outra atividade *positiva*, considerando os seus impasses e limites. Contudo, entende-se que o conceito psicanalítico de sublimação não é *conclusivo*; o que nos convoca a desenvolvê-lo e aprofundá-lo sistematicamente em sua teoria. Uma tarefa deixada pelo legado freudiano.

A reflexão aqui, portanto, não pretende estabelecer uma dicotomia entre os aspectos positivos e negativos, nem o que é certo ou errado, tampouco desconsiderar as ambivalências e os contrastes que envolvem a questão. Porém, temos que identificar o que essa arte nos diz. Percebe-se que, desde a sua origem, o *funk* lida com relações entre reconhecimento e preconceito; aceitação e invisibilidade; educação e criminalização; prazer e medo; crítica e diversão; sedução e aversão; censura e liberdade. Essas são algumas dimensões que se cruzam e não são as únicas.

Para conhecer o *funk*, é importante conhecer os sujeitos que constroem essa cultura; ouvir suas histórias de vida e suas músicas; ir ao baile *funk* para sentir o que é estar ali; ou seja, apreciar a arte independentemente de preferências musicais, mas com a intenção de conhecer o que não se conhece, de dividir o mesmo espaço para aprender diretamente com os sujeitos que são estigmatizados e que se tornam emblemáticos. Esse é um dos caminhos. Inclusive, dentre suas múltiplas dimensões, pode-se reconhecer a arte que os convoca, tornando-os artistas: arte que, quando está no morro, é música de bandido, e quando toca em outros lugares, é ritmo de carnaval, que arrecada com a venda de camarotes e abadás.

Sobre a dimensão artística, aspecto emergente e de desenvolvimento para muitos/as jovens, encontra-se significativa contribuição de Freud, em seu

texto *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico* (2010, p. 117-118):

o artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação dos instintos [das pulsões] que ela inicialmente requer, e concebe a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade na fantasia. Mas encontra o caminho de volta desse modo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real. De certa maneira, dele se torna assim herói, o rei, o criador, o favorito que desejava ser, sem tomar o longo rodeio da efetiva mudança do mundo exterior. Mas o consegue somente porque as outras pessoas partilham a sua insatisfação com a renúncia real exigida, e porque tal insatisfação, que resulta da substituição do princípio do prazer pelo da realidade, é ela mesma parte da realidade.

A exposição do artista transita entre fantasia e realidade. Também por identificação, convoca outros sujeitos a constituírem a relação no grupo; no caso do *funk*, o baile, o fluxo, espaços estes energizados e energizantes da potência de usufruir de certa liberdade. Inclusive, essa cultura é espaço de expressões satisfatórias camufladas, talvez, de insatisfações. Isto é, um ponto de fuga, que se torna um ponto de encontro com os outros.

Em suma, numa perspectiva reflexiva, o *funk* nos revela a condição do sujeito e suas territorialidades, é a expressão de linguagem coletiva e reconhecida pelo grupo; apresenta caminhos para apreendermos os desejos, as fantasias e os dilemas sociais; apresenta demandas tão importantes e difíceis de tratar que, para o Estado, é mais prático criminalizá-las. Como diz um dos versos do *Rap do Silva*, na voz de MC Bob Rum, música que fez sucesso na década de 1990 (SILVA, 1995):

O funk não é modismo, é uma necessidade / É pra calar os gemidos que existem nessa cidade / Todo mundo devia nessa história se ligar / Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar / Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá / E entender o sentido quando o DJ detonar.

CONCLUSÃO

O *funk* é muito mais do que música, visto que, devido à sua plasticidade, permite múltiplas construções. A sua história revela como jovens negros/as e habitantes de periferias conseguiram fazer-se por meio dessa arte; entretanto, no decorrer dos anos, o *funk* rompeu barreiras, mas não conseguiu romper todos os preconceitos. É marginalizado, historicamente, quando se trata do morador do morro, da periferia, mas apresenta outras cenas entendidas como contradições: é o caso da apreciação dos bailes por jovens de classes ricas e por turistas, bem como de alguns programas de televisão. São contradições do *funk*, bem como dos olhares lançados sobre ele.

Assim, o *funk* consegue fazer mexer o corpo, às vezes, sem contorno, sem esperança, do periférico, dando-lhe brilho e sentido. Essa música consegue fazer balançar o corpo do sujeito que não gosta de *funk*, mas, na festa de aniversário da filha, ou dos amigos, inconscientemente, balança a cabeça ou bate o pezinho no chão.

ARTIGO

Esse é o *funk*, modo de sublimação, caminho de escoamento da libido, que possibilita aos/às jovens expressarem suas ideias, suas sexualidades, seus conflitos, dentre outras questões subjetivas. Porém, numa sociedade conservadora e moralista, isso é tomado como violento. Mas *nada* se diz das casas noturnas e diurnas frequentadas pelo baronato das grandes cidades.

Ademais, ainda há, mas não como antes, o desafio de aceitação por parte da sociedade, em relação a essa modalidade artística, considerando, inclusive, que a psicanálise possui condições para apresentar questões, ou elementos, que explicam não somente essa arte e sua relação com o sujeito e a cultura, mas também como essa arte traz outras dimensões de aprendizado a serem investigadas.

Percebe-se que o *funk* ocupa territórios em disputa; é bem diferente quando visto de longe. Inclusive, não está imune aos contrastes e, quando se trata das juventudes periféricas, tende a ganhar outra leitura, ou seja, é associado aos aspectos negativos da cultura, em que fica mais evidente a criminalidade como marca do estigma. Por ser uma questão complexa, exige a decomposição e articulação dos múltiplos elementos que compõem essa dinâmica, não como causa e efeito, mas produção de subjetividades. Por isso, entende-se que a psicanálise contribui para analisar essa realidade constituída por manifestações do inconsciente e das condições materiais, coletivas e singulares, que são estruturais para a formação da identificação e representação dessas juventudes.

O *funk* é *sincero* e pulsional. Talvez por isso, nem toda escuta consegue ouvi-lo e dissecá-lo. Esses são alguns elementos para pensar a relação entre as juventudes periféricas e o *funk*, bem como as produções e manifestações de subjetividades desses sujeitos na atualidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. C. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*, v. 35, p. 177-204, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- ARRUDA, D. P. Do movimento soul à cultura hip-hop: a trajetória de King Nino Brown. In: RIBEIRO, D.; ALMEIDA, L. M.; ROCHA, M. (Orgs.). *Uma nova história, feita de histórias: personalidades negras invisibilizadas da história do Brasil*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- ARRUDA, D. P.; VICENTIN, M. C. G. Processos de subjetivação das juventudes periféricas: reconhecimento, cultura hip-hop e cotidianidade. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 14, n. 41, p. 461-484, 2022. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1296>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- BIRMAN, J. Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 11-26, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v20n1/01.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- BOCK, A. M. B.; GONÇALVES, M. G. M. (Orgs.). *A dimensão subjetiva da realidade: uma leitura sócio-histórica*. São Paulo: Cortez, 2009.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1989.
- BRASIL. *Sugestão legislativa n.º 17*. Criminalização do funk como crime de saúde pública contra a criança, ao adolescente e a família. Brasília: Senado Federal, 2017.
- CHIC SHOW. Direção de Emílio Domingos e Felipe Giuntini. Brasil: Globoplay, 2023.
- CIDINHO & DOCA. *Rap da felicidade*. Rio de Janeiro: Columbia Records, 1994.

DAYRELL, J. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

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

FREUD, S. Conferências introdutórias. In: FREUD, S. *Obras completas (Vol. 13)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. "Considerações sobre desenvolvimento e regressão", p. 450-475.

FREUD, S. O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos. In: FREUD, S. *Obras completas (Vol. 16)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

FREUD, S. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ["O caso Schreber"], artigos sobre técnica e outros textos. In: FREUD, S. *Obras completas (Vol. 10)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico", p. 108-121.

FREUD, S. Observação sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos. In: FREUD, S. *Obras completas (Vol. 9)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. "Cinco lições de psicanálise", p. 220-287.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GUERRA, A. M. C. Periferias e subjetividades políticas na perspectiva psicanalítica. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 39-56, jan.-abr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/cTqVQLXSrFFW4cbqqQWjLS/?lang=pt#>. Acesso em: 25 mar. 2024.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. 9. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

KEHL, M. R. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. (Orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

LACAN, J. *Seminário (Livro 11): os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LOPES, A. C. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Faperj, 2011.

MACEDO, S. *DJ Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes, 2003.

MATTA, F. L. M.; SALLES, L. *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

MC CABELINHO featuring BK. *Reflexo*. Rio de Janeiro, 2020.

MC PAULIN da Capital. *Foi por pouco* (Sou pretin, cabelin enroladin). São Paulo: Love Filmes, 2022.

MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

ARTIGO

- MOLON, S. I. *Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky*. 5. ed. São Paulo: Petrópolis, 2015.
- MOURA, C. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- NOSSO SONHO: a história de Claudinho e Buchecha. Direção de Eduardo Albergaria. Brasil: Vitrine Filmes, 2023.
- PEIXOTO, L. F. L.; SEBADELHE, Z. O. *1976: movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2016.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2012.
- SAFATLE, V. Por um conceito “antipredicativo” de reconhecimento. *Lua Nova*, São Paulo, v. 94, p. 79-116, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n94/0102-6445-ln-94-00079.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- SÃO PAULO. *Decreto n.º 54.734*, de 30 de dezembro de 2013. Dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som instalados em veículos automotores estacionados. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2013c.
- SÃO PAULO. *Lei n.º 15.777*, de 29 de maio de 2013. Dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som instalados em veículos automotores estacionados. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2013b.
- SÃO PAULO. *Projeto de Lei n.º 2*, de 5 de fevereiro de 2013. Proíbe a utilização de vias públicas, praças, parques e jardins e demais logradouros públicos para realização de bailes funks, ou de quaisquer eventos musicais não autorizados, e dá outras providências. Secretaria do Governo Municipal. [Vetado]. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2013a.
- SHAFT. Direção de Gordon Parks. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1971.
- SILVA, C. Y. G.; MOTTA, I. F. Nas batidas do rap: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil. *Agora*, Rio Janeiro, v. 23 n. 2, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-44142020002009>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- SILVA, M. O. – MC Bob Rum. *Rap do Silva*. Rap Brasil Vol. 2. Rio de Janeiro: Som Livre, 1995.
- SOARES, L. E. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. In: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. (Orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- TAYLOR, C. *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- VIANA, H. O movimento funk. In: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- VIANA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2014.
- VYGOTSKY, L. S. *Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Havana: Científico-Técnica, 1987.
- VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.