

Das margens das favelas aos sucessos da indústria musical

Análise da evolução do funk na identidade cultural do Brasil



05-07-2019

Nur Arikan

S234190

Scriptie

Edmund Amann

Faculteit der Geesteswetenschappen

Universiteit Leiden

Índice

Introdução	3
Capítulo 1: Noções da identidade e cultura em relação à música	7
Capítulo 2: Identidade cultural e musical do Brasil	18
Capítulo 3: O baile funk na identidade cultural brasileira	30
Conclusão	42
Literatura	46
Anexos	57

Introdução

A música de baile funk começou nos anos 70 como reflexo da realidade das pessoas que viviam nas favelas do Rio de Janeiro.

A música começou como o estilo soul, no entanto isso mudou durante os anos oitenta. Assim o baile Funk, originou-se no Rio de Janeiro no início dos anos oitenta. Muita da inspiração para Baile Funk veio das influências americanas. *Afrika Bambaataa* começou a revolução no Brasil com seu sucesso no hip hop americano “Planet Rock” (Frederic P. Miller, 2010). Quando a música atingiu o Brasil em 1982, o país ainda estava na era funk dos anos setenta. Apesar das leis rígidas do governo e da censura, artistas como James Brown e Little Richard governaram as ruas do Rio de Janeiro. O funk é o que deu início às fianças nas ruas do Rio. Haveria música barulhenta e festas de quarteirão para explodir a música disco para se rebelar contra a ditadura. Quando o “Planet Rock” chegou às ruas, isso reforçou a “revolução da música negra”. (Gray, 2009)

Durante os anos 80, o Miami Bass engolfou as cidades brasileiras e o país passou das raízes latinas para a discoteca e o hip hop eletrônico ao longo de três décadas. Os DJs do Rio de Janeiro começaram a ficar obcecados com o sucesso de Bambaataa e cada um tinha sua própria versão. Em vez de criar seus próprios raps, eles traduziam as letras para o português e gritavam pela gravação. Os DJs também praticaram este método durante os anos setenta com hits de James Brown. O que intrigou os DJs brasileiros sobre esse novo subgênero do rap, Miami Bass, foi o seu som eletrônico. Isto foi graças ao novo "instrumento" o bumbo 808. Como esse som se tornou mais popular, as batidas de Miami fluíram para o Brasil regularmente. O primeiro álbum do Rio funk saiu em 1989. Foi chamado Funk Brasil por DJ Marlboro. Os principais hits deste álbum incluem "Entre Nessa Onda" e "Melô Da Mulher Feia (Do Wah Diddy)". "Do Wah Diddy" foi o primeiro sucesso do Funk Carioca (Marlboro). Essa música não soa nada como o Baile Funk de Zuzuka Poderosa. Os sons eletrônicos são primários e a música não diferencia muito da música original de 2 Live Crew. As letras de Miami Bass foram um pouco vulgares na época e muitos DJs brasileiros começaram a fazer seus próprios raps para acompanhar as batidas americanas. Essa foi uma grande mudança, apenas traduzindo a letra para o português e gritando pela batida. (Cinza, Dance Electro's 80's

Essa influência de Miami Bass nos levou ao Baile Funk de hoje. Depois do álbum e sucesso do DJ Marlboro, muitos outros DJs da região do Rio de Janeiro começaram a querer imitar seu sucesso. As batidas de Miami Bass inundaram o Brasil e os DJs se tornaram abundantes com seus próprios raps para as batidas americanas de Miami. Para definir sua cultura e se separar das influências americanas, os DJs começaram a ser criativos. Em vez de apenas bater as batidas americanas, eles adicionariam influências de sua própria cultura, como "padrões de bateria de candomblé e ritmos de samba" (Gray, 2009). Foi assim que começou o Dancing Funk ou o Funk Carioca. Adicionando ritmos de sua cultura latina, os DJs do Brasil conseguiram se separar de suas influências no Miami Bass. Isso se tornou um novo gênero musical.

Uma vez que o baile funk é percebida como uma música que se refere a drogas e crime, o movimento funk teve que lutar muito contra a censura do governo e por sua direito de existir. A maioria da população brasileira já tem um preconceito negativo sobre a o baile funk e eles não percebem a positividade que os funkeiros colocam na suas letras .

A cultura baile funk é considerada pela corrente dominante brasileira como um fenômeno cultural anti-social com uma atitude perigosamente provocativa, provavelmente porque destrói a mística de uma relação "feliz" entre as classes alta e baixa (Yudice, 1994).

Na prática, a maioria dos funkeiros prefere que a violência não aconteça durante as festas de baile funk. Esses tipos de eventos são um lugar de paz, de prazer e onde as pessoas podem escapar da realidade e revistar. O sociólogo Hermano Vianna encontrou durante sua pesquisa sobre o baile funk um grupo de jovens indefesos que iam muito às festas para se distrair (2006: 34).

Ele ressaltou que o objetivo desses jovens era apenas aproveitar e ter prazer com os amigos, aproveitar do momento e esquecer a realidade. Ao contrário do que a maioria dos brasileiros acha que as baladas de baile funk têm muita violência, que muitas canções de baile funk se referem à violência como algo que ataca o direito de ser feliz e que impede o prazer.

A música de baile funk é uma atividade suburbana produzida principalmente pela população afro-brasileira ou pela população mulata. Esse gênero é um gênero bastante pobre e só existia nas favelas, por isso está sujeito a discriminação. Há pessoas de classes altas em Brasil que consideram que vivem em um país que é tolerante à

discriminação racial. Sem embargo, as pessoas que pertencem às classes altas do Brasil consideram, por causa da grande violência contida nas letras de baile funk e por pertencerem às classes mais baixas, que o estilo dessa música funk destrói a boa imagem do estado. É por isso que as classes altas do país querem que a baixa cultura seja expurgada através do processo de branqueamento, para que possam se livrar dessa cultura negra e dos problemas que essa baixa população traz. (Freyre: 1995)

A antropóloga Jane Souto explica que, através das letras de baile funk, os habitantes das favelas, na verdade, cantam um protesto contra a estrutura e as condições que o país sempre usou para marginalizar e estigmatizar aqueles que são favelados. (2000)

Sneed afirma que o baile funk é uma espécie de utopia para as pessoas das classes mais baixas. Durante os bailes do baile funk eles podem sonhar por um momento sobre as coisas que eles querem na vida. (2008)

O governo do país sempre teve problemas com as festas porque segundo eles as festas eram um lugar para vender drogas e ter um monte de crimes que em combinação com o medo que as classes altas têm e a pressão que colocam sobre as autoridades, o governo teve que proibir as festas de baile funk. Adriana Facina, socióloga da UFF, apresenta uma discrepância interessante. Ela diz que os jogos de futebol no estádio Maracanã sempre exigem a intervenção da polícia, mas não são proibidos. Talvez seja porque o futebol é adaptado e faz parte da identidade nacional brasileira. No entanto, para o baile funk, não é o mesmo, na verdade, é o contrário, porque a mídia estatal cria uma imagem negativa sobre o baile funk. Na maioria das vezes, os recursos da mídia culpam os problemas sociais do Brasil pela dança do funk.

Ao longo de sua estética musical e abordagem à representação da realidade cotidiana na favela, o gênero expressa uma rejeição à promessa falsa de uma vida melhor através da aceitação da participação social sancionada pelo estado e contribuição civil (Yudice 1994) A análise das condições de vida da favela e a importância para as pessoas, o baile funk, em consonância com Paul Sneed (2003, 2008), pode ser lido como um modo de expressão para aqueles que reagem às duras condições de vida.

Nada obstante, hoje em dia se vê que esse gênero cresceu enormemente em popularidade no Brasil. Um tipo de música que nasceu nas favelas do Rio de Janeiro e agora pode ser ouvida em quase todas as partes do Brasil. Esse estilo de música não é

apenas popular entre as pessoas das classes mais baixas, que se sentem mais relacionadas às letras, mas também entre os jovens das classes mais altas. O gênero de baile funk se tornou tão grande que eles conseguem milhões de visualizações em seus canais do youtube e no Spotify. Hoje em dia, em todos lugares que você vai no Brasil, você pode ouvir esse estilo de música, mas por que um estilo de música que é tão criticado pelos poderes superiores de um país e o governo fez muito para pará-lo, se tornaram populares?

O objeto desta pesquisa é descobrir o porquê o ritmo do baile funk cresceu em popularidade nas classes altas sendo que até 10 anos atrás era uma música proibida e uma reflexão das pessoas que moravam nas favelas e os cortiços. Só começou a partir de mais o menos 2008 mais popular até hoje em dia é uma música popular também nas classes altas. Essa pesquisa tenta investigar a evolução do que o baile funk significa para a identidade cultural do Brasil. O enfoque dessa pesquisa será analisar a música funk desde a perspectiva de identidade nacional desde a cultura popular brasileira.

A pergunta central dessa pesquisa é: Que posição tem a música funk na identidade cultural nacional da sociedade brasileira? Para essa tese usei a pesquisa literária e a pesquisa empírica. A pesquisa empírica tomou lugar em São Paulo e no Rio de Janeiro do Brasil. O papel é classificado como o seguinte, o marco teórico ocorre no primeiro capítulo. Nele, explico vários conceitos da identidade em geral e os conceitos sobre a identidade em relação à cultura. Também tem a explicação da identidade cultural em relação à música e o papel da música na identidade cultural.

No segundo capítulo, conceitua-se uma imagem sobre a identidade e a cultura brasileira. Esse conceito é explicado no contexto musical e na relação da identidade brasileira em combinação com a música. A análise segue no capítulo três. Neste capítulo, estão os resultados das entrevistas que realizei no Brasil. As etapas do estilo baile funk brasileiro são analisadas com as investigações empíricas juntamente com as literárias. Por fim, segue-se a conclusão, na qual é dada uma resposta à questão central desta tese, Que posição tem a música funk na identidade cultural nacional da sociedade brasileira?

Noções da identidade e cultura em relação à música

1.1 A identidade

A Identidade é derivada do latim *identitas*, sendo o mesmo, como um conceito filosófico refere-se ao fato de que um sujeito é um indivíduo que se distingue de todos os outros (unicidade ou identidade síncrona) e assim permanece o mesmo ao longo do tempo (identidade diacrônica). A identidade pessoal significa que ainda se pode falar da mesma pessoa em dois momentos diferente, é sobre o fato de que amanhã, por exemplo, alguém ainda é a mesma pessoa de hoje. Não se deve considerar isso como a questão dos traços de caráter ou da natureza do homem, mas como a questão do que torna uma pessoa uma pessoa, através do tempo. O conceito da Identidade na filosofia é sobre a questão de que como uma pessoa pode ser a mesma pessoa num horário diferente como por exemplo amanhã. O ponto é que fica obscuro que nós permanecemos a mesma pessoa apesar das inúmeras mudanças, tanto no seu própria caso como no caso do outro. A pergunta formulada Tecnicamente, trata-se da questão sobre a qual nos baseamos quando afirmamos que alguém é numericamente idêntico ao longo do tempo. A identidade da pessoa não é, portanto, uma questão psicológica no sentido de perguntar sobre a natureza de nosso caráter, não é uma questão sobre a singularidade do homem em relação ao animal, nem é uma questão ética sobre a natureza do homem pode ou não ser bom por natureza. Weinrich confirma que a identidade duma pessoa é definida como a totalidade da autoconsciência duma pessoa, na qual a forma como alguém se constrói no presente expressa a continuidade entre como se constrói a si mesmo como se fosse no passado e como se constrói como se aspira a ser no futuro "; isso permite definições de aspectos de identidade, tais como:" Uma é étnica a identidade é definida como aquela parte da totalidade da autoconstrução duma pessoa, constituída daquelas dimensões que expressam a continuidade entre a construção de uma ancestralidade passada e as aspirações futuras em relação à etnia "(Wenirich, 2003) Diferentes situações sociais também obrigam às pessoas a se ligarem a diferentes auto identidades que podem fazer que algumas se sintam marginalizadas, o alternar entre diferentes grupos e auto identificações (Martínez & Hong 2014). Muitas pessoas ganham um senso de autoestima positiva de seus grupos de identidade, o que promove um senso de comunidade e pertencimento pertença. No trabalho relacionado à teoria da identidade social, foi demonstrado que a mera elaboração de distinção cognitiva entre grupos internos e externos pode levar a efeitos sutis nas avaliações das pessoas sobre os outros (Cote & Levine, 2002).

A identidade própria está bem posicionada como uma chave variável mediadora, porque é central para os autoconceitos das pessoas, que são extensas estruturas autobiográficas de

conhecimento que impregnam informações com significado, organizam a memória e regulam a cognição e o comportamento (Markus, 1977). O 'eu' pode ser representado em vários níveis por exemplo, individual e interdependente, cada um dos quais tem consequências motivacionais (Brewer & Gardner, 1996). O nível individual envolve auto definições baseadas na separação da pessoa de outros em que a autoestima é derivada de ser único em comparação com os outros. Nesse nível, o comportamento é impulsionado por atitudes pessoais e bem-estar, e as ações são mais ligados a atitudes pessoais do que quando identidades interdependentes são saliente (Ybarra & Trafimow, 1998) Apesar de estabelecer a singularidade duma pessoa, pode implicar superar o desempenho de outras pessoas e receber elogios de prestígio em ambientes de trabalho, mas também pode exigir características ou características particulares que não estejam relacionadas aos resultados de desempenho, como ser engraçado ou atraente (Brickson, 2000) Assim, a identidade individual não é idêntica aos construtos orientados para a realização, como a orientação para a meta de desempenho (DeShon & Gillespie, 2005). Além disso, a identidade é mais um construir abrangente, o que provavelmente limita o desenvolvimento de metas e orientação para objetivos. (Lord, Diefendorff, Schmidt, & Hall, 2010) Uma característica definidora do nível individual é que o comportamento reflete os valores pessoais e atitudes e não as normas mantidas pelos parceiros de relacionamento e grupos sociais (Ybarra & Trafimow, 1998). Só das pessoas com orientação individual se esperam que envolvam em esforços orientados para a realização se essas buscas fossem consistentes com seus valores pessoais, mas nem todo mundo valoriza a realização. (Dweck, 1986). Apesar o fato que os valores individuais podem enfatizar as preocupações relacionadas à realização, eles também podem enfatizar preocupações sociais, como alta sensibilidade interpessoal, ou preocupações éticas, como ser honesto e agir com integridade. Apesar de traços ainda valorizados e distintos, a sensibilidade e a ética não se encorparam bem nas metas de desempenho ou comportamento social competitivo. As auto definições no nível interdependente, que incluem identidades relacionais e coletivas, estão vinculadas a entidades sociais externas. Especificamente, o nível relacional envolve auto definições baseadas em relações diácidas em que a autoestima é derivada de relacionamentos de alta qualidade e reflete avaliações (Andersen & Chen,2002)O nível coletivo envolve auto definições baseadas em membros de grupos nos quais a auto-estima é derivada do grupo sucesso e cumprimento eficaz dos papéis do grupo (Jackson, Colquitt, Wesson, & Zapata-Phelan, 2006).

1.2 A identidade cultural

A identidade se pode dividir à diferentes categorias, como a identidade social, identidade nacional, identidade cultural, identidade de gênero, identidade étnica etc. Neste trabalho é interessante falar sobre a identidade nacional e étnica em combinação com a identidade cultural.

Clifford Geertz sugere que os indivíduos que pertencem à mesma cultura vivem suas vidas cotidianas com redes de significado compartilhadas. Essas teias compartilhadas são inconscientes e consistem de normas culturais vistas e não vistas. Entre os jovens, essas normas culturais estão expressas nas roupas que vestem, na música de que gostam, nos amigos com quem falam, na língua deles e até mesmo na faculdade. (1973)

Cultura é o comportamento social e as normas encontradas nas sociedades humanas. A cultura é considerada um conceito central na antropologia, englobando a gama de fenômenos que são transmitidos através da aprendizagem social nas sociedades humanas. Universais culturais são encontrados em todas as sociedades humanas; estes incluem formas expressivas como arte, música, dança, ritual, religião e tecnologias como uso de ferramentas, culinária, abrigo e roupas. O conceito de cultura material abrange as expressões físicas da cultura, como tecnologia, arquitetura e arte, enquanto os aspectos imateriais da cultura, como princípios de organização social (incluindo práticas de organização política e instituições sociais), mitologia, filosofia, literatura (tanto escrita e oral), e a ciência compreende o patrimônio cultural intangível de uma sociedade. (Macionis e Gerber, 2011) A cultura é geralmente definida como um comportamento compartilhado e aprendido e significados que são socialmente transferidos. A cultura incorpora os valores compartilhados, tradições, normas, costumes, artes, história, folclore e instituições de um povo. Ela incorpora nossas visões de mundo, percepções e orientações, e molda nossa linguagem, nossa educação, nossos papéis de gênero e nossas expectativas de vida. Grupos culturais compartilham valores e tradições. Según Giménez a identidade é definida principalmente por seus limites, não por conteúdo cultural. Nossa identidade consiste na apropriação distinta de certos repertórios culturais do nosso meio social. A primeira função da identidade é marcar os limites entre um e os outros. A identidade é o lado (inter) subjetivo da cultura, internalizado de maneira específica, distintiva e contrastiva por alguns em relação aos outros. (2003) Também o Wallerstein apontou que uma das funções quase universalmente atribuídas a cultura é diferenciar um grupo de outros grupos. Nesse sentido, representa o conjunto de traços compartilhados dentro de um grupo e presumivelmente não compartilhados(ou não totalmente compartilhado) fora dele. Daí seu papel como operadora de diferenciação. (1992)

A identidade não é meramente numérica, mas qualitativa, e é formada, mantida e manifestada nos e através dos processos de interação e comunicação social.(Habermas 1987) Segundo Giménez os conceitos de identidade e culturas estão inter-relacionados (2003) De acordo com o autor Geertz, a cultura é "um sistema de conceitos herdados, expresso de forma simbólica, através do qual as pessoas se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e atitude perante a vida". A função da cultura é dar significado ao mundo e torná-lo compreensível. A tarefa dos antropólogos é tentar explicar os símbolos orientadores de cada cultura.(1992)

Em conformidade com o prestigioso sociólogo Bourdieu, ele afirma que a cultura tem formas culturais (artefatos ou comportamentos observáveis) internalizadas na forma de habitus. (esquemas cognitivos ou representações sociais) (1985) Habitus é o conjunto de esquemas gerativos dos quais os sujeitos percebem o mundo e agem sobre ele. Esses esquemas gerativos são estruturados socialmente: foram moldados ao longo da história de cada sujeito e envolvem a internalização da estrutura social, o campo concreto das relações sociais em que o agente social foi formado como tal. Mas, ao mesmo tempo, eles são estruturantes: são as estruturas a partir das quais os pensamentos, percepções e ações do agente são produzidos. (Bourdieu, 1985)

Giemenéz resume que a cultura nunca deve ser entendida como um repertório homogêneo, estático e imutável de significados. Pelo contrário, pode ter ambas as "zonas de estabilidade e persistência" e "zonas de mobilidade" e mudança. Alguns de seus setores podem ser submetidas a forças centrípetas que lhe conferem maior força, vigor e vitalidade, enquanto outros setores podem responder a tendências centrífugas que eles se tornam, por exemplo, mais mutáveis e instáveis nas pessoas, desmotivados, contextualmente limitada e muito pouco compartilhada por pessoas dentro de uma sociedade. (2003) Uns podem ser capazes de se adaptar às várias culturas do mundo, comprometendo-se com duas ou mais culturas. Não é necessário se ater a uma cultura. Muitas pessoas socializam e interagem com pessoas em uma cultura, além de outro grupo de pessoas em outra cultura. Assim, a identidade cultural é capaz de assumir muitas formas e pode mudar dependendo da área cultural. A natureza do impacto da arena cultural mudou com o advento da Internet, reunindo grupos de pessoas com interesses culturais compartilhados que, antes, teriam maior probabilidade de se integrar à sua arena cultural do mundo real. Essa plasticidade é o que permite que as pessoas se sintam parte da sociedade onde quer que vão (Holliday, 2010)

De acordo com o dicionário de A dictionary of Media and Communication, a identidade cultural significa o seguinte: 'The definition of groups or individuals (by themselves or others) in terms of cultural or subcultural categories (including ethnicity, nationality, language, religion, and gender). In stereotyping, this is framed in terms of difference or otherness.' (Chandler and Munday, 2011) As subcategorias vão juntas e as vezes misturado com a identidade cultural.

A primeira subcategoria é a etnicidade. Um grupo étnico ou uma etnia é uma categoria de pessoas que se identificam com base em semelhanças, como ancestralidade comum, língua, história, sociedade, cultura ou nação. People e Bailey falam o seguinte sobre a identidade no livro de Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology (9th ed.). Wadsworth Cengage learning.: 'In essence, an ethnic group is a named social category of people based on perceptions of shared social experience or one's ancestors' experiences. Members of the ethnic group see themselves as sharing cultural traditions and history that distinguish them from other

groups. Ethnic group identity has a strong psychological or emotional component that divides the people of the world into opposing categories of “us” and “them.” In contrast to social stratification, which divides and unifies people along a series of horizontal axes on the basis of socioeconomic factors, ethnic identities divide and unify people along a series of vertical axes. Thus, ethnic groups, at least theoretically, cut across socioeconomic class differences, drawing members from all strata of the population.” (2010, p.389) Etnia é geralmente um status herdado baseado na sociedade em que se vive. Ser membro de um grupo étnico tende a ser definido por uma herança cultural compartilhada, ascendência, mito de origem, história, pátria, idioma ou dialeto, sistemas simbólicos como religião, mitologia e ritual, culinária, estilo de vestir, arte ou aparência física. A segunda subcategoria é a nacionalidade. A nacionalidade é uma relação legal entre uma pessoa individual e um estado. (vonk 2012) A nacionalidade confere à jurisdição estadual a pessoa e oferece à pessoa a proteção do estado. Quais são esses direitos e deveres varia de estado para estado.(Weis, 1979) A Identidade nacional é a identidade dum pessoa ou o senso de pertencer a um estado ou a uma nação. (Tajfel e Turner, 1986) É o sentido de uma nação como uma coesão, representado por tradições, cultura, linguagem e política distintas. A identidade nacional pode se referir ao sentimento subjetivo que se compartilha com um grupo de pessoas sobre uma nação, independentemente do seu status de cidadania legal.(Guibernau e Smith, 2004) A identidade nacional é vista em termos psicológicos como "uma consciência da diferença", um "sentimento e reconhecimento de 'nós' e 'eles'" (Lee, 2012) Como um fenômeno coletivo, a identidade nacional pode surgir como um resultado direto da presença de elementos dos "pontos comuns" no cotidiano das pessoas: símbolos nacionais, linguagem, história da nação, consciência nacional e artefatos culturais. (Kelman, 1997)

A expressão da identidade nacional vista sob uma luz positiva é o patriotismo, caracterizado pelo orgulho nacional e pela emoção positiva do amor pelo país. A expressão extrema da identidade nacional é o chauvinismo, que se refere à firme crença na superioridade do país e extrema lealdade ao país. (Ashmore, Lee e Wilder, 2001) A identidade nacional não é uma característica inata e é essencialmente socialmente construída. (Anderson, 1991) Sob várias influências sociais, as pessoas incorporam a identidade nacional em suas identidades pessoais adotando crenças, valores, suposições e expectativas que se alinham com a identidade nacional (Bar-Tal e Staub, 1997) Pessoas com identificação de sua nação encaram as crenças e valores nacionais como pessoalmente significativos, e traduzem essas crenças e valores em práticas cotidianas. (Ashmore, Lee e Wilder, 2001) O cientista político Rupert Emerson definiu a identidade nacional como um corpo de pessoas que sentem que são uma nação. (1960) Essa definição de identidade nacional foi endossada pelo psicólogo social, Henri Tajfel, que formulou a teoria da identidade social junto com John Turner. (Reicher, Spears e Haslam, 2010)

A teoria da identidade social adota essa definição de identidade nacional e sugere que a conceituação da identidade nacional inclui tanto a auto categorização quanto o afeto. A autocategorização refere-se a identificar-se com uma nação e a se ver como um membro de uma nação. A parte do afeto refere-se à emoção que uma pessoa tem com essa identificação, como um sentimento de pertencimento ou apego emocional em relação à própria nação. (Tajfel e Turner, 1986) A mera consciência de pertencer a um determinado grupo invoca emoções positivas sobre o grupo e leva a uma tendência a agir em nome desse grupo, mesmo quando os outros membros do grupo são, por vezes, pessoalmente desconhecidos.(Tajfel e Turner, 1986)

A identidade nacional requer o processo de auto categorização e envolve tanto a identificação de um grupo, identificando-se com uma nação, quanto a diferenciação de grupos externos, outras nações. Ao reconhecer pontos em comum, como ter descendência comum e destino comum, as pessoas se identificam com uma nação e formam um grupo e, ao mesmo tempo, vêm pessoas que se identificam com uma nação diferente como grupos externos. (Smith, 1991) A teoria da identidade social sugere uma relação positiva entre a identificação de uma nação e a derrogação de outras nações. Identificando-se com a própria nação, as pessoas envolvem comparações intergrupais e tendem a derrogar grupos externos. (Tajfel e Turne, 1987) No entanto, vários estudos investigaram essa relação entre a identidade nacional e a derrogação de outros países, e descobriram que a identificação com a identidade nacional não resulta necessariamente em uma derrogação fora do grupo.(Hopkins, 2001) A Identidade cultural é a identidade ou sentimento de pertencer a um grupo. Faz parte de auto concepção e auto percepção de uma pessoa e está relacionada à nacionalidade, etnia, religião, classe social, geração, localidade ou qualquer tipo de grupo social que tenha sua própria cultura distinta. Deste modo, a identidade cultural é tanto característica do indivíduo como também do grupo culturalmente idêntico de membros que compartilham a mesma identidade ou criação cultural.(Ennaji, 2005) Todos nós temos uma identidade cultural, que está diretamente relacionada ao quadro cultural que carregamos dentro de nós mesmo. Identidade cultural opera tanto em níveis individuais como em níveis de grupo. Dependendo dum número de fatores, um indivíduo pode ter uma tendência para abandonar alguns aspectos de sua identidade cultural e se apegam para os outros. Os indivíduos podem realmente ter múltiplos identidades. Por exemplo, uma pessoa pode nascer no Norte da Irlanda, ser criada na Inglaterra, frequentar uma universidade no Líbano, formar um relacionamento romântico com alguém que ele ou ela se conheceu no Canadá e trabalha na Austrália. De cada país a cultura terá um efeito sobre o indivíduo e resultará em uma síntese de múltiplas identidades culturais dentro de um único pessoa.(Hankir, 2015)

A identidade cultural e a étnica são um subconjunto da teoria da comunicação da identidade que estabelece quatro "quadros de identidade" que nos permitem ver como construímos a identidade. Esses quadros incluem o quadro pessoal, a promulgação do quadro de comunicação, o quadro

de relacionamento e o quadro comum. O quadro comunitário refere-se aos constrangimentos culturais ou à sensação de "direito" que as pessoas vivem, que varia de acordo com o grupo cultural. Portanto, a identidade cultural e étnica tornam-se central para a identidade de uma pessoa, como ela se vê e como ela se relaciona com o mundo. (Guerrero, 2017)

Apesar a cultura corresponda frequentemente à nacionalidade ou à etnia, a identidade étnica não é o mesmo que a identidade cultural. Embora a identidade étnica possa ser a característica organizadora de diferentes nacionalidades ou grupos étnicos, a revisão da literatura de Jean S. Phinney sobre a identidade étnica sugere que a compreensão de como a etnia distingue diferentes grupos étnicos é complexa.(1990)

A identidade cultural não é necessariamente um termo lógico e sistematicamente definido, mas é mais amplo que a identidade étnica. A identidade étnica refere-se tipicamente à participação em um grupo social que tem uma cultura comum marcada por linguagem compartilhada, história, geografia e, às vezes, características físicas.

A identidade cultural com um grupo específico pode incluir pessoas de muitas origens étnicas diferentes. De acordo com o Gilbert, ele distingue a nação da identidade cultural em dois. O primeiro é relativamente não problemático. Refere-se à identidade de um indivíduo em seus aspectos culturais, listando, talvez, as várias características do modo como alguém foi criado, que a identifica em vários aspectos - seu fundo linguístico e literário, sua educação e escolhas religiosas e morais, sua aquisição social, atitudes e maneiras e assim por diante. Em um segundo uso, a identidade cultural refere-se à associação de um grupo cultural. É, portanto, necessariamente uma identidade cultural coletiva, compartilhada por outros membros do grupo. O que, no entanto, constitui um grupo cultural? Não é simplesmente um grupo classificado em termos de algumas características culturais ou outras.(2010)

Casimir definiu a identidade cultural como a imagem do eu e da cultura entrelaçados na concepção total da realidade do indivíduo. (1984) Collier e Thomas viram a identidade cultural como validada de dentro numa cultura particular através de relações interpessoais relacionamentos e sugeriu que pode variar em escopo, saliência e intensidade.(1988) Sussman argumentou que uma identidade cultural normalmente não se torna saliente até que a transição cultural comece.(2000)

1.3 A identidade cultural em combinação com a música.

A música é um universal humano, mas o seu significado não é (Tito 2009). Ela ocorre em muitos cenários e inclui muitos tipos diferentes de ação e formas de organizar o som em

significados. Pesquisadores enfatizaram que o significado fundamental da música não está em objetos (por exemplo, uma obra musical), mas em ações, o que as pessoas fazem. Estudar música é estudar a multiplicidade de significados das práticas musicais. Fazer música é “participar, de qualquer forma, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance (o que é chamado de composição), ou dançando” (Small 1998, p.9). Pequenas moedas o termo "musicking" para capturar este significado conceptual: todas as práticas de significado que contribuem para uma performance musical. Esta atividade não é unidirecional, do músico ao ouvinte. Em vez disso, é um processo dinâmico que envolve contexto e cultura, criando, mantendo e alterando significados. Se é mais fácil entender um país escutando sua música do que aprendendo sua língua, então o patrimônio cultural da música, entendido através das ciências sociais, ilumina o conhecimento de diversas sociedades ao longo do tempo. (Thomson, Lamont, Parncutt e Russo, 2014)

O patrimônio cultural é o legado de artefatos físicos e atributos intangíveis de um grupo ou sociedade que é herdado de gerações passadas. De acordo com a Sullivan, o patrimônio cultural inclui cultura tangível (como edifícios, monumentos, paisagens, livros, obras de arte e artefatos), cultura intangível (como folclore, tradições, língua e conhecimento) e patrimônio natural (incluindo paisagens culturalmente significativas e biodiversidade) (2016)

Neste caso é interessante a cultura intangível de que a música faz parte. O patrimônio cultural imaterial consiste em aspectos não físicos de uma cultura particular, mais frequentemente mantidos por costumes sociais durante um período específico na história. O conceito inclui as formas e meios de comportamento em uma sociedade, e as regras frequentemente formais para operar em um clima cultural particular. Estes incluem valores e tradições sociais, costumes e práticas, crenças estéticas e espirituais, expressão artística, linguagem e outros aspectos da atividade humana. Thompson, Lamont, Parncutt e Russo afirmam que a música funciona como um dispositivo mnemônico onde os humanos não-letrados podem expressar a tradição oralmente como documentos culturais transmitidos de geração em geração. (2014) Como mencionado anteriormente, a música faz parte do patrimônio cultural. Mas será que a música também é uma reflexão da identidade cultural encontrado dentro da sociedade. Born e Hesmondhalgh mostram em seu trabalho uma estrutura de quatro partes que reflete a natureza da relação entre as identidades culturais e a música. Primeiro, a música pode criar identificações puramente imaginárias de identidades culturais sem a intenção de concretizar essas identidades. Nesse caso, as identidades culturais representadas na música só existiram na fantasia coletiva ou individual.

Em segundo lugar, a música pode criar identificações emergentes ou identidades culturais. Neste caso, a música é usada como um recurso dentro do qual tipos novos e emergentes de

identidade cultural podem ser representados e retratados. Born e Hesmondhalgh referem-se a essa teorização da identidade cultural na música como o “modelo de processo”. O modelo de processo postula que a música não reflete a realidade social; ativamente molda e constrói a realidade social. A música desempenha um papel formativo na criação e transformação de identidades culturais.

Em terceiro lugar, a música pode reproduzir identificações ou identidades culturais. Nesse caso, a música reproduz identidades culturais. Este é o "modelo de homologia". O modelo de homologia postula que a música não molda e constrói a realidade; em vez disso, a música reflete a realidade social. Este modelo está associado a estudos subculturas e ao Centro de Estudos Culturais Contemporâneos em Birmingham, Inglaterra.

Em quarto lugar, a música oferece identificações ingênuas de identidades culturais. Nesse caso, os significados associados à música e à identidade cultural estão sempre em movimento.

A música pode funcionar como um marcador de identidade. A música pode ser um sinal de identidades específicas. Em particular, isso vale para identidades de grupos coletivos. Por exemplo para marcar minha identificação com um grupo específico ouvindo um tipo específico de música, por exemplo, hard rock, hip-hop ou música antiga. Em muitos desses casos, a música deu origem a uma identidade de grupo, talvez até mesmo uma subcultura, que não existia antes da música (Hebdige, 1979). Mas o contrário também pode ser o caso. Jazz, blues e soul são estilos não só associados aos afro-americanos, os estilos também surgiram e se desenvolveram entre os afro-americanos, que também consideram a música como "deles" (cf. Gilroy 1991). O caso é semelhante ao do flamenco, que é um forte sinal de identidade para os ciganos na Espanha (Manuel 1989). Em ambos os casos, as identidades étnicas existiam antes da música. Mas não apenas os grupos minoritários usam a música dessa maneira. Tanto o tango finlandês quanto o argentino são muitas vezes considerados expressões de identidade nacional para finlandeses e argentinos. De forma semelhante, o vigia de verão do compositor Hugo Alfvén é para muitos suecos um exemplo de “sueco” na música (Rudén, 1994), embora a Dancing Queen do ABBA possa há muito ter ultrapassado esse papel (Hägg 2003, 640). O tema da relação entre música e identidade está crescendo em importância nos estudos da música, principalmente no subcampo da etno musicologia (Rice, 2007). A música é uma parte constitutiva da cultura e, portanto, é importante para a formação da identidade individual e social. Pode servir como um espaço e prática que une os membros do grupo, de modo que eles se entendam como pertencentes uns aos outros e talvez até tenham uma tarefa específica ou missão a cumprir. Através da música, podem desenvolver-se laços emocionais, sociais e cognitivos, implicando a construção e representação de uma identidade social e uma memória social onde o indivíduo e o social estão ligados (Sheleman 2006). Uma parte importante de toda formação de identidade é a

criação de limites; a música pode ser usada para traçar fronteiras entre grupos, moldando e fortalecendo identidades sociais (Rice 2013, p.72). A música pode ser usada como um identificador simbólico de um grupo social, tanto pelos membros do grupo como também pelo ambiente (seus não membros). A música não apenas funciona para expressar e manter identidades pré-existentes, mas também fornece recursos para contestar e negociar identidades e construir novas (Jung 2014) Devido aos processos de globalização, com seus fluxos de ideias, pessoas e produtos, hibridizações estão surgindo continuamente entre identidades culturais, práticas e pertences (Ong, 1999)Indivíduos e grupos constantemente devem responder e se relacionar com novos fenômenos e práticas, e é cada vez mais difícil falar de culturas distintas e fixas. Isso também se aplica à música, onde a disseminação global de gêneros musicais oferece oportunidades para o hibridismo musical, o que pode influenciar a formação da identidade.

A música oferece uma oportunidade para a expressão da identidade e pode facilitar a reprodução e transformação de identidades sociais estabelecidas. A música fornece recursos para que um grupo construa e renegocie sua identidade, mas também pode ser um recurso para controlar o espaço e empurrar os grupos para a periferia.

As origens da música e suas conexões com a identidade têm sido debatidas ao longo da história da etno musicologia. Thomas Turino define “eu”, “identidade” e “cultura” como padrões de hábitos, de modo que as tendências para responder a estímulos de maneiras específicas se repetem e se reinscrevem.(2008) Hábitos musicais e nossas respostas a eles levam a formações culturais de identidade e grupos de identidade. Para Martin Stokes, a função da música é exercitar o poder coletivo, criando barreiras entre os grupos. Assim, categorias de identidade, como etnia e nacionalidade, são usadas para indicar o conteúdo de oposição.(1994)

Para Katherine Hagerdon, a identidade do etno musicólogo é relevante para a pesquisa, bem como para as identidades da cultura estudada. Consciência é feita sobre a própria identidade na interação com os outros, que deve ser parte integrante do produto final. O acesso e as expectativas do etno musicólogo estão seriamente ligados à compreensão do gênero ou estruturas de classe da cultura.(Stokes, 1994) John Shepherd observa que a identidade do etno musicólogo em termos de uma comunidade acadêmica, baseada na explicação de Thomas Kuhn da revoluções científicas. A disparidade entre os objetivos da disciplina e as questões atuais se distanciam em vários momentos da história da etno musicologia, gerando a emergência de novos paradigmas com novas preocupações(Sheperd, 2003)

A música não é apenas usada como uma maneira de criar uma identidade de grupo, mas também pode criar uma identidade pessoal. Frith descreve a música como a capacidade de manipular sentimentos e organizar a vida cotidiana.(Frith, 2003) Através de um estudo independente de

Susan Craft, onde o papel da música na vida era focalizado através da análise de uma série de pessoas de diferentes idades e com suas histórias pessoais. Ela entrevistou uma grande variedade de pessoas, desde jovens adultos que encontram música em todos os aspectos de suas vidas, até veteranos que ouvem música como uma maneira de escapar da guerra. e compartilhar a alegria acompanhada por outros. (Crafts, Gavicch e Keil, 1993)

Visões como as expressas por Feld (1984), destacaram o impacto que a cultura pode ter na música e em alguns casos na música com expressão cultural, concluindo que a música é, de fato, cultura e não pode ser separado da experiência de vida. Em uma linha similar, Dewey também observou que “enquanto [a arte] é produzida e é desfrutada por indivíduos, esses indivíduos são o que eles são no conteúdo de sua experiência por causa das culturas nas quais eles participam” (1958,p 326). Adotando uma visão diferente, Blacking argumentou que a música pode ser um “produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é um som humanamente organizado” (1973, p. 10). O uso de Blacking da frase "som humanamente organizado" denota um sentido de música além de um evento sonoro não intencional ou aleatório, mas como um processo propositalmente engajado pelos membros de uma sociedade particular, embora de formas que se alinhem com as práticas socioculturais dominantes ou aceitas normas. Harwood explorou a noção sugerindo “que a música funciona simbolicamente de várias maneiras” (1976, p. 529). Isso inclui as expectativas dos artistas e do público, os padrões de julgamento adequados à cultura, o contexto adequado a uma determinada performance e a maneira de o ouvinte perceber o mundo em geral. Merriam afirma que a música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência própria divorciada do comportamento que a produz. (1964, p. 7). Ele acreditava que, para conceber a música como um som organizado, os comportamentos envolvidos em sua produção e o significado subjacente a esses comportamentos devem ser compreendidos. Blacking acreditava que “todos os processos relevantes para uma explicação do som musical” devem ser explorados ou uma “análise sensível ao contexto da música na cultura” (1973, p. 17) deve ocorrer se o verdadeiro significado for obtido. Isso inclui compreender os propósitos de elementos não musicais, como significado espiritual, que incluem aspectos de lealdade ou importância econômica, propósito social ou estruturas biológicas de eventos (Blacking, 1973).

Identidade cultural e musical do Brasil

2.1 A identidade nacional cultural do Brasil

O surgimento da consciência cultural nacional no Brasil coincidiu com o início dos sentimentos republicanos no final da era imperial. De fato, em 1889 o Brasil foi declarado uma república, e o imperador Dom Pedro II e sua família fugiram para o exílio na Europa. Embora o Brasil tenha se tornado um estado independente em 1822, o olhar cultural das elites do país foi direcionado principalmente para a Europa. Com a república veio o chamado para que os brasileiros fizessem um balanço de sua herança cultural única, e uma moda para os exotismos do país emergiu (Tinhora, 1986: 35), gerando algumas das primeiras grandes publicações do folclore nacional por intelectuais eminentes como Amadeu Amaral, Arthur Azevedo, Mello Moraes Filho, Silvio Romero e outros.

Esses primeiros projetos, no entanto, estavam longe de serem otimistas em suas representações do lugar do país vis-à-vis ao resto do mundo; em vez disso, surgiram em debates sobre a melhor maneira de explicar o atraso do desenvolvimento do país. Baseando-se nas teorias raciais e climáticas predominantes na Europa na época, a inferioridade cultural brasileira era vista como enraizada na composição racial do país e em seu clima tropical.

Como Ventura observou, no entanto, os intelectuais brasileiros não se apropriaram simplesmente dos modelos europeus em seu trabalho; em vez disso, eles reinterpretaram e adaptaram-se a seus próprios objetivos. (1991:12)

De acordo com as ideias da superioridade ariana, as capacidades intelectuais dos indianos e africanos eram consideradas significativamente inferiores às dos brancos europeus e, de acordo com o pensamento sobre os efeitos do clima sobre as formações sociais, as condições de vapor do hemisfério sul foram levadas a explicar a suposta indolência e indolência do personagem brasileiro. As soluções propostas para o país, portanto, centravam-se na necessidade de "branquear" a população, que o pensamento mais otimista poderia produzir em um ou dois séculos (Ortiz, 1986).

Um dos defensores mais fervorosos da instituição das políticas de branqueamento no Brasil foi Silvio Romero, que também produziu alguns dos primeiros estudos de textos

de canções brasileiras, incluindo Cantos populares do Brasil (1985 [1883]) e estudo sobre a poesia popular no Brasil. (1870-1880) (1888)

Romero argumentou que os problemas do Brasil só poderiam ser resolvidos se os intelectuais brasileiros se dedicavam seriamente a estudar o que distinguia o Brasil dos países desenvolvidos. Assim, ele condenou a idealização do índio por romancistas e poetas nacionalistas românticos, como José de Alencar e criticou sua negligência do africano, que, segundo ele, tinha uma presença muito mais forte no Brasil e era racialmente superior aos brasileiros nativos. (Ventura 1991: 47-9)

Em seu esforço para representar o Brasil como "verdadeiramente" foi, Romero finalmente formulou o discurso que seria o alicerce dos movimentos nacionalistas do século XX: ele concluiu que aquilo que diferenciava o Brasil de outras nações era a miscigenação racial do país; Os mestigos, ele argumentou, foram os agentes mais influentes no estabelecimento de uma cultura brasileira distinta.(1888)

No início do século XX, a ideia de que a singularidade do Brasil derivada da mistura Ameríndios, Africanos e Europeus era amplamente aceita; menos aceitável foi a alegação de que isso explicava o alegado atraso do país. As proposições que surgiram para abordar a mudança de perspectiva centraram-se nas relações estruturais entre o Brasil e a Europa, foi essa relação que agora seria levada em conta para a dependência cultural do Brasil. (Martins, 1970)

De acordo com Gilberto Freyre, a servidão era primariamente uma aflição das elites urbanas brasileiras. Ele argumentou que o que impediu os brasileiros de desenvolver uma consciência nacional foi a presença da corte portuguesa no Brasil (1936).

Para Freyre em 1532, uma "sociedade com estrutura, exploração econômica baseada na escravidão e composição híbrida de índios e, depois, negros" foi formado, que o autor chamou de América tropical. Freyre enfatizou em seus estudos as origens da cultura brasileira, destacando as características gerais da colonização portuguesa, bem como os papéis dos índios, os portugueses colonizadores e o escravo negro na construção mista da sociedade brasileira. Portanto, a identidade brasileira é um modo distinto e específico de ser o povo brasileiro, fruto de sua história e cultura social e cultural miscigenação (Freyre, 1995; p.4 2009).

Para fugir da ameaça napoleônica, a família real portuguesa, com um séquito de mais de 10 mil pessoas, chegou ao Rio de Janeiro em 1808, instigando uma campanha civilizatória que transformaria a pacata cidade de 50 mil habitantes em uma movimentada capital imperial com uma população de 100 mil habitantes em 1822 (Skidmore 1999)

Como outros monarcas portugueses antes dele, Dom João VI era um grande patrono das artes e ciências, e durante sua estada ele agraciou a cidade com a Biblioteca Nacional, a Faculdade de Medicina, o Jardim Botânico, a Escola de Belas Artes e muitas outras instituições.

Martins corrobora com as observações de Freyre mencionando que a identidade brasileira pode ser entendida como "um conjunto de significados de identidade que são semelhantes e conflitantes ao mesmo tempo." (2002, p. 67) Para esse autor, o estudo da identidade brasileira no campo intelectual não é explorado como deveria ser e, mesmo com a reavaliação de Freyre. Martins acredita que os intelectuais resistem a buscar mais compreensão específica da cultura brasileira. (2002) Este último diz que o a busca pelo sentimento de nacionalismo no Brasil é, até hoje, limitada; isto comportamento se origina da "experiência colonial mercantilista e escrava", isto é, por causa do sentimento de submissão, que o autor trata como o memória que é reproduzida por "instituições de poder centralizado e uma lógica hierárquica de dominação." (Martins, 2002, p. 82)

O estudo realizado pelo Sebrae indica que a população brasileira a cultura é receptiva à incorporação de várias manifestações culturais sem se sentir ameaçado, porque a sociedade multirracial e multicultural é uma característica singular da identidade nacional. O estudo também mostra que O Brasil é caracterizado pela "falta de especificidade", uma característica inata da diversidade cultural do país e as condições geográficas, climáticas e históricas condições contam como fontes para a criação de elementos que caracterizam a "alma brasileira", dando ao país uma forte natureza cultural. (2002)

Segundo o Sebrae a imagem do Brasil no exterior será valorizada somente quando o país se percebe de maneira positiva, identificando o valor das características de seu povo. (2002) De acordo com essa notação, Ortiz afirma que "o mito das três raças ainda não foi ritualizado, pois as condições materiais para sua existência são apenas simbólicas " entender, portanto, que o valor da cultura mestiça brasileira somente será

reconhecido quando as condições simbólicas forem identificadas por pessoas e se transformou em condições materiais. (2006, p 39)

Sergio Barque de Holanda destacou duas características principais da identidade brasileira em sua obra: falta de hierarquia e ociosidade. Para ele a falta de hierarquia foi herdada do Portugal e sua estrutura sociopolítica refletindo fragmentação e falta de coesão social na sociedade brasileira. (1971)

Finestralli e Garrido sustentam que tal característica ainda está presente no Brasil moderno, resultando em um país heterogêneo e multifacetado que é capaz de produzir uma ampla gama de manifestações que diferem culturalmente; e tendo como um conceito subjacente chamado unidade na diversidade. (2010)

De acordo com o antropólogo Roberto DaMatta Brasil "é um país, uma cultura, uma localização geográfica, internacionalmente fronteiras reconhecidas e território, e também uma casa, um pedaço do chão abraçado com o calor de nossos corpos, uma casa, a memória e conhecimento de um lugar com o qual se sente especial, singular e totalmente conexão sagrada "(2001, p. 11-12).

Em seus estudos, DaMatta foca em destacar a riqueza da pluralidade da cultura brasileira, valorizando pequenas "nações" dentro da mesma país e analisar como eles se inter-relacionam, formando uma pátria, que concorda com as citações de Bastide (1980) sobre "ilhas culturais". (2010)

DaMatta analisa a identidade brasileira através de ações que fazem parte da condição humana: como se deve comer, dormir, trabalhar, reproduzir e orar. Portanto, o autor reflete sobre como tais ações são realizadas por Brasileiros: sua rotina em casa, trabalho e vida social, a ilusão do relações raciais não há classificação racial formal, mas há preconceito, a culinária e a vida familiar, as diferenças entre o regular festas e Carnaval um momento de liberdade e experimentação de excessos sem culpa, o jeito brasileiro com um toque de trapaça e religiosidade do povo brasileiro. (2001)

Debrun entende que, no Brasil, existe a possibilidade de uma interação geral entre regiões, etnias e classes na cultura manifestações, como carnaval, samba e futebol. (1990) DaMatta portanto, acredita que o Brasil não pode ser entendido como uma unidade, mas de forma relacional, reafirmando as observações de outros autores mencionados nesta secção. (2001)

A diversidade nas formas sociais e representações dos brasileiros desperta o questionamento sobre quais são os valores brasileiros. Morace lista os seguintes valores brasileiros: a alegria de viver; espontaneidade em relações humanas; simplicidade na vida diária; acesso a uma experiência que oferece felicidade a todos. (2009)

Hofstede define a cultura como uma programação coletiva, da mente o que é comum para as pessoas em um ambiente determinado. A fim de compreender a cultura nacional, definiu-se uma escala de quatro dimensões: distância do poder, individualismo versus coletivismo, incerteza e masculinidade (1980)

A primeira dimensão é a distância do poder. Hofstede observa que em todas as sociedades existem desigualdades. A diferença está no modo como cada sociedade aborda a diversidade. Em relação às distâncias de potência, o Brasil apresenta um indicador elevado em comparação com os outros países pesquisados pelo autor. (1980)

A segunda dimensão analisada por Hofstede é o individualismo versus coletivismo. Nas sociedades individualistas, o vínculo entre as pessoas é fraco, com cada um cuidando de si e de sua família imediata. Nas sociedades coletivistas, por outro lado, as relações sociais são estendidas e o indivíduo se torna fiel ao grupo. No Brasil, a família tem um papel muito importante na sociedade, devido ao seu padrão paternalista, e estrutura histórica autossuficiente (Tanure, 2005). A sociedade brasileira pode ser considerada coletivista, onde "nós" prevalece sobre "eu", e o grupo tem um grande valor social.

DaMatta diz que no Brasil uma "pessoa" é por suas conexões. (1987) O status de pertencer a um determinado grupo oferece proteção a seus membros e permite que eles se beneficiem de a "facilidade da lei". Na sociedade brasileira, o conceito de personificação é importante. Outra característica da sociedade coletivista é a dificuldade em dizer "não". Isto representa uma situação de confronto e raramente é usada com clareza (Tanure,2005). A terceira dimensão cultural analisado pelo Hofstede é a tolerância à incerteza. Essa característica verifica a tolerância da sociedade à ambiguidade e instabilidade (1980). O Brasil apresenta uma forte necessidade de controlar as incertezas, que se reflete em famílias protetoras e no fato de que os professores são espera-se que sempre tenha respostas para as perguntas do aluno (Tanure, 2005). Sociedades com essa característica tendem a mostrar emoções mais claramente. A quarta e a última dimensão representa masculinidade versus feminilidade.

Para Hofstede , essa dimensão verifica a quanto uma sociedade valoriza traços considerados masculinos, como assertividade, competitividade e materialismo, sobre valores como qualidade de vida e preocupação com outros pessoas e seus próprios filhos.(1987) Além disso, esta dimensão qualifica a gêneros e papéis de homens e mulheres na sociedade. Nos países considerados mais "masculinos", os papéis de homens e mulheres são mais divididos (Tanure, 2005). A sociedade brasileira está em um nível intermediário nessa dimensão. Em Brasil, uma mulher pode trabalhar e conquistar posições de destaque em sua carreira; no entanto, ela ainda deve cuidar da casa e da família. Outro aspecto que diferencia as sociedades masculina e feminina é a importância do desempenho escolar. Em sociedades mais "femininas", o fraco desempenho escolar não tem consequências tão significativas como em países mais "masculinos" (Tanure, 2005).

2.2 A expressão nacional cultural na música brasileira

A música recebeu uma atenção especial do monarca de Dom João VI, ele fundou a Capela Imperial, que sustentou 50 cantores, uma orquestra completa e dois mestres de capela e construiu o Teatro Real de São João, inspirado no grande Teatro de São Carlos de Lisboa, que introduziu a ópera na vida social das elites cariocas. (Mariz, 1983)

Freyre afirmou que essa "invasão lusitana" levou os brasileiros a esconder os elementos sincréticos de sua cultura local, uma vez que eram vistos pelos recém-chegados como a personificação da inferioridade cultural colonial. (1936)

À medida que discursos como esses se consolidaram, políticas de branqueamento foram rejeitadas e a responsabilidade de construir uma identidade nacional baseada na cultura híbrida do país tornou-se um projeto para as intelligentsias.

De acordo com Dunn, há três eventos que fazem parte do modernismo artístico brasileiro, que simbolizam a mudança na identidade nacional brasileira: a primeira é a Semana de arte moderna que foi realizada em São Paulo em 1922, cem anos depois de Dom Pedro o primeiro ter declarado a Independência do Brasil do Portugal. Essa expressão do nacionalismo cultural, envolveu figuras importantes em todas as artes (2001: 14).

O segundo evento é a publicação, em 1928, do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, o segundo de dois enunciados de princípios poéticos, que defendiam uma espécie de canibalismo cultural por meio do qual artistas brasileiros tomariam uma diversidade conjunto de influências, digeri-los e produzir uma fusão que era exclusivamente brasileira (Dunn, 2001: 19) Esta publicação inspirou uma literatura própria e forneceu a inspiração para inúmeros experimentos artísticos desde, incluindo os movimentos tropicália dos anos sessenta.

Com duração aproximada de 1967 a 1969, a Tropicália foi um movimento popular de cultura animado pelo espírito artístico dos canabalisim. A significação duradoura de Tropicália mostrou como os músicos populares brasileiros poderiam absorver os mais diversos elementos culturais internacionais, especialmente o rock, combinando-os com elementos da cultura brasileira, especialmente da Bahia, o estado natal de muitos participantes, e os transformando em algo distintamente brasileiro. (Murphy, 2006: 46

O terceiro evento é a publicação, que também tomou lugar em 1928, de duas importantes obras de Mário de Andrade, o musicólogo e literário. Sua novela Macunaíma inspirou-se na mitologia nativa brasileira para construir uma alegoria da identidade e do progresso racial brasileiro. Seu Ensaio Sobre a Música Brasileira exortou os compositores a buscar inspiração na música folclórica brasileira e não na música europeia. Seu ensaio fez um apelo aos círculos da música da época, argumentando que o Brasil poderia se libertar de sua escravidão cultural através da agência consciente do mundo artístico. Coube a eles quebrar o hábito de imitar os modelos culturais europeus e construir uma cultura autônoma que refletisse a psique brasileira singular. Sua mensagem aos compositores foi feita para encorajá-los a utilizar o legado cultural do país em seu trabalho, e suas extensas coleções do repertório nacional acumulado durante várias expedições a várias partes do país forneceram a matéria-prima para o empreendimento.

Usando o conceito da “raça” no sentido do povo brasileiro como um todo, ele escreveu: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, a mais poderosa criação de nossa raça até agora” (citado em Dunn, 2001: 23). Mário de Andrade também fez um importante estudo sobre o samba no interior do estado de São Paulo.

De Andrade foi um dos principais líderes intelectuais do movimento modernista de orientação nacional que reuniu artistas de diversas áreas, incluindo literatura, pintura, escultura, arquitetura e música.

Freyre argumentou que a informalidade do sistema colonial e a falta de exclusivismo racial dos portugueses criaram um contexto de relações inter-raciais benignas, em que brancos, negros e mestiços trabalhavam felizes lado a lado em direção a objetivos comuns.

Em seu trabalho, *o Mestiço* é anunciado como o símbolo da unidade nacional, incorporando a síntese das diferentes categorias sociais do país. (1936) *O Mestiço* de Freyre foi reforçado ainda mais por Sergio Buarque de Holanda, que representou o brasileiro como homem cordial. (1971) A representação do brasileiro como um mestiço "amigável", "feliz", "cordial" e "trabalhador" logo se tornaria categoria de senso comum com a população em geral.

O contexto político do modernismo artístico é o uso da música popular como um marcador da identidade nacional brasileira que foi defendida durante o regime de Getúlio Vargas (Murphy, 2006) Ele foi o ex governador do Rio Grande Sul e liderou a revolução de 1930 com o apoio dos militares, após não ser eleito presidente. Ele estabeleceu o *Estado Novo*, um período de ditadura em 1937 e continuou a liderar um governo autoritário até ser removido do poder pelos militares em 1945. Ele voltou a ser presidente de 1951 a 1954 quando cometeu suicídio após ser ameaçado de morte. o governo de Vargas enfatizou que a industrialização e a ética de trabalho que sustentam, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, apoiaram novas leis de bem-estar social e procuraram promover um forte senso da identidade nacional. Seu governo usou a censura para controlar a imprensa e as indústrias de entretenimento, especialmente depois de 1937 e usou o rádio para transmitir mensagens nacionalistas e promover a música brasileira (Murphy, 2006) Sob a influência do censor, os sambistas escreveram menos letras sobre malandragem e mais sobre a ética de trabalho promovida pelo governo.

O projeto nacionalista centrou-se na imagem do "mestiço cordial", um trabalhador híbrido digno, orgulhoso de contribuir para a prosperidade do país.

Emblemas de hibridismo foram vigorosamente promovidos como símbolos de identidade nacional pela máquina de propaganda de Vargas, com a música desempenhando um papel central nas definições do que seria tomado pela cultura nacional.

O início do regime de Vargas coincidiu com o surgimento do samba, um estilo popular híbrido que proporcionou ao Estado Novo uma forma musical pronta e adequada à agenda nacionalista. O samba foi cooptado e moldado pela censura para promover a "brasilidade".

Um dos sambas mais conhecidos é o *“Aquerela do Brasil”* de Ari Barraso, em 1939, um exemplo de sub estilo de samba chamado sambaexaltação pela forma como exalta o povo brasileiro, a cultura e a geografia. essa música personifica o Brasil como um *“mulato desonesto”* e pinta uma imagem nostálgica do velho Nordeste durante a época da escravidão. Proeminentemente citado no final de uma lista de descrições idílicas é *“meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro”*. De acordo com Shaw, Ari Barraso escreveu esse samba para celebrar uma imagem mais saudável do Brasil do que a encontrada em outros sambas e para elogiar o modo de vida encontrado em Salvador, sua parte favorita do país. (1999)

O carnaval foi celebrado no Brasil muito antes da fundação da primeira escola de samba, Deixa falar, em 1928. O carnaval se desenvolveu a partir de celebrações de final de ano que foram praticadas durante a era colonial até o início de século XIX, uma característica proeminente do carnaval que jogava água suja nas pessoas nas ruas das janelas do andar de cima. Em meados do século XIX, a polca era a dança preferida nas festas de carnaval, onde waltz, schottische, marchas e mazurkas também eram tocadas. (Tinhorão, 1986:112) Nas primeiras décadas do século XX, à medida que a população do Rio de Janeiro crescia e se diversificava, também crescia a participação no carnaval. grupos das classes média e baixa começaram a desfilar juntos em trajés, e os ritmos para a dança do casal no salões de baile foram substituídos pelos que eram mais apropriados para grandes procissões, como a marcha e eventualmente o samba. (Tinhorão, 1986:121)

A formação das escolas de samba foi um esforço para legitimar os grupos de carnaval formados por pessoas que viviam nos morros.

Durante a era de Vargas, as escolas de samba receberam reconhecimento oficial. em 1935, eles foram obrigados a obter licenças para desfilar e obrigados a anexar a frase Grêmio Recreativo aos seus nomes. (Souza et al., 1988:47) É por isso que o nome das escolas de samba nas compilações anuais do carnaval, que começaram em 1968, são precedidas pelas iniciais "G.R.E.S" Grêmio Recreativo Escola de Samba. Em 1939, o governo tornou obrigatório que as escolas de samba usassem temas nacionalistas para seus desfiles. (Souza et al. 1988:149) Junto com esse reconhecimento oficial vieram os subsídios do governo para as escolas de samba que estavam ajudando a transformar o carnaval em grande atração turística. Durante as primeiras décadas, as escolas de samba eram organizações comunitárias cooperativas. Com suas associações carnavalescas, o samba poderia ser anunciado como a integração feliz de diversos grupos culturais e raciais que haviam sido alcançados no país e, por meio do rádio, essa imagem foi propagada por todo o país.

Nos anos 60, as escolas de samba aumentaram muito de tamanho e passaram a sofrer pressões crescentes de fora de suas comunidades. O carnaval tornou-se mais competitivo, com prêmios lucrativos para as escolas vencedoras. Em 1960, o capital brasileiro foi transferido do Rio de Janeiro, que tinha sido a capital desde 1763, para as cidades recém-construídas de Brasília, o que tornou o turismo ainda mais importante para a economia do Rio de Janeiro. As escolas de samba ficaram sob o controle de empresários de fora de suas comunidades, alguns dos quais estavam envolvidos em jogos ilegais. (Murphy, 2006: 20) As atividades da escola se tornaram mais comerciais à medida que mais moradores da classe média do Rio se envolviam em suas atividades. Designers profissionais conhecidos como carnavalescos fizeram desfiles de carnaval e figurinos cada vez mais luxuosos. O mais proeminente carnavalesco Joãozinho Trinta, defendeu essa prática nos anos setenta com uma frase frequentemente citada: "Pobre gosta de luxo; quem gosta da miséria é intelectual". (Citado em Souza et al., 1988: 154)

Existem muitas formas de samba. O campo semântico do termo é muito amplo. O que todas as formas de samba compartilham é um papel na criação do senso da identidade nacional, uma sensação de que elas comunicam algo exclusivamente brasileiro, algo enraizado nas formas brasileiras de fazer música percussiva, de mover o corpo e usar linguagem para comentar maneiras (Murphy, 2006)

Enquanto a música popular isso floresceu sob a ditadura de Vargas, as arenas para o debate cultural foram progressivamente corroídas, abafadas pela poderosa máquina de propaganda e estrita censura da mídia de massa anunciada pelo Estado Novo.

Segundo John Tosh a escrita da história é um modo de forjar a identidade social, criando uma memória coletiva que estabelece a relação de um grupo com o passado. (1984) Mas o passado da historiografia é uma "representação do passado" (Tonkin 1992), que é construída no presente em termos de preocupações contemporâneas. De modo análogo ao observado por João Hernesto Weber em relação à historiografia literária brasileira, os autores de histórias da música brasileira têm frequentemente projetado a preocupação nacionalista com o passado e suas narrativas representam o passado como um processo contínuo e inevitável, no qual a música produzida no Brasil é progressivamente nacionalizada.(1997)

Esse processo de nacionalização tem sido representado através de uma sucessão cronológica de estilos, que passou a adquirir status canônico, definindo o que constitui a música nacional brasileira "autêntica".

Ao entrar no século XX, as histórias de alta arte e música popular geralmente se separam, com o primeiro envolvendo o movimento modernista, enquanto o segundo se volta para o samba (Cambraia Naves, 1998).

Não é, evidentemente, o propósito desta introdução resumir os conteúdos das histórias musicais brasileiras, mas sim apontar como eles construíram narrativas canônicas que definiram os momentos significativos no desenvolvimento do repertório nacional.

Na música popular, o cânone do século XX engloba o samba, a bossa nova e a MPB (Música Popular Brasileira).

Assim, aquilo que foi definido em termos nacionais é restrito aos gostos urbanos de classe média. E mais, desde a época da modinha, o nacional é formado pelos gêneros mais proeminentes da capital cultural do país, o Rio de Janeiro. Todos os outros estilos desenvolvidos no território nacional passaram a ser identificados como músicas regionais.

A música popular reflete transição e mudança institucional ao longo do período de abertura. Do anúncio da anistia limitada à campanha presidencial de 1984, os

compositores expressaram atitudes variadas em relação à liberalização. Bem antes de o AI-5 ter expirado (dezembro de 1978), já se podia detectar um relaxamento na censura. Textos musicais considerados "contrários à moralidade pública" (ou seja, com conteúdo sexual) continuaram a ser proibidos (como até os anos 90), mas os censores eram muito menos propensos a agir com base em motivos políticos. (Silva,1994)

Durante a transição política, os principais números da MPB foram geralmente cautelosos ao abordar as questões levantadas pela liberalização. Canções marcantes, do ponto de vista da recepção do mercado e da crítica estética, expressaram sérias dúvidas sobre a abertura política. A partir de meados da década de 1970, Aldir Blanc era um wordsmith musical extremamente eficaz, buscando abordar questões éticas e políticas, incluindo as da redemocratização. Dois títulos de João Bosco e Aldir Blanc fizeram declarações tópicas importantes. O memorável "O Bebedo e um Equilibrista", aludindo ao período mais repressivo da ditadura e cristalizando o impacto emocional do retorno dos exilados, tornou-se o hino de um movimento pró-anistia no final dos anos 1970. "Patrulhando" (co-autoria de Paulo Emilio) comentou sobre os chamados "patrulhas ideológicas", críticos radicais de esquerda que desafiavam os artistas, por atitudes políticas expressas ou implícitas consideradas incorretas (Pereira, 1976)

Como o regime militar chegou ao fim, as principais vozes da MPB responderam com reservas aos eventos atuais. Veloso, num momento incomum de especulação histórica, imaginou a tirania futura em "Podres Poderes". Buarque não celebrou nenhuma concessão do regime, mas manteve distância crítica e, como outros, resistiu à postura didática da canção de protesto dos anos sessenta. O artista, sempre relevante, compôs um conto ambíguo de cidadania confundido pelas eleições civis, "Pelas Tabelas" e alegorizou falsas alegrias associadas ao "carnaval da democracia" que celebraria o fim do regime militar em "Vai Passar". "(Peronne, 1988)

O retorno a uma administração nominalmente civil foi um marco histórico para o Brasil. Além de acolher a Nova República, 1985 foi também um ano de virada na música popular. Com a ascensão do rock nacional, a MPB não podia mais ser vista como o foco principal da música popular de classe média. A hegemonia da música dos anos 60, na verdade, havia terminado. Essas mudanças foram incorporadas em comemorações e comemorações em 1985. Gilberto Gil, ainda uma figura-chave da MPB, revisou sua carreira de vinte anos e preencheu o hiato de geração em concerto e no registro. A

evidência mais clara da chegada da música rock como uma grande preocupação comercial, e como a principal expressão cultural para a nova juventude urbana do Brasil, foi a festa mundialmente famosa do Rock in Rio. Assim como a transição no regime convidou a consideração geral do status político da nação, o impacto do rock ofereceu oportunidades para debater a natureza da música popular brasileira, passada e presente, incluindo suas funções sociais. Os valores muitas vezes divergentes da geração rock levaram a uma valorização renovada da educação política e estética da MPB.

Uma contabilidade sócio histórica para o boom do rock no Brasil envolveria especulações sobre as consequências das razões e políticas do regime militar. Parte da explicação para a popularidade do rock, argumentaria uma linha de raciocínio, deve residir no sucesso das estratégias industriais, como a ênfase elevada das multinacionais na homogeneização do gosto pela vantagem de mercado e o resultante desestímulo à diferença musical. Uma combinação de fatores ambientais, geracionais e demográficos ofereceria uma perspectiva adicional. Em termos de estratificação de classe, os consumidores que mais favoreciam o rock eram adolescentes de classe média e jovens adultos com o maior poder de compra. Esses jovens estavam apenas nascendo quando o poder militar estava sendo consolidado e quando os artistas da MPB mais conhecidos da geração dos anos 60 estavam começando. A população mais jovem da década de 1980 cresceu durante o governo de uma ditadura que deliberadamente combateu o nacionalismo do cenário cultural brasileiro dos anos 1960. Além disso, a consciência da geração Rock-in-Rio foi formada durante um regime que visava propositalmente construir uma sociedade de consumo de classe média na década de 1970 baseada em modelos internacionais cuja música de mercado era o rock.

Na edição de 2013 do festival Rock in Rio, a artista internacional Beyoncé surpreendeu o Brasil dançando a música *Ah Lelek* uma canção do baile funk, um novo estilo de música do Brasil. Um estilo de música que é criticada enormemente em Brasil. Na edição de 2018, em Lisboa, Anitta, uma cantora brasileira, cantou canções do baile funk e na próxima edição de 2019 em Rio de Janeiro, mais artistas do Funk são convidados para apresentar-se.

O baile funk na identidade cultural brasileira

3. As etapas de baile funk na identidade cultural nacional brasileira

Baile funk é a primeira manifestação da música eletrônica brasileira (Palombini 2010: 103; Sá 2007) emergir das favelas do Rio de Janeiro no final da década de 1980.

A cultura baile funk é considerada pela corrente dominante brasileira como um fenômeno cultural anti-social com uma atitude perigosamente provocativa, provavelmente porque destrói a mística de uma relação "feliz" entre as classes alta e baixa (Yudice, 1994).

Uma percepção negativa da cultura da favela e da favela é gerada em todo o setor da mídia brasileira, que descreve essas áreas como privadas de serviços públicos essenciais. Segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), as favelas são "aglomerações subnormais de barracos e casas". A favela poderia ser concebida como uma cidade dentro de uma cidade, um lugar onde a comunidade teve que sobreviver quase de forma totalmente autônoma porque sofreu e ainda sofre de estigmatização e exclusão do resto da sociedade brasileira.

Em termos das origens do conceito de baile funk como música de dança, isso se desenvolveu no Rio de Janeiro durante a década de 1970, a partir de baile black (danças negras) ou danças pretas do Rio. Em 1976, a jornalista Lena Frias foi a primeira a nomear e reportar o fenômeno baile black em uma importante revista nacional. Essas danças, organizadas por equipes de som nas favelas do Rio de Janeiro, "costumavam atrair todos os finais de semana de quinhentos mil para um e meio milhão de jovens" (Palombini 2010: 99).

A maioria da produção dos bailes funk ocorreu em estúdios de pequena escala nas favelas de onde a música foi primeiramente distribuída através dos cassetes auto produzidos e CDs em mercados em todo o Rio e em todo o Brasil. O primeiro álbum de o gênero Funk Brasil (PolyGram Brasil) foi produzido por DJ Marlboro em 1989. De acordo com Livio Sansone, hoje em dia o baile funk se tornou representante da vida da favela. (2003)

Como resultado da reputação do funk em movimentos de dança explicitamente sexuais e sua associação com as facções criminosas do Rio, às vezes é criticada uma forma

musical violenta e socialmente irresponsável. No entanto, o funk cultura musical do Rio de Janeiro tem inegável significado para as centenas de milhares de jovens pobres da cidade que ouvem a funk música e assistir bailes do funk a cada semana.

No núcleo da cultura o funk é um impulso utópico, um desejo de ser elevado acima da escassez, vulnerabilidade e da pobreza e transportada para um lugar de abundância, poder, e emoção através da experiência da música no baile funk.

Esse impulso utópico funciona de maneiras específicas ao contexto do funk como cultura musical praticada por jovens que vivem no limiar da pobreza em áreas marcadas por intensa violência, como as favelas do Rio e outros bairros de baixa renda.

Em sua essência, a música funk é uma transformação e prática contra cultural através da qual estes jovens vivenciam um senso de unidade e um senso maior de coragem para resistir aos efeitos cansativos das duras realidades que enfrentam diariamente. No espaço de baile funk do Rio, uma cultura musical densamente significativa e complexa, é encenada em que normas sociais são subvertidas e um o poderoso espaço moral é evocado e sustentado. No momento e espaço da experiência musical funk no baile, os participantes são levantados acima das limitações de suas vidas diárias para um estado emocional que faz disponível para eles a sensação de como seria viver em um melhor mundo. (Sneed, 2008)

Como é descrito no capítulo um, a música é uma parte constitutiva da cultura e, portanto, é importante para a formação da identidade individual e social. Pode servir como um espaço e prática que une os membros do grupo, de modo que eles se entendam como pertencentes uns aos outros e talvez até tenham uma tarefa específica ou missão a cumprir. Através da música, podem desenvolver-se laços emocionais, sociais e cognitivos, implicando a construção e representação de uma identidade social e uma memória social onde o indivíduo e o social estão ligados (Sheleman 2006).

A música de baile funk expressa um ato específico que pode ser lido como "o direito de culturas ou sociedades representar-se justapondo inscrições coloniais." (Fiedler 2007: 275).

Em consonância com Sneed, as pessoas que participaram nas entrevistas que eu realizei durante minha pesquisa em Brasil, elas mencionaram em sujeitos iguais com Sneed. Por

exemplo eu fiz uma pergunta sobre as dificuldades que tem o funk na sociedade brasileira?

Um dos participantes das entrevistas, Felipe Souza Rodrigues disse:

“ Devido ao funk ele tem começado na periferia na comunidade. A dificuldade dele para abranger para outras classes como as classes A e B, são as classes mais altas. Elas vêm isso como uma forma de vandalismo, como elas acham que as pessoas são de periferia, que conectam as comunidades à violência. Eles acham que o funk também vai ser violento. ” (2019)

Nada obstante ele também acha que isso foi um pensamento antigamente, que hoje em dia o funk se está acrescentando dessas outras classes porque o funk ele está vindo igual com o rap, que também foi muito criticado e que agora tem uma reputação mais tranquilo. (2019)

A doutora Mylene Mizrahi, antropóloga e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro disse: “O baile funk ele no Brasil, ele é e ocupa o lugar do eterno outro. Nós no Brasil, eu não sei o quanto você acompanhado, inclusive da situação política em que a gente está no momento no Brasil. A gente tem uma dificuldade muito grande de reconhecer não só as diferenças, mas as nossas dificuldades como sociedade os nossos problemas os nossos entraves. Então quer dizer ao invés de você, por exemplo dizer que o Brasil produz uma sociedade machista você coloca muitas vezes isso em manifestações mais periféricas para dizer o que “eu não sou machista, nem eu eduquei meu filho como machista, machista é o funk que ele ouve e acaba tornando-se ele machista. ” Então a mesma coisa com, “eu não sou misógino, eu não sou a favor da violência contra mulher, eu não ensinei meu filho a ser violento contra mulher, mas ele ouviu tanto o funk que ele ficou violento contra mulher. “Isso é o pensamento geral, que claro que não é uma relação de causa e efeito que eu estou falando. Aqui a gente no Brasil tende a colocar as nossas faltas as nossas lacunas os nossos problemas no outro.”(2019)

Ela também falou que ao invés de falar sobre o reconhecimento da miséria social, se coloca algo que se acha que é externo como de costume, é da favela que é do negro, eles são rudes, não eu, e não vemos o auge do feminicídio, vemos taxas muito altas de homofobia nas universidades públicas em pessoas treinadas. (2019)

Bruno Ramos, um representante legítimo porta-voz Nacional do movimento do funk e Conselheiro Nacional de juventude falou durante a entrevista: “ O funk só é

pesquisado do ponto de vista de pessoas que não entendem o funk. Não é uma voz legítima e orgânica da periferia, O movimento é uma continuidade dos movimentos que historicamente já completaram quase cem anos de resistência, como o jazz como o blues como samba e hip hop nos anos noventa. O funk é como os outros, também um dos movimentos das periferias que sofre dos mesmos estigmas. Coisa de vagabundo coisa de maloqueiro coisa de desordeiro é esse tipo de comentários pejorativos de forma proposital que nos entendemos de pensamento político crítico e que não compreende a representatividade e que é pouco compreendido por parte da sociedade que ainda não entendeu a potência de Movimento Funk. '' (2019)

Ana Paula afirmou que o movimento do funk, ele se assemelha muito como o samba para ser aceito na sociedade brasileira. O Samba se pode ver que até hoje ele sofre Barreiras, ele tem muitas fronteiras. Ela diz que que a dificuldade do funk na sociedade brasileira é que por causa de ter vindo da favela. '' A elite não gostava muito o funk porque nasceu na favela nasceu nas comunidades.'' Mas também diz que o funk está tomando mais espaço na sociedade e que a geração mais nova está quebrando um padrão da divisão e querem mais coerência. ''(2019)

Como uma forma da cultura popular das favelas, o funk no Brasil é tão multidimensional e ambíguo quanto a realidade social da qual ele vem e é frequentemente incompreendido por observadores externos e difamado na mídia. Desde o seu início no 1980, sua reputação violenta e sexualidade evidente fizeram do funk uma das mais polêmicas práticas musicais no mundo. Em 2002, o funk do Rio foi descrito no New York Times como: "Talvez a cena de dança mais controversa do mundo..." (Strauss 2001)

Em termos de impacto cultural, esse gênero oferece um forte censo de lugar: um lugar pictórico de arte e sonhos, um lugar significativo de ação e, finalmente, um lugar utópico para milhares de pessoas de jovens socialmente excluídos que vivem em condições adversas em favelas brasileiras. A dimensão utópica na música baile funk é articulada através de suas nuances musicais multicamadas, incluindo o proibidão, considerado como forma de celebrar poderes proibidos ou romântico, que exalta um mundo utópico do romantismo e mais recentemente, o utópico é representado na ostentação funk.

Como está mencionado em no primer capítulo dessa tese a música pode funcionar como um marcador de identidade. A música pode ser um sinal de identidades

específicas. Em particular, isso vale para identidades de grupos coletivos. (Hebdige, 1979).

O baile funk "questiona a fantasia de acesso ao espaço social para os desfavorecidos e a imagem de convívio que aqueles no poder desejam propagar do Brasil" (Yudice 1994: 197). Discutindo aspectos de classe de baile funk, George Yudice aponta em "A Funkificação do Rio" que os jovens da classe trabalhadora se identificam mais com a favela local do que com as conexões nacionalistas de gêneros musicais como o samba. (1994)

Ao longo de sua estética musical e abordagem à representação da realidade cotidiana na favela, o gênero expressa uma rejeição à promessa falsa de uma vida melhor através da aceitação da participação social sancionada pelo estado e contribuição civil (Yudice 1994) A análise das condições de vida da favela e a importância para as pessoas, o baile funk, em consonância com Paul Sneed (2003, 2008), pode ser lido como um modo de expressão para aqueles que reagem às duras condições de vida. Nas favelas, as casas são feitas com os materiais mais básicos. As pessoas não têm acesso a uma escolaridade decente e têm acesso limitado ou inexistente aos serviços públicos, como saneamento, eletricidade e transporte público (Dennison 2005: 352).

Ele também diz que dentro das favelas, os criminosos produziram uma cultura de silêncio por meio de intimidação violenta e a alta mortalidade é comum; "Das 3.000 mortes que ocorrem todos os anos no Rio de Janeiro, a maioria ocorre nas favelas"(Dennison :2005) Além disso, a polícia invade regularmente as faves em busca de traficantes que desaparecem nas ruas labirínticas.

Assim, em contraste com as realidades claustrofóbicas e violentas da vida (físicas e psicológicas), o baile funk, lido como uma atividade coletiva, oferece liberdade através da construção de um espaço alternativo. Esta visão é suportada por Sneed que sugere que o baile funk é um espaço coletivo temporário, onde os impulsos utópicos são revelados através da participação da comunidade, que subverte a estética dominante, os valores e os modos de interação social.

As pessoas, na festa de baile funk, experimentam sentimentos de poder, coragem e esperança. 'Esses sentimentos são acompanhados por um sentimento de inclusão na sociedade brasileira mais ampla, não necessariamente o Brasil das classes média e alta, mas um Brasil do cotidiano, um espaço intensamente brasileiro de hiper-brasilidade, em toda a sua abertura racial, sensual ludicidade, musicalidade, sociabilidade e alegria”

(Sneed 2008: 77)

Bruno Ramos, afirmou que o funk está falando sobre a liberdade e a possibilidade dos jovens da periferia que pudesse consumir algumas coisas que historicamente foram criminalizadas. Eles da periferia também têm sonhos como ter um bom carro e querem consumir os produtos que foram negados por causa da história. (2019)

Ana Paula diz: “ As pessoas nas favelas não tem muitas oportunidades para sair com amigos, curtir, ir para o cinema, então, eles vão mais rápido para as drogas. Não estou dizendo que a comunidade é culpada pelas drogas. Na nossa sociedade somos culpados pelas drogas estarem lá, ” (2019)

A fuga para esses jovens é a música funk, onde eles podem escapar de sua realidade e sonhar com os consumos que não podem acessar.

Francisco De Assis Mota Junior, também conhecido como MC Junior e que um dos porta-vozes de APAFUNK(Associação dos Profissionais e Amigos do Funk), que participou na entrevista que eu realizei. Ele falou: “Como um MC Pega um microfone para cantar para falar o que tá acontecendo na favela, ele tá explicando os problemas deles. então acho que o governo do estado poderia começar a fazer um trabalho através das músicas do funk a gente fala da nossa da nossa dificuldade. ‘’ (2019)

Não é raro que residentes inocentes em subúrbios ou favelas sejam apanhados no fogo cruzado entre a polícia invadindo suas casas em busca de criminosos. À luz de tais incidentes, os músicos de baile funk intencionalmente usam a amostra de arma de fogo para subverter sua ordem semântica (Sneed 2008) e dissolvê-la em uma espécie de redução catártica da tensão e da raiva. A mesma modalidade aparece entre os moradores comuns das favelas que através de um gesto específico, a arma e seu som são simulados alterando sua conotação semântica. "Na balada de baile funk o menino pequeno faz uma arma com o polegar e os dedos e continua sorrindo enquanto gesticula junto com os tiros digitais da música do MC - bang, bang, bang!" (Sneed 2008: 59) O uso da amostra de tiro evoca uma impressão espacial traumática, que os DJs justapõem em uma sensação positiva de força e humor para dominar, abordar e diminuir a tensão social crônica na plateia, que faz parte da realidade cotidiana da favela.

Há muito tempo que pesquisadores de lugar como Yi Fu Tuan (1974, 1977, 1980) e Relph (1976) teorizam a conexão emocional entre pessoas e lugares. De acordo com Relph, quem afirma que um senso de lugar é determinado pelas atividades que acontecem lá, se pode dizer que a música é um dos rituais / atividades mais importantes

para grupos de pessoas, e assim a criação da música contribui para a construção e representação do senso de lugar e uma 'identidade de lugar'.

Dois conceitos podem ser particularmente úteis para descrever a complexidade das emoções contrastantes que as pessoas sentem em relação ao senso de lugar gerado pelo baile funk: topo filia (do grego topos, 'lugar' e -philia, 'amor') e topo fobia (do Topos gregos, 'lugar' e -fobia, "medo"). Os termos mais tarde apareceram no trabalho do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, que descreve a topo filia como o vínculo afetivo entre pessoas e lugar ou cenário (Tuan 1974: 4). O termo 'topo fílico' captura a maneira como os funkeiros se relacionam positivamente com o baile funk, enquanto 'topo fóbio' descreve a atitude da parte da sociedade brasileira, que percebe e representa o baile funk como um lugar negativo onde funkeiros têm atitudes anti-sociais e 'perigosamente provocativas' e que é "completamente alienado de qualquer noção de transformação social ou realidade" (Pardue 2008: 35). Bruno Ramos fala que tem esta construção social, o rap também por exemplo passou por essa construção qual é o tipo de argumento que as letras não são interessantes para ser consumida pelos jovens, por exemplo o rap na década d anos noventas diferente do funk que começa com movimento de entretenimento. “O rapper ele começa com movimento político de disputa de imaginário das consciências. O rap ele é constituído como um movimento de protesto mesmo e as letras que são faladas no rap, politicamente elas não são aceitas e eles sofre também o mesmo processo de criminalização como o funk. Não ser aceito socialmente isso tem a ver com a questão racial por ser o movimento de negros não é um movimento característico e oriundo das periferias, parece que esse povo não tem o direito de se manter a liberdade de expressão, não tem direito de se divertir, não tem direito de ir e vir, uma questão está garantido por lei. Parece que é licença poética é garantida por pessoas de uma classe social mais elevada, parece que nós temos o tempo todo. Isso é uma questão de um processo racial construído é uma sociedade racista. Tudo que seja feito por negros vindo das periferias sempre vai sofrer esse tipo de estigmas e perseguição. “ (2019)

Durante minha pesquisa em Brasil eu perguntei a uns dos participantes da entrevista, porque o em geral as pessoas que não vêm da periferia, tem uma percepção negativa sobre o estilo do Funk.

A doutora Mylene Mizrahi, ela contestou: “ Sim, eu acho que o funk ele realmente tem esse traço desafiador, ele quer provocar as classes altas , ele quer provocar o choque que eu ia postar numa linguagem que ele quer marcar sua diferença em relação ao gosto de

hegemônica. Uma estética e de hegemônica dessa música é mc Rebeca, não sei se você conhece cai de boca no meu buetão é uma fala para classe meia, mas escolarizada que aposta do sexo como ele é não tem nenhuma metáfora sem nenhum romantismo no puro prazer sexual e na potência da mulher a mulher falando da mulher falando da buceta da mulher falando com carne chupa. isso é algo que tem o funk ele opera muito por meio de uma estética do choque. Então eu acho que ele choca os mais velhos, não é atua, eu acho que de algum modo ele quer chocar. Mas ele também quando que ele vai usar o duplo sentido para trocar entrar nos programas televisivos para fazer show numa casa mais hegemônica o funk livre. Ele fala também de coisas que as classes médias e altas muitas vezes não querem falar só não querem falar claramente sobre sexualidade sobre violência e sobre racismo.” (2019)

A mesma pergunta que eu perguntei a Ana Paula, ela disse o seguinte:

“Eu hoje em dia vejo isso como uma pertencente da elite que a elite tem dificuldade em aceitar qualquer algo diferente algo novo e que para eles não é verdade. Isso quer dizer é uma outra forma de expressão. Eles, as pessoas da classe alta, não entendem isso. Nós temos que compreender que nós estamos dando voz ouvindo a gente pode melhorar. Não estamos falando de idiomas diferentes. Eu acho que é uma forma de expressão de um de um certo momento da comunidade que as pessoas das classes mais altas, não percebem. ‘’ (2019)

Thompson, Lamont, Parncutt e Russo afirmam que a música funciona como um dispositivo mnemônico onde os humanos não-letrados podem expressar a tradição oralmente como documentos culturais transmitidos de geração em geração. (2014)

Em 2011 emergiu em São Paulo, o funk ostentação. Esse tipo de funk é um subgênero de baile funk que pode ser lido como representativo da perda de uma realidade presente na forma como promulga uma realidade irrealista status social. (Freire 2012) Na funk ostentação, os funkeiros são representados como consumidores do consumo conspícuo relacionado a uma percepção estereotipada de sucesso material nos EUA ou na Europa, transmitida por videoclipes na MTV e no YouTube por alguns artistas de hip hop norte-americanos. Funkeiros e mais especificamente funk ostentação, pode-se dizer que perdem contato com o real ao proclamar, através de letras e vídeos de música difundidos no YouTube, o estilo de vida orientado para o consumidor do capitalismo. Como Freire aponta em seu estudo sobre a ostentação do funk, todos os produtos exibidos nos vídeos do funk ostentação são falsos ou emprestados. O que os artistas

promovem não é sua realidade (como alguns artistas de hip hop norte-americanos, por exemplo), mas é inventado. O artista de ostentação funk Mc Guimê declara em sua entrevista com Freire (2012) que o que é mostrado em vídeos não é a realidade deles, incluindo MCs exibindo relógios caros ou joalheria; tudo não é para valer; não é real, mas apenas uma reprodução (Freire 2012).

No decorrer da minha estância no Brasil, fui a muitas festas onde eles tocaram o baile funk. Das festas mais baratas nas próprias favelas até as festas mais caras em discotecas e lugares muito chiques. Eu percebi durante minha estância em Brasil que muitos jovens gostam e curtem a música de baile funk. Todos lugares onde eu fui, eu escutei as pessoas falarem “ Cada o funk? Quando vão tocar o funk? ” Nas festas em casa sempre escutei o funk, isso nas casas dos jovens que pertencem a classe alta.

Durante minhas pesquisas no Brasil nas entrevistas que eu realizei, surgiu que, na verdade, a maioria dos jovens, independentemente de quais classes sociais pertenciam, gostam muito de baile funk e gostam de ouvir, dançar e ir as festas onde se tocam esse estilo de música.

Mylene Mizrahi disse: “ O funk é um ritmo musical mais consumido no Brasil. Todo jovem já dançou funk todo jovem dança funk ou já ouviu funk. (2019)

Louis Felipe Souza Rodrigues declarou que hoje se pode escutar a música de baile funk em casa, se pode escutar o baile funk onde se quiser na rua, se pode ligar o som alto no meio da rua, se pode ir no Morumbi que é uma periferia muito grande, em o funk vai ser sempre do mesmo jeito. (2019)

Bruno Ramos proclamou durante a entrevista que hoje em dia se entende que o funk já tem a sua capilaridade a sua capacidade máxima de mais de 20 milhões pessoas e sua grande maioria de jovens vindo das periferias. Já chegou o primeiro artista Nacional do Brasil, a um milhão e 100 milhões de views que é Mc fioti com a sua canção chamado: bumbum tamtam. O baile funk é um movimento que já está ocupando as redes sociais com mais de 1 bilhão de views. (2019)

De acordo com o participante da entrevista, Fransico De Assius Mota Junior, ele diz que eles como cantores e organizadores das festas de baile funk, eles vão cantar nas festas do casamento, eles vão fazendo shows nas festas de aniversários de dezoito anos, a quinceaneras e cantam nas festas de formaturas. Ele falou: “ Tudo mundo fala que quer funk e ir numa festa onde tem o baile funk mais q o samba. ” (2019)

Durante minha permanência em São Paulo, eu fui com os meus amigos, que são de

classe alta, à uma festa que se chama Cervejeira, uma festa que todas as faculdades fazem o fim de ano. Ali eu percebi que a maioria do tempo se tocava o estilo de baile funk. Além disso, também a faculdade convidou como cantores grandes do país, os cantores de estilo de baile funk. Eu fui também uma vez convidada a uma festa privada, mas muito grande de alguns jovens que pertencem a classe alta, onde tudo o tempo se tocavam o estilo de baile funk.

Quase em todos os lugares que eu fui ouvi o estilo de música baile funk. Do Norte para o Sul do Brasil. Mas não só em festas, mas também na rua. Na favela é muito normal colocar um grande som na rua com música e todo mundo começa a dançar. Se pode ver esse fenômeno não apenas acontecendo nas favelas, mas também nas ruas dos bairros onde vivem as pessoas de classes sociais mais altas. Eu vi isso no Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis e em Salvador da Bahia. Além do fato de os próprios jovens colocarem um alto-falante com baile funk, coloque também os pequenos bares um alto-falante ou um sistema de som inteiro com um DJ do lado de fora do bar, com a música baile funk, para que toda a rua possa escutar o baile funk. Até agora não vi nenhum aborrecimento das pessoas, nem ouviram dizer que não gostam disso. Além disso, é necessário dizer que pessoas que realmente não gostem de baile funk, provavelmente não chegarão a esses lugares. O que estou querendo dizer é que a maneira pela qual o baile funk é estendido aos bairros mais ricos, da mesma forma que acontecem nas favelas, mostra claramente que esse estilo musical não pertence mais apenas às pessoas das classes mais baixas, mas também se espalhou para as classes mais altas.

A questão é por que esse estilo de música, originário da favela criticamente criticado, discriminado e criminalizado, hoje em dia é tão popular entre os jovens de todas as classes sociais do Brasil?

No capítulo dois está mencionado que Debrun entende que, no Brasil, existe a possibilidade de uma interação geral entre regiões, etnias e classes na cultura manifestações, como carnaval, samba e futebol. (1990) DaMatta portanto, acredita que o Brasil não pode ser entendido como uma unidade, mas de forma relacional, reafirmando as observações de outros autores mencionados nesta secção. (2001) O estilo de baile funk junta as pessoas de diferentes classes pelas canções do funk.

Durante a pesquisa e perguntei a os participantes o que popularizou tanto o baile funk? Felipe Souza Rodrigues reclamou que é por causa de que antigamente o baile funk era apenas só sobre drogas, sexo, beber etc. Isso já não é mais a única foca da música funk.

Hoje em dia ele vê isso mudando. (2019)

Letras de baile funk, hoje em dia não são mais apenas sobre o que acontece nas favelas. Existem diferentes estilos dentro deste estilo. Há o funk ostentação que é um estilo mais suave, mais parecido com o estilo pop, há funk gospel, há funk para a comunidade LGBT e funk do proibidão. No funk proibidão, eles falam sobre drogas, sexo “puteria” de uma forma aberta e sobre os eventos que afetam as pessoas que vivem dentro das favelas.

Bruno Ramos falou que tem um funk pop, esse funk mais nacional e popular e ao mesmo tempo aceito inclusive dentro de rádios. Tem um funk ostentação que ele passa a ter uma prioridade de visibilidade a partir de 2010 o auge do funk ostentação. O funk ostentação e funk pop, esses são tipo de funk que são comercializados pelas mídias tradicionais, rádio e TV. (2019) Ele também disse “O espaço como mídia e rádio é isso que dá um processo de dignidade para nós começar a ter um processo de aceitação da sociedade que ainda não reconhece aqueles outros dois funks, seja putaria ousadia é considerado o Proibidão por mais que eles não estejam dentro desses espaços de rádio aberto ou TV aberta, eles também são importantes por falar uma realidade que durante muito tempo foi oprimido e não pode ocupar esse espaço.” (2019)

Por um lado, o Baile Funk ostentação garante que este estilo musical seja mais aceito e consumido em todo o Brasil, por outro lado, isso tem consequências para, por exemplo, o baile funk proibidão e as consequências são mais negativas que positivas.

Mylene Mizrahi diz que tem artistas que escolheram essencialmente vivem da sua música e circulam e produzem uma música mais pop. Então, eles vão produzir um artista discurso menos carregado na discursividade política, menos chocante. (2019)

Por outro lado, ela também afirmou que tem artistas que são muito bem aceitos pelos jovens justamente porque falam dessas coisas todas (2019) então assim o que acontece com funk e que é difícil falar no funk porque não tem um funk. O funk é uma máquina de produção de diferença de abarcar a diferença.

Ali eu também perguntei aos participantes das entrevistas se o governo brasileiro tem um papel importante em popularizar o estilo de baile funk.

Felipe Souza Rodrigues acha que o ajuda do governo é complexo por um lado, ajudam a tornar-se o baile funk mais popular, censurando as palavras grosseiras. Assim o baile funk é acessível a todos, de uma criança de três anos a um homem de cinquenta anos, mas, outro lado, ao censurar as palavras, elas retiram a essência e, assim, a identidade

delas. (2019)

Mylene Mazrahi falou: “ Eu acho que o governo já tentou hoje em dia, nós estamos no momento diferente, mas aqui no Rio de Janeiro nós falamos de várias intervenções do governo. O sentido de reforçar o funk como manifestação cultural genuína carioca ou têm por exemplo as chamadas batalhas do passinho. Tem festivais de dança que a secretaria do Estado patrocinou junto com o sistema. Sistemas do comércio e da indústria que apoiavam esses eventos se podem ver uma série de editais de funk promovidos pela Secretaria de Cultura para fomentar a produção de peças sobre funk não só teses como livros, mas também como pesquisas. Minha tese de doutorado foi premiada pela Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro. Então o Estado ele já tomou muito, buscando fazendo o funk uma manifestação cultural genuína legitimando, mas aí não é querido temos que sentar também controlar.” (2019)

Outra pergunta que eu fiz para os participantes da pesquisa, se segundo eles o baile funk já faz parte o fará parte da identidade cultural, nacional do Brasil.

Mylene Mazrahi proclamou que o baile funk já faz parte da cultura brasileira (2019) por exemplo a cantora Anitta participou a abertura das olimpíadas cantando lado a lado de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Na mesma abertura das olimpíadas, Mc Ludmila também se apresentou cantando Rio de Janeiro cantando a periferia então aquilo ali era um momento de celebração da identidade nacional onde nós estamos mostrando para o mundo a nossa cultura. (2019)

De acordo com Felipe Souza Rodrigues, o baile funk já faz parte da cultura nacional brasileira. Ele expressa que o baile funk foi criado em Brasil e que é brasileiro. Esse estilo da música fala sobre dançar, rebolar e curtir na maneira brasileira e foi criado pelos brasileiros mesmos. Ele disse: “ Então porque não ser uma identidade brasileira. ” (2019)

Esse estilo de música não é apenas popular no Brasil, mas também está começando a crescer no exterior. Anitta, uma das cantoras de baile funk, é um fenômeno conhecido internacionalmente. Ela faz canções de baile funk com outras grandes estrelas internacionais, como Madonna, elas duas fizeram a canção *faz gostoso*. também trabalhou junto com maluma, J Balvin , Prince royce, Alesso etc. Não só a cantora Anitta, mas também MC Kevinho, por exemplo, faz músicas com artistas estrangeiros que são bem conhecidos. Até mesmo rappers holandeses como Bizzy fizeram uma música com as batidas de baile funk. O grupo holandês Yellow clad também fez uma

música de baile funk junto com artistas nacionais do Brasil, e o clipe também foi gravado no Brasil.

No Brasil, o baile funk luta pela aceitação, mas no exterior esse gênero é positivamente bem-vindo. (Miranda 2012; Sá 2007).

Além do fato de os artistas nacionais de baile funk do Brasil produzirem música com artistas internacionais, muitas festas acontecem fora do Brasil, principalmente na Europa, onde o baile funk é central. Não só atrai o povo brasileiro que mora no exterior, mas também outras nacionalidades que glorificam a música.

A transferência de baile funk foi impulsionada pelo esforço impressionante de Djs, promotores e gravadoras, como gravações Man em Berlim; o clube ‘‘Favela Chique’’ em Paris, Irma grava em Bolonha, Mr Bongo em Londres, Favela em Amsterdam, Vamos Pra Gaiola em Amsterdam, Paris e Bruxelas e tem muitas mais festas assim, crescendo em países que não falam o português.

Esse tipo de festas é apresentado de uma maneira brasileira com por exemplo pipas, que é frequentemente usado nas festas das favelas, a bandeira brasileira. Em umas dessas festa a estátua do Cristo Redentor é colocada e também se mostram as imagens das favelas brasileiras.

Conclusão

O conceito de identidade na filosofia é sobre como uma pessoa pode ser a mesma pessoa em um tempo diferente, como o amanhã. O ponto é que é escuro que permanecemos a mesma pessoa apesar das inúmeras mudanças, tanto no seu caso quanto no caso do outro.

Weinrich confirma que a identidade de uma pessoa definida como o todo do eu de uma pessoa, de que maneira se constrói, o que pressiona a continuidade entre e constrói como se fosse no passado e é executado como é esperado no futuro "é possível configurações Aspectos indenitários como: "A identidade étnica é definida como a parte do eu total de uma pessoa, que consiste em dimensões, representando a continuidade entre a construção de um último ancestral e expressando ambições para o futuro em relação a etnia "(Wenirich, 2003) diferentes situações sociais também exigem que as pessoas se conectem com diferentes identidades pessoais que alguns se sentem marginalizados, alternando entre diferentes grupos e sendo capazes de fazer auto identificação (Martínez & Hong 2014) A cultura é um fenómeno social e a lei se vê nas sociedades humanas. Se definida em geral a cultura como um comportamento compartilhado e o significado que é transmitido socialmente. A cultura incorpora os valores compartilhados, tradições, normas, costumes, arte, história, folclore e instituições de uma população. Wallerstein apontou que uma das funções que é quase universalmente atribuída a uma cultura é distinguir um grupo de outros grupos. A identidade nacional é uma característica estrutural essencial e fundamental. (Anderson, 1991) Sob diferentes influências sociais, as pessoas incorporam uma identidade nacional em sua identidade, mantendo valores, suposições e expectativas que se ligam à identidade nacional (Bar-Tal e Staub, 1997). Se vê crenças e valores como se pode receber poder, traduzir essas crenças e valores em práticas cotidianas.

A teoria da identidade social sugere uma relação positiva entre a identificação de uma nação e a derrogação de outras nações. Identificando-se com a própria nação, as pessoas envolvem comparações intergrupais e tendem a derrogar grupos externos. (Tajfel e Turne, 1987)

O conceito de identidade no contexto brasileiro é, segundo a autora Freyre, formado pela mistura de diferentes raças. Segundo ele, a cultura é baseada em características do

período colonial português, com uma mistura dos papéis dos índios e dos escravos da África. Portanto, a identidade brasileira é um modo distinto e específico de ser o povo brasileiro, fruto de sua história e cultura social e cultural miscigenação (Freyre, 1995; p.4 2009).

Martins corrobora com as observações de Freyre mencionando que a identidade brasileira pode ser entendida como "um conjunto de significados de identidade que são semelhantes e conflitantes ao mesmo tempo. "(2002, p. 67)

Sebrae indica que a população brasileira, a cultura é receptiva à incorporação de várias manifestações culturais sem se sentir ameaçado, porque a sociedade multirracial e multicultural é uma característica singular da identidade nacional. (2002)

Morace lista os seguintes valores brasileiros: a alegria de viver; espontaneidade em relações humanas; simplicidade na vida diária; acesso a uma experiência que oferece felicidade a todos. (2009)

Romero concluiu que aquilo que diferenciava o Brasil de outras nações era a miscigenação racial do país; Os mestiços, ele argumentou, foram os agentes mais influentes no estabelecimento de uma cultura brasileira distinta.(1888)

Para compreender a cultura nacional, segun Hofstede ele definiu-se uma escala de quatro dimensões: distância do poder, individualismo versus coletivismo, incerteza e masculinidade (1980) A primeira dimensão é a distância do poder. Hofstede observa que em todas as sociedades existem desigualdades. A diferença está no modo como cada sociedade aborda a diversidade. Em relação às distâncias de potência, o Brasil apresenta um indicador elevado em comparação com os outros países pesquisados pelo autor. A segunda é o individualismo versus coletivismo. Nas sociedades individualistas, o vínculo entre as pessoas é fraco. Nas sociedades coletivistas as relações sociais são estendidas e o indivíduo se torna fiel ao grupo. A sociedade brasileira pode ser considerada coletivista, onde "nós" prevalece sobre "eu", e o grupo tem um grande valor social. A terceira é a tolerância à incerteza. Essa característica verifica a tolerância da sociedade à ambiguidade e instabilidade (1980). O Brasil apresenta uma forte necessidade de controlar as incertezas.

A quarta e a última dimensão representa masculinidade versus feminilidade. Nos países considerados mais "masculinos", os papéis de homens e mulheres são mais divididos

(Tanure, 2005). A sociedade brasileira está em um nível intermediário nessa dimensão. Em Brasil, uma mulher pode trabalhar e conquistar posições de destaque em sua carreira;(Tanure, 2005)

Thompson, Lamont, Parncutt e Russo afirmam que a música funciona como um dispositivo mnemônico onde os humanos não-letrados podem expressar a tradição oralmente como documentos culturais transmitidos de geração em geração. Born e Hesmondhalgh mostram que uma estrutura de quatro partes que reflete a natureza da relação entre as identidades culturais e a música. Primeiro, a música pode criar identificações puramente imaginárias de identidades culturais sem a intenção de concretizar essas identidades. Segundo a música pode criar identificações emergentes ou identidades culturais. Terceiro a música pode reproduzir identificações ou identidades culturais. Nesse caso, a música reproduz identidades culturais. Quarto, a música oferece identificações ingênuas de identidades culturais. Nesse caso, os significados associados à música e à identidade cultural estão sempre em movimento. A música pode funcionar como um marcador de identidade. A música pode ser um sinal de identidades específicas. Em particular, isso vale para identidades de grupos coletivos. (Hebdige, 1979).

No contexto brasileiro, a relação entre a identidade cultural e a música mudou muito nos últimos séculos, desde a independência do Brasil. Surgiram muitos estilos de música nos quais a sociedade híbrida brasileira está expressada. Tais como De Samba, MPB, Bossa Nova etc. Estes estilos musicais são uma combinação de influências latinas e africanas. Mário de Andrade é uma figura importante que tem levado os artistas brasileiros a buscar mais inspiração no folclore, estilos nativos e não no europeu. Seu trabalho Tropicália mostrou como os músicos populares brasileiros poderiam absorver os mais diversos elementos culturais internacionais.

A luta do baile funk para ser adotado na sociedade brasileira tem sido enorme. O estilo musical sofreu muito devido ao fato de ter nascido e produzido nas favelas do Rio de Janeiro pelas pessoas das classes mais baixas. As pessoas das classes mais altas do Brasil não entendiam muito disso. Foi, portanto, o baile funk iniciou como uma saída para o povo das classes mais baixas. Nas letras podia-se dizer o que as incomodava e era uma reflexão deles e as festas eram uma saída para esquecer as preocupações cotidianas e para poder desfrutar. Como a teoria e a pesquisa empírica mostraram, as

peessoas com mais poder no Brasil não se sentiam à vontade. O fato de vir da favela esse estilo de música é comparado a muita violência, drogas e sexo, por isso as elites do Brasil tentaram obstruir esse estilo de música de todas as formas. A mídia, que é amplamente controlada pelas classes mais altas, também desempenhou um papel importante aqui. Apesar das regras e tentando criminalizar esse gênero musical, a popularidade desse estilo cresceu enormemente tanto dentro quanto fora do Brasil.

O baile funk, assim como seu antecessor como o estilo musical o samba, recebeu muitas críticas e ainda hoje em dia está muito criticado. Assim o baile funk como o samba também se originou nas favelas onde vivem pessoas das classes mais baixas e principalmente morenas e mulatos. Enquanto isso, o samba cresceu enormemente e até é chamado como um fenômeno nacional brasileiro pela ditadura da época de Vargas. Se o mesmo vai acontecer com o estilo baile funk é incerto.

Um dos entrevistados disse que o baile funk é uma forma de contemplar todas as pessoas que são oprimidas, por que que fala e o funk é um grito do primeiro porque é simplesmente nesse movimento que pessoas comuns lacraia(Bruno Ramos, 2019).

Pode-se dizer que esse estilo de música é brasileiro porque se originou no Brasil e foi expandido do Brasil para o resto do mundo. Como um dos participantes nas entrevistas indicou que pertence ao Brasil, porque vem de lá (Felipe Souza Rodrigues, 2019)

Mesmo no exterior, quando as festas são realizadas com esse gênero musical, as festas são vestidas de maneira brasileira com coisas que são identificadas com o Brasil. Então para responder à pergunta central da pesquisa é Que posição tem a música funk na identidade cultural nacional da sociedade brasileira.

Conclui-se que o fenômeno de baile funk já faz parte da cultura nacional brasileira. Independentemente de como certas pessoas se sentem sobre isso. O fato de pelo menos 20 milhões de jovens no Brasil se identificarem como funkeiros e quase todos os jovens gostam de ouvir, os milhões de visualizações que os artistas desse gênero têm no youtube e em spotify já mostram quão forte é esse gênero. A valer que vários artistas grandes internacionais fazem canções de baile funk cantando com os artistas nacionais de baile funk, e pois no exterior esse gênero é rotulado como brasileiro. Portanto, pode-se afirmar que o baile funk é um fenômeno cultural nacional brasileiro.

Literatura

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso. p. 133. ISBN 9780860915461.

Ann Marie Sullivan, *Cultural Heritage & New Media: A Future for the Past*, 15 J.

MARSHALL REV. INTELL. PROP. L. 604

(2016) <https://repository.jmls.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1392&context=ripl>

Arnett, Jeffrey Jensen. *Encyclopedia of Children, Adolescents, and the Media : TWO-VOLUME SET*. SAGE Publications, Inc, 2006.

Ashmore, Richard D.; Jussim, Lee; Wilder, David, eds. (2001). *Social Identity, Intergroup Conflict, and Conflict Reduction*. Oxford University Press. pp. 74–75. ISBN 9780195137439.

Bar-Tal, Daniel; Staub, Ervin (1997). *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations*. Chicago: Nelson-Hall Publishers

Bastide, R. (1980). *Brasil: Terra de Contrastes*. São Paulo- /Rio de Janeiro: Diefel/ Difusão editoria S.A.

Brasileiro, F. (1985). *Cantos Populares do Brasil*. São Paulo: Itatiaia.

Brewer, M. B., & Gardner, W. (1996). Who is this " We"? Levels of collective identity and self representations. *Journal of personality and social psychology*, 71(1), 83.

Brickson, S. (2000). The impact of identity orientation on individual and organizational outcomes in demographically diverse settings. *Academy of management Review*, 25(1), 82-101.

Buarque de Holanda, s (1971 [1936]) *Raizes do Brasil*. 6th edn. Rio de Janeiro: Jose Olympio

Cambraia Neves, S. (1998). *O vialão Azul. Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: FGV.

Chandler, D. ; Munday, R. Oxford University Press 2011 A Dictionary of Media and Communication

Côté, J. E., & Levine, C. G. (2014). *Identity, formation, agency, and culture: A social psychological synthesis*. Psychology Press.

Cultural Psychiatry Ahmed Hankir, National Institute for Health Research Academic Clinical Fellow in Psychiatry, Manchester University, Manchester, UK Dinesh Bhugra, Institute of Psychiatry, King's College London, London, UK 2015 Elsevier Ltd.

Crafts, Susan D., Daniel Cavicchi, and Charles Keil, ed. 1993. *My Music*. Middletown, CT: Wesleyan UP.

DaMatta, R. (1986). *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

Debrun, M. (1990). A identidade nacional brasileira. *Estudos avançados*, 4(8), 39-49.

DaMatta, R. (2001). *O que faz o Brasil, Brasil?* (12a ed.). Rio de Janeiro: Rocco.

DaMatta, R. (2010).

Tem pente aí? Reflexões sobre a identidade masculina. *Enfoques*, 9(1).

Dennison, Stephanie (2005). 'Favelas', in Lisa Shaw and Stephanie Dennison, (eds), *Pop Culture Latin America! Media Arts and Lifestyle*. pp. 350–353

DeShon, R. P., & Gillespie, J. Z. (2005). A motivated action theory account of goal orientation. *Journal of Applied Psychology*, 90(6), 1096.

Dunn, C. (2001). *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: NC: University of North Carolina Press.

Dweck, C. S. (1986). Motivational processes affecting learning. *American psychologist*, 41(10), 1040.

Emerson, Rupert (1960). *From Empire to Nation*. Boston, MA: Beacon Press.

FREIRE, L. S. (2012). *Nem luxo, nem lixo: Um olhar sobre o funk da ostentação*. Rio de Janeiro: IX POSCOM

Freyre, G. (1936). *Sobrados e mucambos: decadencia do patriarchado rural no Brasil*. Brasileira.

Freyre, G. (1995). *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira Sob o regime da economia patriarcal*. (30.a ed.). Rio de Janeiro: Record.

Fiedler, M. (2007). Belated memory: The “postcolonial eye” on Africa in Uwe Timm’s novel *Morenga*. *Intercultural Spaces: Language, Culture, Identity*.

Frith, Simon. 2003. “Music and Everyday Life.” In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 149-158. New York and London: Routledge.

Garrido, I. L., & Finestralli, M. (2010). Uso de referências da identidade cultural brasileira no marketing internacional de produtos e marcas de luxo. *Revista de Administração FACE S Journal*, 9(3).

Geertz, Clifford, 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. vc

Gilbert, P. (2010). *Cultural Identity and Political Ethics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gilroy, Paul (1991). «Sound Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a ‘Changing’ Same». *Black Music Research Journal* 11(2), p.111-136.

Gray, Doug. "A Short History of Baile Funk." 15 December 2009. *The Rio Times*. Consultado em 11 de junho de 2019 <<http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-entertainment/a-short-history-of-baile-funk/>>.

Guerrero, Andersen and Afifi (2017). *Close Encounters*. 5A Ed. California: Thousand Oaks.

Guibernau, Montserrat (2004). "Anthony D. Smith on Nations and National Identity: a critical assessment". *Nations and Nationalism*. 10 (1–2): 125–141. doi:10.1111/j.1354-5078.2004.00159.x.

Hägg, Göran (2003). *Svenskhetens historia*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Routledge.

Hernesto, J. (1997). *A nação e o paraíso: A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC.

- Hofstede, G. *Culture's consequences: International differences in work-related values*. 1980, Beverly Hills. California, and London Sage.
- Holliday, A (2010). "Complexity in cultural identity". *Language and Intercultural Communication*. 10 (2): 165–177. doi:10.1080/14708470903267384.
- IBGE (2010) Dados do Censo 2010 publicadas no Diário Oficial da União do dia 04/11/2010. Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- Jackson, C. L., Colquitt, J. A., Wesson, M. J., & Zapata-Phelan, C. P. (2006). Psychological collectivism: A measurement validation and linkage to group member performance. *Journal of Applied Psychology*, 91(4), 884.
- Kelman, Herbert (1997). *Nationalism, Patriotism and National Identity: Social-Psychological Dimensions*. Chicago: Nelson-Hall Publishers. pp. 171–173.
- Lord, Robert G., James M. Diefendorff, Aaron M. Schmidt, and Rosalie J. Hall. "Self-regulation at work." *Annual review of psychology* 61 (2010): 543-568.
- Macionis, John J; Gerber, Linda Marie (2011). *Sociology*. Toronto: Pearson Prentice Hall. p. 53. ISBN 978-0-13-700161-3. OCLC 652430995.
- Manuel, Peter (1989). «Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex». *Ethnomusicology* (33)1. 47-65.
- Mariz, V. (1983). *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo* (Vol. 169). *Civilização Brasileira*.
- Markus, H. (1977). Self-schemata and processing information about the self. *Journal of personality and social psychology*, 35(2), 63.
- Martins, Wilson (1970) *The modernist idea: a critical survey of Brazilian writing in the 20th century*. Translated by J.E. Tomlins. New York: New York University Press
- Martins, J. D. S. (2002). *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*.
- Miranda, G. (2012). *The appropriation of technologies in circuit funk carioca* (Doctoral dissertation, MA thesis. PPGCOM-UFF, Universidade Federal Fluminense).

- Miller, F. P. (2010). *Miami Bass*. Alphascript Publishing.
- Moha Ennaji, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Springer Science & Business Media, 2005, pp.19-23
- Morace, F. (2009). *Consumo Autoral*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.
- Murphy, J. P. (2006). *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press. Nelson-Hall Publishers. pp. 171–172. ISBN 978-0830414109.
- Ong, A., 1999. *Flexible citizenship: the cultural logics of transnationality*. Durham, N.C: Duke University Press.
- Ortiz, Renato (1986) *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, R. (2006). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. (5a ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Palombini, C. (2010). Notes on the historiography of Música Soul and Funk Carioca. *Historia actual online, HAOL* (23), 99-106
- Pardue, D. (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan.
- People, James; Bailey, Garrick (2010). *Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology* (9th ed.). Wadsworth Cengage learning. p. 389.
- Pereira, m. (1976). *Música: Está chegando a vez do povo*. São Paulo: Hucitec.
- Peronne, C. (1988). *Letras e letras da MPB*. São Paulo: Elo.
- Phinney, J. S. (1990). Ethnic identity in adolescents and adults: Review of research. *Psychological Bulletin*, 108(3), 499–514.
- Reicher, Stephen; Spears, Russell; Haslam, Alexander (2010). *The Social Identity Approach in Social Psychology*. London: The SAGE handbook of identities. ISBN 978-1446248379.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness* (Vol. 1). London: Pion.

- Rice, T., 2007. Reflections on music and identity in ethnomusicology, *Muzikologija/Musicology*, 7, 17– 37.
- Romero, S. (1888). *Estudos sobre a poesia popular do Brazil, 1879-1880* (Vol. 31). Typ. Laemmert.
- Rudén, Jan Olof (1994). «Hugo Alfvén och svenskheten». *Alfvéniana* 3, p. 14-17
- Jung, E-Y., 2014. Transnational migrations and youtube sensations: Korean Americans, popular music, and social media. *Ethnomusicology*. 58 (1): 54– 82.
- Sá, S. (2007). *Funk carioca: música popular eletrônica brasileira*. Consultado em 5 de junho de 2019, de <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/195>
- Sansone, L. (2003). *Blackness without ethnicity: Constructing race in Brazil*. Springer.
- Sebrae, N. (2002). *Cara brasileira: A brasilidade nos Negócios*. consultado em 10 de junho de 2019.
- Shaw, L. (1998). *The Social History of the Brazilian Samba*. Brookfield: VT: Ashgate.
- Sheleman, K. K., 2006. Music, memory and history. *Ethnomusicology Forum*, 15(1): 17– 37.
- Shepherd, John. 2003. “Music and Social Categories.” In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 239-248. New York and London: Routledge.
- Silva , A. (1994). *Sinal fechado: A música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.
- Skidmore, T. E. (1999). *Brazil : five centuries of change*. New York: Oxford University Press,.
- Small, C., 1998 *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Smith, Anthony (1991). *National Identity*. University of Nevada Press. pp. 8–15. ISBN 978-0874172041.

- Sneed, P. (2003). *Machine gun voices: bandits, favelas and utopia in Brazilian funk* (Doctoral dissertation, University of Wisconsin--Madison).
- Sneed, P. (2008). Favela utopias: The Bailes Funk in Rio's crisis of social exclusion and violence. *Latin American research review*, 43(2), 57-79.
- Souto, J. (2000). *Os outros lados do funk carioca. Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Souza et al., T., Vacconselos, A., Moura, R. M., Máximo, J., Muggiati, R., Mansur, L. C., Cáurio, R. (1988). *Brasil Musical/ Musical Brazil*. Rio de Janeiro: Art Bureau /representações e Edições de Arte.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Strauss, Neil. "A New Dance Music Steps Out of the Favelas." *New York Times* 11 (2001).
- Tajfel, Henri; Turner, John C. (1986). "The Social Identity Theory of Inter-group Behavior". *Psychology of Intergroup Relation*
- TANURE, B
B(2005). *Gestão à brasileira: somos ou não diferentes. Uma comparação com América Latina, Estados Unidos, Europa e Ásia*. 2ª. ed. São Paulo: Atlas.
- Thompson, W. F., Lamont, A., Parncutt, R., & Russo, F. A. (2014). *Music in the Social and Behavioral Sciences : An Encyclopedia*. Los Angeles: SAGE Publications, Inc.
- Tinhorão, J. R. (1986). *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. Art Editora
- Tonkin, E. (1992). *Cambridge studies in oral and literate culture*, 22.
Narrating our pasts: The social construction of oral history. New York, NY, US: Cambridge University Press.
- Tosh, J.
(1984). *The Pursuit of History: Aims, Methods, and New Directions in the Study of Modern History*. Harlow, Groot-Brittannië: Pearson Education.

Tuan, Yi-Fu (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tuan, Yi-Fu (1980). 'Rootedness versus sense of place', *Landscape* 24(1), p 3–8.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press. p. 95

VENTURA, R. (1890). *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIANNA, H. (2006) *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida*. 2a ed, Rio de Janeiro, J. Zahar, p.1-150

Vonk, Olivier (March 19, 2012). *Dual Nationality in the European Union: A Study on Changing Norms in Public and Private International Law and in the Municipal Laws of Four EU Member States*. Martinus Nijhoff Publishers. pp. 19–20. ISBN 978-90-04-22720-0.

Weinreich, P. (2003). Identity structure analysis. In *Analysing Identity* p. 26-95. Routledge.

Weis, Paul. *Nationality and Statelessness in International Law*. BRILL; 1979 [cited 19 August 2012]. ISBN 9789028603295. p. 29–61.

Ybarra, O., & Trafimow, D. (1998). How priming the private self or collective self affects the relative weights of attitudes and subjective norms. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 24(4), 362-370.

Yúdice, G. (1994). The funkification of Rio. *Microphone fiends: Youth music and youth culture*, 193-217.

Os nomes dos participantes das entrevistas usados para essa pesquisa:

Ana Paula	Entrevista 30-01-2019 em São Paulo
Bruno Ramos	Entrevista 15-01-2019 em São Paulo
Francisco De Assis Mota Junior	Entrevista 26-01-2019 em Rio de Janeiro
Luis Felipe Souza Rodrigues	Entrevista 24-01-2019 em São Paulo
Mylene Mizrahi	Entrevista 28-01-2019 em Rio de Janeiro

Anexos

Perguntas das entrevistas

1 : Na sua opinião qual é a maior dificuldade do movimento funk para ter uma voz na sociedade brasileira?

2: Que relação você vê entre o processo do samba e da capoeira no século anterior com o funk de hoje?

3Você pode definir por que as classes altas têm uma percepção geralmente negativa do funk?

4: Em sua opinião, o funk terá ou já faz parte da identidade cultural do Brasil?

5: Você pode descrever a diferença entre o funk aceitável e o tipo de funk que ainda está sendo criticado?

6: De acordo com você, esse tipo de funk ‘’criticado’’ limita o processo do funk em geral a ser popular?

7: Que papel o governo tem no processo funk de ser marginal a ser popular?

8:A associação APAfunk teve um papel importante no processo de popularização do funk. Você pode descrever o que eles fizeram e ainda fazem para garantir que o funk ocorra na sociedade brasileira?

9:Funk começou como uma expressão das pessoas que viviam nas favelas. Eles se sentiram relacionados com as letras, como é que, de acordo com você, hoje em dia os jovens das classes altas e médias também se sentem relacionados com essas letras?