



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

DANIEL PEREIRA BRANCO

COLONIALIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E A INVISIBILIZAÇÃO DA MÚSICA
NEGRA CARIOCA

RIO DE JANEIRO

2026

Daniel Pereira Branco

**COLONIALIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E A INVISIBILIZAÇÃO DA MÚSICA
NEGRA CARIOCA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Vincenzo Cambria

RIO DE JANEIRO

2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B816 Branco, Daniel Pereira
Colonialidade, racismo estrutural e a invisibilização da
música negra carioca / Daniel Pereira Branco. -- Rio de
Janeiro : UNIRIO, 2026.
50 f

Orientador: Vincenzo Cambria.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação
em Música - Licenciatura, 2026.

1. Colonialidade. 2. Epistemicídio. 3. Música negra. I.
Cambria, Vincenzo , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

“COLONIALIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E A INVISIBILIZAÇÃO DA MÚSICA NEGRA
CARIOCA”

por

DANIEL PEREIRA BRANCO

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente



VINCENZO CAMBRIA

Data: 15/01/2026 17:13:16-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Vincenzo Cambria (orientador)

Documento assinado digitalmente



CLARA SANDRONI

Data: 17/01/2026 14:45:45-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.a Clara Sandroni

Documento assinado digitalmente



MARCELO CARNEIRO DE LIMA

Data: 17/01/2026 11:20:41-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Marcelo Carneiro

Nota : 8 (oito)

JANEIRO DE 2026

Resumo

Neste trabalho investigamos os motivos para que ocorra a invisibilização da música negra carioca dentro do universo dos cursos superiores de música, tendo como foco o curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos (IVL), onde realizamos uma análise preliminar. Para realizar tal investigação, levantamos bibliografia na área da etnomusicologia, musicologia e antropologia, tendo como quadro teórico principal os conceitos sobre colonialidade, racismo estrutural, epitemicídios e epistemicídios musicais, a fim de compreender como se dá o processo de invisibilização de noções sobre música que não operem segundo os padrões da música erudita ocidental. Em seguida, investigamos o contexto histórico da música negra na cidade do Rio de Janeiro, elegendo três gêneros para análise: Samba, Funk carioca e o *Trap*, com o objetivo de compreendermos o contexto cultural onde essas manifestações se desenvolveram e como se estabeleceram na cidade. Em seguida, analisamos alguns aspectos do projeto pedagógico e de algumas das ementas de disciplinas do curso de Licenciatura em Música do IVL a fim de investigar, sob a perspectiva do quadro teórico levantado, como se dá o processo de invisibilização da música negra carioca no currículo da licenciatura. Por fim, analisamos estudos sobre pesquisa participativa em música a fim de investigar possibilidades para que novas pesquisas sobre outras noções de música e cultura possam contribuir para alterações significativas nos currículos dos cursos de música de nível superior.

Palavras-chave: Colonialidade. Epistemicídio. Racismo estrutural. Música negra. Etnomusicologia.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPX	Complexo
DCN	Diretrizes Curriculares Nacionais
IVL	Instituto Villa Lobos
KGL	Catete-Glória-Lapa
MEC	Ministério da Educação
MC	Mestre de Cerimônia
PPG	Pavão-Pavãozinho-Cantagalo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 COLONIALIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E APROPRIAÇÃO CULTURAL.....	9
1.1 Colonialidade.....	9
1.2 Racismo Estrutural.....	11
1.3 Apropriação cultural.....	13
2 MÚSICA NEGRA CARIOCA E VIOLÊNCIA	16
2.1 Samba.....	16
2.2 Funk.....	19
2.3 <i>Trap</i>	26
3 EPISTEMICÍDIOS MUSICAIS, ETNOMUSICOLOGIA URBANA E NOVAS ESTRATÉGIAS DE PESQUISA.....	31
3.1 Epistemicídios musicais.....	31
3.2 Eurocentrismo e colonialidade no contexto do Instituto Villa Lobos.....	32
3.3 Caminhos apontados pela etnomusicologia.....	39
CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	48

INTRODUÇÃO

Compreender a história da cidade do Rio de Janeiro e de que forma o contexto de suas relações sociais historicamente conturbadas influenciaram os processos históricos pelos quais passamos no último século é importante para entendermos a formação dos hábitos culturais brasileiros, assim como a construção de uma identidade nacional tão debatida após a proclamação da república. Enquanto primeira capital do país, esta cidade foi berço de manifestações populares que vieram a se difundir ao longo do território nacional e se tornaram patrimônios e símbolos da cultura brasileira¹.

Não consideramos o Rio de Janeiro como cidade de cultura superior e, conseqüentemente, persistir no erro em ponderar que a região sudeste, especialmente o eixo Rio-São Paulo, reflete, essencialmente, a cultura de todo um território vasto e diverso. Estamos longe de consentir com tal equívoco. O interesse pelo tema desta pesquisa surge na experiência pessoal do músico e discente radicado nesta cidade, que, ao ingressar em curso de graduação em música, consegue identificar problemas presentes no currículo da escola básica pela qual passou, sobretudo no tocante à educação musical, formulando o seguinte questionando: onde esteve, no currículo, a música que constitui parte importante da sua formação enquanto sujeito?

Com o passar dos anos, dentro da licenciatura, pude enriquecer tal questionamento, ao ponto de chegar à reflexão de que o problema identificado não é apenas a exclusão de certo repertório musical dentro das aulas de prática e apreciação musical nas escolas, mas, sim, os motivos para que esse afastamento seja realizado de forma sistêmica. O que está em discussão não é somente a ação individual de certos docentes, abordando gêneros como o funk, pagode ou o *trap* de forma preconceituosa, mas os motivos para que tal abordagem seja realizada de forma sistemática, naturalizando, assim, o afastamento do currículo oficial de outras visões sobre cultura, em especial as noções sobre música, foco deste trabalho.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo aprofundar a pesquisa sobre descolonização dos currículos. Para tal, utilizamos a metodologia da pesquisa qualitativa como descrita por Yin (2016), tendo realizado nossa revisão de literatura dentro do campo

¹INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Iphan, 2014. 201 p. (Dossiê Iphan, 10).

da etnomusicologia principalmente, mas também da sociologia, da antropologia, do currículo, da musicologia e da educação musical.

Iniciaremos o primeiro capítulo analisando o contexto social e político das perseguições e censuras às manifestações culturais afro-brasileiras no início do século XX, o processo de apropriação e “elevação” destas à símbolo nacional (Reis, 2003) em paralelo ao apagamento da presença negra, como o caso do samba urbano no Rio de Janeiro. Não apenas o samba, mas também gêneros da contemporaneidade passaram por processos semelhantes, sendo o caso do funk carioca o que mais se destaca, sofrendo ataques de fundo racista e classista quando da sua popularização para além dos limites das favelas e periferias, até ser apropriado enquanto produto pela indústria fonográfica ao final do século XX. Chegaremos também à análise do *Trap*, subgênero musical massificado e importado, ligado ao Hip Hop, que se tornou um fenômeno nesta cidade somente a partir do momento em que artistas favelados (muitos deles vindos do funk) assumiram seu protagonismo e passaram a ser perseguidos por motivos muito semelhantes aos que sambistas e funkeiros também o foram.

1 COLONIALIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E APROPRIAÇÃO CULTURAL

1.1 Colonialidade

Em suas considerações sobre o que conceitua como “pensamento abissal”, Boaventura de Sousa Santos (2010) nos explica de que forma o pensamento colonial permanece definindo as linhas que distinguem e separam o que é **visível** – toda produção capaz de ser submetida aos critérios da ciência e lida como legal do ponto de vista do direito – do que é **invisível** – “conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia” (*Idem*, 2010, p. 31). O que estaria do lado invisibilizado dessa linha de certa forma termina por contribuir para a visibilização do outro lado.

Em uma sociedade ocidental e moderna, as linhas que separam o visível do invisível separam no fundo o humano do sub-humano e perpetuam o pensamento (assim como as epistemologias) colonial sobre o ser:

O meu argumento é que esta realidade é tão verdadeira hoje como era no período colonial. O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial (*Idem*, 2010, p. 34-35)

Para Santos (2010), nossas modernas concepções sobre o que seriam **conhecimento** e **direito** fundaram-se ainda no período colonial. As *amity lines*² seriam um dos marcos da fundação desse pensamento que delimita, por linhas globais, quais seriam os territórios onde simplesmente não se aplicariam as leis europeias, ou seja, quais territórios seriam considerados “sem lei”.

Em suma, a minha tese é que a cartografia metafórica das linhas globais sobreviveu à cartografia literal das *amity lines* que separavam o velho do Novo Mundo. A **injustiça social global** está, desta forma, intimamente ligada à **injustiça cognitiva global**. A luta pela justiça social global deve, por isso, ser também uma luta pela justiça cognitiva global. Para ser bem-sucedida, esta luta exige um novo pensamento, um pensamento pós-abissal (*Idem*, 2010, p.32, grifo nosso).

Achille Mbembe também discute a influência do direito na desumanização dos povos colonizados:

² Criadas durante a expansão da colonização europeia durante o século XVI para delimitar na cartografia o que seria ou não considerado como território europeu.

O direito é, portanto, neste caso, uma maneira de fundar juridicamente uma certa ideia da Humanidade enquanto estiver dividida entre uma raça de conquistadores e uma raça de servos. Deste modo, a diferenciação entre a terra da Europa e a terra colonial é a consequência lógica de outra distinção entre pessoas europeias e selvagens. Até ao século XIX, apesar da ocupação colonial, o território colonial não se identifica com o território europeu do estado ocupante (Mbembe, 2014, p. 111).

No decorrer do século XX, vimos a lutas anticoloniais redefinirem a cartografia das linhas globais. Contudo, temos nos debruçado na análise das linhas abissais que traçam não apenas os limites geográficos, mas também delimitam o que seria considerado humano/sub-humano, visível/invisível, legal/ilegal, nós/outros. O fim da dominação colonial não encerra por si só a violência epistemológica imposta pelas instituições que se mantiveram mesmo após a retomada dos territórios antes controlados pelo colonizador, e se atentar a isso é retornar à análise proposta por Santos.

Ainda que a colonização europeia nas Américas e na África tenha chegado ao fim, o que se percebe é que a colonialidade “se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna.” (Maldonado-Torres *apud* Queiroz, 2017, p. 133).

O fato de as epistemologias e noções sobre cultura expressadas pelos colonizadores se manterem hegemônicas durante o período colonial não nos surpreende. Contudo, o que nos move a produzir trabalhos de pesquisa como este é o fato de que mesmo se passando décadas do término do regime colonial no Brasil, observamos currículos oficiais que ainda preservam o modo de pensar europeu como hegemônico. Sob a lógica do eurocentrismo tratamos como “outros” os saberes, a intelectualidade e a cultura da maior parte da população brasileira.

Maldonado-Torres (2007) analisa como a herança desses traços de colonialidade se mostram presentes em nossas sociedades até o presente.

Colonialidade não significa o mesmo que colonialismo. **Colonialismo** denota uma relação política e econômica na qual a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação, o que constitui essa nação como um império. [...] **Colonialidade** se refere a um padrão de poder que surgiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de se limitar a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, ela se refere à maneira como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas são articulados por meio do mercado capitalista global e da ideia de raça. (idem, 2007, p. 131, tradução e grifos e nossos)

1.2 Racismo Estrutural

Os diversos movimentos anticolonialistas do século XX pós-segunda guerra nos deixaram legados não somente na geopolítica global. As guerras nas colônias se acirraram nos campos de batalha no continente africano e na Ásia, com elas, os ideais anticolonialistas também. Os discursos e as ideias dos líderes revolucionários e ativistas anti-colonialismo repercutiram as guerras pela independência para além dos campos de batalha e das fronteiras delimitadas pela conferência de Berlim³.

“Estas posições antiquadas tendem, em todo caso, a desaparecer. Este racismo que se pretende ser determinado de modo racional, individual, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural. **O objeto do racismo já não é o homem individual, mas uma certa forma de existir.**” (Fanon, 2020, p. 47, grifo nosso).

A citação acima da publicação “Racismo e Cultura” feita por Frantz Fanon em 1956, revela algumas informações determinantes para que se realize a leitura decolonial que propomos neste trabalho. As tentativas dos adeptos do “Darwinismo social”⁴ de justificar a colonização e a subalternidade “natural” do negro (não apenas do negro, mas de todos os “não brancos”) de forma científica logo se mostram insustentáveis de acordo com os princípios da própria Ciência e “tendem, em todo caso, a desaparecer”. Contudo, o autor indica que essas tentativas de se justificar o racismo de forma “racional” se transformam e ganham novas nuances.

O uso da noção de **raça** de forma política ainda se mantém, principalmente como justificativa para a segregação, desigualdade e genocídio (Almeida, 2019). O racismo passa a configurar uma estratégia política intimamente ligada às estruturas do sistema econômico capitalista.

Em uma sociedade que se apresenta como globalizada, multicultural e constituída de mercados livres [...] o racismo passa da destruição das culturas e dos corpos com ela identificados para a domesticação de culturas e de corpos. Assim que a superioridade econômica e racial foi estabelecida pela desumanização, o momento posterior da dinâmica do racismo é o do enquadramento do grupo discriminado em uma versão de humanidade que possa ser controlada, na forma do que podemos denominar de um sujeito colonial. Em vez de destruir a cultura, é mais inteligente determinar qual o seu valor e seu significado. (*Idem*, 2019, p. 46).

³ Conferência realizada pelas potências imperialistas europeias no século XIX que estabeleceu as fronteiras internas do continente africano segundo os interesses das nações europeias colonizadoras.

⁴ Teoria que tentou explicar a hegemonia de uma raça “branca” sobre todas as outras etnias através da ciência. O tema será detalhado na seção 1.3.

O caráter biológico do racismo não poderia se sustentar dentro do sistema capitalista, pois segundo Fanon, essa lógica

“[...] corresponde ao período de exploração brutal dos braços e das pernas do homem. A perfeição dos meios de produção provoca fatalmente a camuflagem das técnicas de exploração do homem e, por conseguinte, das formas do racismo” (*Idem*, 2020, p. 50)

Fanon atenta para que analisemos com cautela o surgimento do que ele chama de uma ideologia “democrática e humana” (*Idem*, 2020, p. 51), pois é necessário nos atentarmos para uma evolução do processo de dominação, que passa a direcionar seus instrumentos não somente ao corpo do sujeito colonizado, mas à sua cultura. Como exemplo muito oportuno para nossa pesquisa, Fanon cita o caso do *blues* nos Estados Unidos. Segundo o autor, “Sem opressão e sem racismo não haveria o *blues*” (*Idem*, 2020, p.51). Segundo ele, o gênero recebeu a insígnia de *lamento dos escravos negros* dos próprios opressores, que atribuíram essa marca também como forma de publicidade⁵.

Dentro de um sistema político pretensamente democrático, não se faz mais necessário eliminar culturas indesejadas, pois há a possibilidade de torná-las subalternas por meio da exotização⁶ (Almeida, 2019). Para que o racismo permaneça, seria necessária a criação de um imaginário social onde a desigualdade social seja normalizada e onde se naturalize os privilégios de grupo hegemônico em detrimento de outros (*Idem*, 2019). Neste contexto político, os conflitos sociais e as tensões raciais, apesar de perigosas, não são vistas como perigo iminente nem põem em xeque a ordem vigente, pois podem ser “absorvidas” (*Idem*, 2019) e utilizadas para reforçar o caráter exótico das culturas subalternizadas. Para atestar a validade dessa prática, discursos como o da meritocracia⁷ se mostram eficazes estratégias para a estabilização política frente a possíveis acirramentos das tensões sociais e raciais, assim como de qualquer escalada da luta de classes.

1.3 Apropriação cultural

Observando atentamente o período de transição entre o império e a república ao final do século XIX se estendendo até início do XX, podemos observar que as elites econômicas brasileiras conservaram preocupações a respeito da “construção” de uma nação, sobretudo no que dissesse respeito a presença negra e sua contribuição para tal, pois

⁵ Aqui precipitamos algumas das reflexões que faremos ao processo de apropriação cultural na seção seguinte.

⁶ retornaremos ao tema na seção 2.3.

⁷ Aqui me baseio na interpretação de Almeida sobre as reflexões de Wallerstein e Balibar sobre meritocracia na obra *Race, Class and Nation* (2010).

esta era entendida enquanto população digna de ser apartada, silenciada e até expulsa da região central da cidade em prol da modernização da recém capital da república e de uma “regeneração” de caráter eugenista⁸ da população brasileira após o fim do império. O período que ficou conhecido como “primeira república” guardou uma série de debates sobre cultura. As elites dos grandes centros do país se empenharam na missão de construir uma civilização brasileira no mesmo modelo das civilizações mais desenvolvidas da Europa.

Na urbanística da cidade, as reformas realizadas por Pereira Passos (1836–1913) tiveram inspiração nas grandes reformas parisienses de Haussmann (Oliveira, 2024). O crescimento da indústria, a expansão da iluminação pública nas metrópoles e a produção de energia elétrica também fizeram parte do projeto de modernização da nova república. A chegada dos meios de comunicação de massa que já se expandiam nos países mais avançados possibilitou transformações definitivas no campo da cultura⁹.

Contudo, sob o receio das elites burguesas de que uma indesejada africanização da identidade nacional fosse inevitável e atrapalhasse os planos de se construir nos trópicos uma civilização no estilo europeu, políticas de “higiene social” como a permanência do incentivo do estado a migração européia, inspirada por um “racismo científico” que se difundiu no Brasil através da eugenia, tiveram como objetivo acelerar o processo de miscigenação e embranquecimento da população brasileira¹⁰.

Segundo os ideais eugenistas, na medida que a “raça” superior seria a ariana, todas as outras deveriam ser impedidas de se desenvolverem. No Brasil, a difusão em grande escala desses ideais fundamentou a implementação de políticas para erradicação da população negra, todas amparadas pelo estado. Na cidade do Rio de Janeiro o que se viu foi a desapropriação em massa nas regiões de concentração negra localizadas no centro da cidade, levando essas populações a migrarem para áreas mais afastadas do centro ou subir as encostas e morros ao redor da área urbanizada¹¹.

O médico João Batista de Lacerda (1846-1915), adepto da eugenia, expressava abertamente os objetivos desse movimento no Brasil como podemos verificar:

Após a abolição o negro deixado à própria sorte, começa a deixar os grandes centros civilizados, fugindo do movimento e progresso ao qual

⁸ fundada por Francis Galton (1822- 1911), a eugenia fez parte do que ficou conhecido como “racismo científico”, justificando ações de Estado no “[...]controle científico da procriação humana, onde os inferiores (os menos aptos) seriam ou eliminados ou desencorajados de procriar. Visava essencialmente o aperfeiçoamento da raça.” (Bolsanello *apud* Thuillier, 1996).

⁹ Oliven, 1989, p. 79.

¹⁰ Silva, 2020, p. 31.

¹¹ Reis, 2003, p. 242; Cambria, 2012, p. 87;

ele não pôde se adaptar. Vivendo uma existência quase selvagem, sujeita a todas as causas de destruição, sem recurso suficiente para se manter, resistente a qualquer disciplina, o negro se espalha em regiões pouco povoadas e tende a desaparecer do nosso território, como uma graça destinada à vida selvagem e rebelde à civilização. (Lacerda apud Silva, 2020, p.)

A abolição recente e que não previu nenhum tipo de medida que resolvesse os problemas deixados pela escravidão e herdados pela população negra, a ausência de direitos na constituição republicana de 1891, somadas ao “racismo científico” que fundamentou boa parte das ações do estado direcionadas ao “controle dos negros” (SILVA, 2020, p. 26), deixaram evidente que a população negra não fazia parte dos planos da república para o projeto de modernização, e somente sobreviveria a esse processo resistindo às medidas tomadas visando sua erradicação gradual. Parte dessa resistência se deu através da prática de suas próprias manifestações culturais: a criação das escolas de samba, o samba urbano, mas também festas como a folias de reis e romarias católicas que circulavam pela região central da cidade (Reis, 2003), causando a insatisfação das elites que entendiam que “o centro da cidade, com sua nova arquitetura e equipamentos urbanos, deveria ser desfrutado apenas pelas camadas mais abastadas da população, enquanto o restante deveria confinar-se às áreas periféricas” (*Idem*, 2003, p. 242).

Porém, na mesma medida em que a população negra tem sua existência rejeitada e reprimida pelo estado, o fenômeno da apropriação e reelaboração dos símbolos culturais de uma cultura considerada popular por outra cultura considerada dominante também acontece. A tão almejada construção de uma identidade nacional é fruto desse processo de apropriação, que não ocorre somente de forma repressiva, mas em duas direções opostas, como nos explica Oliven (1989, p. 78):

Procurando desvendar as articulações entre o que tradicionalmente é chamado de **cultura popular** e o que tradicionalmente é chamado de **cultura dominante**, poder-se-ia lançar como hipótese a existência de pelo menos dois tipos de movimentos opostos. O primeiro ocorre quando as classes dominantes apropriam-se, reelaboram e, posteriormente, transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às camadas populares e que, freqüentemente, eram reprimidas pelo Estado. O segundo movimento percorre uma trajetória inversa e ocorre quando as classes populares apropriam-se, reelaboram e, posteriormente, transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às camadas dominantes e que, freqüentemente, lhes conferiam uma marca de distinção. (grifo nosso).

O autor segue a respeito de uma “recodificação” necessária para que o processo de apropriação se complete:

“O que há de comum a ambos os movimentos é a apropriação de expressões específicas a certos grupos e sua recodificação e introdução em um outro circuito no qual esses elementos são dotados de novo significado e, portanto, utilizados de forma a afetar seu significado original.” (*Idem*, 1989, p. 78-79).

Somente sob essa perspectiva podemos entender os processos que levaram a popularização de certos elementos culturais pertencentes a cultura negra, assim como, no sentido inverso, a popularização de manifestações tradicionais da elite (o carnaval no estilo “veneziano”, por exemplo). Esse processo de apropriação se viu acelerado com a chegada dos meios de comunicação de massa em meados da década de 1930 (Oliven, 1989, p. 79), e o que se viu no Brasil foi a circulação de elementos antes pertencentes à cultura negra e perseguidos pelo estado, transformados, então, em símbolos nacionais por meio da cultura de massa.

Entretanto, se analisarmos tal acontecimento sob o olhar crítico à indústria cultural que nos conferem pensadores desse período, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, perderíamos certas nuances do que foi o processo de massificação da cultura no caso brasileiro. Como aponta Oliven,

Do mesmo modo, cumpre lembrar que nas Ciências Sociais existe toda uma corrente de pensamento — inspirada, em sua vertente mais conservadora, em teorias como a da Escola de Chicago, e, em suas vertentes mais “progressistas”, em teorias como o da indústria cultural da Escola de Frankfurt — que postula que a formação de uma sociedade urbano-industrial tenderia a destruir, nos migrantes e habitantes de cidades, suas raízes e tradições culturais, impondo-lhes uma cultura padronizada pelos meios de comunicação de massa, que seriam responsáveis por um processo de homogeneização de comportamentos, valores, práticas e orientações. O que se observa, entretanto, é que a dinâmica cultural, em cidades como as brasileiras, é bem mais complexa, havendo uma rica articulação entre expressões da cultura popular e da indústria cultural. (*Idem*, 1989, p. 85)

O antropólogo Peter Fry, em publicação de 1982¹², também explicita a diferença do fenômeno da apropriação no Brasil, relatando como símbolos **étnicos** se converteram em nacionais através da ação da indústria cultural:

O samba e o candomblé também são, em grau maior ou menor utilizados como símbolos nacionais brasileiros e, como tal, exibidos em cartazes e guias turísticos. Além disso, todos esses itens “produzidos” e elaborados pelos negros em situação de dominação foram apropriados pelos “produtores” da “cultura de massas” e incorporados em filmes, long plays, livros e revistas. (FRY, 1982, p. 47).

¹² “Feijoada e “*Soul food*”: Notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais”, FRY (1982, p. 46-53).

É evidente que esse processo de massificação guarda problemas. Essa apropriação em dois “movimentos opostos” não ocorre na mesma escala, sobretudo quando comparamos o poder político e econômico que as elites possuem frente às camadas populares. O estado também não abdica de seu poder repressivo em função da construção dessa identidade nacional, incentivando a produção cultural que seja capaz de criar uma imagem integrada do Brasil e que forme a memória nacional (Oliven, 1989), mesmo que com isso tenha que censurar certas manifestações, como ocorreu com o maxixe¹³ e o samba.

¹³ O gênero maxixe se populariza ainda durante o império, mas passa a ser associado aos negros quando se estabelece na região da Pequena África (Vassallo, 2018, p. 98). O maxixe passa pela censura moral da elite do Rio de Janeiro ao final do século XIX, mas também aparece em documentos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante a primeira república (Araújo, 2023, p. 223)

2 MÚSICA NEGRA CARIOCA E VIOLÊNCIA

2.1 Samba

No decorrer de poucos anos o samba passou de uma prática indesejada e perseguida por ser produto da herança negra, à gênero adotado por parte da elite como símbolo da “originalidade nacional” (Reis, 2003, p. 244). Para que possamos compreender tal processo, devemos nos debruçar para o início da popularização dessa manifestação cultural, que remonta à chegada ao Rio de Janeiro de homens e mulheres negras e negros, recém libertos pela constituição de 1891, mas sem oportunidades de emprego e garantia de sobrevivência em suas cidades, que migram para a então capital da república em busca de sobrevivência no momento em que a questão do trabalho se tornava urgente dentro do projeto para a modernização do Brasil pensado pelas elites. A mão de obra dos negros recém libertos não poderia ser ignorada, ainda que sua presença não fosse desejável para a projeto de construção de uma civilização brasileira. Esse conflito se reflete também na cultura.

“As décadas seguintes mostram que, com o desenvolvimento da indústria cultural e do turismo, o carnaval popular sofre um processo semelhante ao já ocorrido em relação ao samba: passa a ser comercializado e transformado em mercadoria que é veiculada pelos meios de comunicação, em especial a televisão, que o apresentam como símbolo de identidade nacional. Assim, apesar de terem se apropriado do carnaval, as classes dominadas tiveram, por seu turno, o seu carnaval reapropriado e transformado em artigo de consumo e turismo e em símbolo de identidade nacional.” (Simson *apud* Oliven, 1989, p. 80).

Diversas manifestações culturais e gêneros musicais estavam presentes no Rio de Janeiro da época, então capital da república. Entretanto o termo “samba” ainda não possuía o significado que conhecemos, assim como os futuros *sambistas* poderiam estar ligados à prática de gêneros como toadas, maxixe, lundu, choro e diversos outros:

“Nos anos 1910 e 1920, observa-se no Rio de Janeiro uma profusão de ritmos nacionais e internacionais: maxixe, tango, tango argentino, tango carnavalesco, toada sertaneja, batuque, embolada, valsa, mazurca, xote, samba, samba carnavalesco, lundu, corta-jaca, marcha carnavalesca, charleston, one step, fox-trot, rag-time, cateretê, samba-canção, choro, choro modinha, choro-canção, modinha, toada, marcha, marcha-rancho, dentre outros.” (Reis, 2003, p. 251).

O samba refletia em suas letras o cotidiano da população negra na cidade, que sofria com um projeto eugenista em curso, que previa a manutenção da pobreza extrema para essa população, sua expulsão do centro urbano da cidade e a censura moral e oficial às suas manifestações culturais. Ao mesmo tempo, o crescimento da economia capitalista

durante a Era Vargas e a preocupação do ditador em suprir a mão de obra necessária para o crescimento econômico viam no samba e sua temática frequente sobre a malandragem um potencial “desestabilizador da ideologia trabalhista que então se buscava implantar” (Gomes, 2004, p. 171).

Contudo, pensar a malandragem no samba como uma alternativa ao sistema capitalista nos leva a ignorar que as letras sobre a malandragem já existiam antes do Estado Novo. A malandragem como tema da obra de compositores como Sinhô, Bide, João da Baiana, dentre outros, não aparece como negação do Estado, mas, sim, na forma de exaltação a um estilo de vida forjado pela necessidade de sobrevivência (*Idem*, 2004).

O samba malandro adquire essa forma somente com o crescimento das rádios, do disco, e da popularização do carnaval e do teatro de revista, onde compositores em busca de sucesso abordavam a malandragem como tema de sambas e marchas na tentativa de impulsionar suas composições e assim conquistarem alguma notabilidade dentro da ainda “iniciante” indústria fonográfica. Esse avanço da cultura de massas transforma a malandragem no samba no que hoje a indústria cultural classificaria como “nicho” de mercado. O samba deixa de ser uma prática restrita aos negros, e passa ser explorado pela indústria cultural:

“[...] a música oferecia-se como uma possibilidade de inserção das classes populares na era moderna por meio da ainda incipiente cultura de massas. Porém, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos.” (Reis, 2003, p. 243).

Em diversos momentos o estado também demonstrou ter elegido o samba como ferramenta de seu projeto de civilização. A visita do casal real da Bélgica em 1920 ao Rio de Janeiro exemplifica muito bem como o samba se tornou oficialmente o grande “produto” da originalidade nacional, mas não sem passar por uma “regeneração”, que seria realizada a força através da repressão policial, censura e prisão de seus compositores e praticantes:

“Se o samba foi, ao longo das três primeiras décadas deste século, conquistando paulatinamente o gosto musical de uma significativa parcela da população brasileira, seu significado não era o mesmo para todos. A visita oficial do casal real da Bélgica ao Rio de Janeiro, em 1920, por exemplo, é um episódio que nos revela como esse ritmo servia tanto para que as elites expressassem a imagem que queriam construir para o Brasil, como também para que as classes populares o fizessem a sua maneira. Assim, supostamente por evocarem a brasilidade com sua música, os 8 Batutas serão convidados a apresentar-se para tocar durante o almoço oferecido ao rei Albert e à rainha Elizabeth da Bélgica no palácio presidencial.” (*Idem*, 2003, p. 252).

O autor segue:

“Mas os Batutas também aproveitaram o mesmo evento para dar suas arranhadas naquela imagem idílica do Brasil das elites. Em 1921, montaram a revista *O que o Rei não Viu*. Arranjada pelos dois irmãos Pixinguinha, China e por Dias Pinto, seu título tinha um duplo alvo: referia-se ao mesmo tempo ao músico Sinhô, desafeto dos dois irmãos, e também troçava com a visita do par real belga ao Rio de Janeiro, pois naquela ocasião as autoridades, **com a intenção de causar uma boa impressão**, empenharam-se na limpeza urbana e, arbitrariamente, efetuaram inúmeras prisões preventivas” (*Idem*, 2003, p.252, grifo nosso).

O “surgimento” do samba não pode ser analisado separadamente da história do candomblé. A análise da geografia da casa de Tia Ciata realizada por Muniz Sodré revela como a resistência negra no pós-abolição se deu igualmente por meio da música e da religião. Os diversos cômodos da casa da Tia¹⁴ baiana guardavam espaços para circulação da elite branca, que eram separados dos cômodos reservados às práticas litúrgicas afro-brasileiras.

Sodré interpreta a “polarização” dos cômodos da casa de Tia Ciata como a representação da marginalização do negro na sociedade brasileira pós-abolição. Os símbolos culturais e religiosos se mantinham escondidos nos cômodos do fundo da casa, enquanto a entrada era reservada para a elite apreciar e dançar os gêneros populares da época – ainda que estes possuam forte influência afro-brasileira:

“Muniz Sodré identifica determinados ‘biombos culturais’ na casa de Tia Ciata separando os cômodos, os espaços da casa e os gêneros musicais neles praticados: na sala de visitas próxima à rua, o choro e as danças de par entrelaçados (polcas, valsas, lundus etc.); e, no quintal ou terreiro nos fundos da casa, o samba de partido-alto ou samba-raiado e os batuques do Candomblé.” (Neto, 2008, p. 34)

2.2 Funk

Sem a intenção de saltarmos processos históricos, analisaremos como a história do funk guarda semelhanças com a do samba que remontam aos anos seguintes à proclamação da república. O processo que culminou no surgimento da primeira favela do Brasil retrata muito bem o tipo de tratamento dado ao negro pelo estado brasileiro no período pós-abolição.

¹⁴ As zeladoras de orixá (*Iyalorixá*) eram conhecidas pelo termo “Tia” (NETO, 2008, p. 34).

A guerra de Canudos¹⁵ se mostrou uma batalha importante para a recém proclamada República dos Estados Unidos do Brasil. Contudo, a resistência oferecida pela comunidade do sertão da Bahia levou o estado brasileiro a aumentar o contingente das tropas, e, como estratégia, prometeu moradia aos homens negros recém libertos e sem teto que se alistassem para lutar em Canudos. Os acampamentos improvisados feitos pelos próprios soldados negros que cobravam a *providência* prometida pelo estado, montados ao redor do morro vizinho (que lembrava os morros repletos de favelas¹⁶ vistos pelos soldados na Bahia) ao então Ministério da Guerra, terminaram sendo suas moradias definitivas¹⁷.

A derrubada dos cortiços localizados na região central acelerou o processo de ocupação dos morros ao redor da região urbanizada da cidade e mais tarde de áreas mais afastadas, que se tornaram os subúrbios. As favelas, primeiro ocupadas pelos negros recém libertos e ignorados pela constituição republicana de 1891, passam a ser destino também de migrantes (sem terra nem posses) vindos de diversas regiões do país, fugindo da pobreza extrema em busca de oportunidades de trabalho na capital da república.

Esses territórios foram (e ainda são) frequentemente estigmatizados pela pobreza, violência e ilegalidade, e foram ignorados pelo projeto urbanístico da primeira república. Contudo, o crescimento das favelas se tornou fator decisivo para que o capitalismo atingisse certo sucesso nos centros urbanos:

As favelas são o resultado, por um lado, dos interesses do capital e das elites políticas em manter a precariedade de seus moradores em termos de direitos civis para explorar a mão de obra barata e desqualificada que representavam, e de assegurar um sistema de clientela duradoura (a base para a compra de votos na batalha eleitoral) e, por outro, das estratégias de sobrevivência de uma população pobre que não podia esperar por soluções efetivas de habitação pública. (Cambria, 2012, p. 92, tradução nossa).

Como podemos ver, o surgimento e a expansão das favelas são fruto da resistência de seus próprios habitantes, visto que, por um lado, o estado age na desocupação e demolição de moradias populares (fato que impulsiona a formação das primeiras favelas), por outro lado, o mesmo estado se abstém da garantia dos direitos dos moradores dessas áreas, deixando-os à própria sorte. Falamos não apenas da resistência material, mas também da simbólica.

¹⁵ Revolta civil no estado da Bahia entre os anos 1896-97 liderada pelo líder religioso Antônio Conselheiro.

¹⁶ tipo de planta comum na região de Canudos, Bahia.

¹⁷ Cambria, 2012, p. 87.

O funk carioca surge¹⁸ durante a passagem das décadas 1980-90, com forte influência do *miami bass* dos Estados Unidos. Palombini (2009) afirma que o funk não deriva diretamente do funk norte americano, mas tem forte influência do movimento soul brasileiro (e também norte americano), além dos bailes dos anos 1980 movidos a funk e rap norte americanos:

A música que hoje conhecemos como funk carioca não deriva diretamente do funk norte-americano [...] mas de uma variedade de hip-hop[...] conhecida como Miami bass. O nome “funk” aderiu à música em função de sua gestação na cena [...] dos bailes funk cariocas dos anos oitenta, movidos a funk e rap norte-americanos [...]. Estes, por sua vez, constituem um desenvolvimento dos bailes black cariocas dos anos setenta, movidos a soul [...]e funk norte-americanos (*Idem*, 2009, p. 37).

Naquele momento a estigmatização das favelas como territórios violentos alcançava uma fase mais aguda - conflitos armados entre facções criminosas rivais e entre as forças policiais da cidade eram noticiados com destaque na televisão e nos jornais locais e nacionais. As condições desses territórios no decorrer dos anos 1990 ainda guardava semelhanças com o cenário do final do século XIX: boa parte do moradores favelados¹⁹ não possuíam as escrituras de suas casas e nem tinham acesso a serviços básicos como saneamento. Contudo, as mídias de comunicação de massa se limitam a noticiar a favela somente pelo recorte da violência urbana, e, ainda sim, como se essa violência fosse uma “perturbação isolada da ordem” (Cambria, 2012, p. 57), sem questionar a legalidade (ou ilegalidade) das ações do estado dentro desses territórios.

Contudo, há um marco temporal que determina que o Funk enquanto gênero musical tem potencial desestabilizador da ordem vigente e de caráter violento, como afirma Hermano Vianna:

Há um marco na história da relação entre o funk do Rio de Janeiro e o desenvolvimento da percepção da violência (e das causas dessa violência) na vida recente da cidade [...] trata-se do famoso "arrastão" que aconteceu principalmente na praia do Arpoador, no domingo ensolarado de 18 de outubro de 1992. Tenho dúvidas se aquilo foi mesmo um arrastão. Acho mesmo que foi a tentativa das galeras de diferentes favelas cariocas (vejam bem, não falo galeras de funkeiros) de encenar na areia da praia o "teatro da violência" que inventaram nas pistas de dança das centenas de bailes funk realizados semanalmente em quase todos os bairros da cidade. (Vianna, 1996, p. 179)

¹⁸ Diversas casas noturnas e clubes abriram as portas para o sucesso dos bailes funk, porém cantores e compositores das primeiras gerações eram moradores de favelas, além da favela ser abrigo dos bailes nos momentos de maior perseguição ao funk. Diversos artistas, duplas e bondes de funk também incluem a favela onde moram em seus nomes artísticos.

¹⁹ A discussão sobre a apropriação de termos como “suburbano”, “morador de comunidade” e “favelado” pode ser encontrada em Moutinho (2015).

A partir desse episódio, o funk passa a ser objeto de atenção da segurança pública e do sistema legislativo do Rio de Janeiro, até culminar na primeira lei que determina sobre a realização de bailes “tipo funk” no município, a 3.410 de 2000, ordenando que fossem realizados somente em casas de show com detectores de metal, policiamento, além de censurar qualquer tipo de letra que, na visão dos legisladores, fizesse apologia ao crime, e outras disposições. Em 2008 a lei 5.265/2008 revogou a anterior para ampliar o poder dos dispositivos de controle (Moutinho, 2015).

Ao menos 15 anos após a data da primeira lei de censura ao funk enquanto movimento cultural o caso da prisão do MC Poze do Rodo²⁰ em maio deste ano traz novamente aos holofotes os debates sobre a criminalização da cultura praticada nas favelas. Na ocasião, o delegado e secretário estadual de Polícia Civil do Rio de Janeiro acusou o cantor de apologia à “narcocultura” da facção Comando Vermelho, que controla o território de diversas favelas do estado do Rio de Janeiro e do país. O termo em destaque tem sido utilizado nas últimas décadas para fins de pesquisa científica, sobretudo no estudo sobre os desdobramentos das atividades dos cartéis e facções na cultura de países da América Latina como Colômbia, México e o próprio Brasil²¹. Todavia, assim como o termo “cultura” compreende diversos significados, narcocultura não representa em si um conceito, mas um campo de interesse dentro dos estudos da sociologia.

Por outro lado, os meios de comunicação que cobriram em peso a prisão do cantor, devido à grande pressão popular pela soltura e a descriminalização da figura do MC, noticiaram o caso com cautela, consultando especialistas em direito:

Polícia usa termo 'narcocultura' contra MC Poze; entenda o que está em jogo. A Polícia Civil do Rio de Janeiro usou o termo "narcocultura" ao prender MC Poze; juristas e estudiosos afirmam que a expressão não tem validade penal e reforça a perseguição à cultura periférica.[...] **O que aconteceu.** MC Poze do Rodo foi preso temporariamente no dia 29 de maio, no Rio, acusado de apologia ao crime e associação para o tráfico. A Polícia Civil afirma que suas músicas e shows exaltariam a facção Comando Vermelho, numa suposta "narcocultura" que romantiza o tráfico. Pesquisadores ouvidos pelo UOL afirmam que o termo tem origem acadêmica, mas está sendo usado de forma ideológica para criminalizar artistas negros e periféricos.[...] **Juristas criticam o conteúdo por violar princípios constitucionais e antecipar a culpa do investigado.** "O delegado deve manter sua neutralidade, sendo imparcial em relação aos fatos. O compromisso da investigação é com a verdade, não com a acusação", afirma o advogado criminalista Guilherme Gama.

²⁰ O processo criminal que acusa o cantor de apologia ao crime organizado faz referência às letras de suas primeiras composições ainda no ritmo funk, apesar de hoje ele ser considerado artista do gênero *Trap* dentro de sua gravadora, a *Mainstreet*.

²¹ Entre os diversos trabalhos encontrados sobre o termo, recomendo aqui a leitura de Linhar; Nolasco e Oliveira, 2023.

Para ele, a publicação da Polícia Civil viola o princípio da impessoalidade previsto no artigo 37 da Constituição. (*Splash* UOL - 31/05/2025).

Aqui vemos como o estado não desassocia a marca da violência e da ilegalidade dos temas que envolvem o território das favelas. Até quando o foco é direcionado para o debate sobre cultura, o assunto é considerado de responsabilidade das polícias e discutido no âmbito de inquéritos policiais.

Olhando para o passado recente do funk, a criminalização dos bailes, das letras, dos cantores e do movimento como um todo não é algo isolado. Durante a ocupação militar do Complexo Alemão em 2010, as medidas tomadas pelo estado para a pacificação²² e retomada²³ do território incluíam proibição dos bailes e prisão de MCs radicados nos complexos da Penha e do Alemão. Cambria (2012) relata o caso do concerto realizado pela Orquestra Sinfônica Brasileira em comemoração do primeiro aniversário de ocupação das forças pacificadoras do Complexo do Alemão em 2011:

Com o tema “Celebrando a Paz”, este evento foi organizado no Complexo do Alemão, próximo ao Natal, e teve como foco a comemoração do primeiro ano da ocupação daquele conjunto de favelas (e da vizinha Vila Cruzeiro) pelas forças policiais[...] O programa do concerto incluía: Prelúdio de George Bizet’s para *Carmen*; *Cantata 147* de Johann Sebastian Bach’s “*Jesus Joy of Man’s Desiring*”; *Adeste Fideles* (anônima); e a nona sinfonia de Ludwig Van Beethoven, op. 125. [...] O evento recebeu ampla cobertura televisiva e foi transmitido ao vivo pelo site da TV Globo (o maior conglomerado televisivo do país e um dos patrocinadores desta série de eventos). No ano anterior, parte da ocupação dessas favelas havia sido transmitida ao vivo pela TV, que exibiu o espetáculo também inédito de centenas de (supostos) bandidos correndo morro acima (da Vila do Cruzeiro para o Alemão) em desespero, enquanto eram alvejados por soldados das forças de segurança a partir de helicópteros. (*idem*, p. 293-294, tradução nossa).

O autor segue:

Após a ocupação militar (como em todas as ocupações semelhantes dos últimos anos), o funk e os bailes organizados em torno dele foram proibidos, e outras atividades musicais, como festas de pagode, desencorajadas. Algumas semanas após a ocupação, cinco renomados MCs de funk que atuavam nessas favelas (Frank, Tikão, Max, Dido e Smith) foram presos e acusados de incitação ao crime e associação criminosa com o tráfico de drogas [...] A grande festa da música orquestral [...] finalmente se materializou como um meio de trazer um presente aos moradores com aquilo que lhes faltava (sem que fossem consultados): “acesso à cultura”. (*idem*, p. 294-295, tradução nossa).

²² O então governador do estado Sérgio Cabral acabara de criar o Comando de Polícia Pacificadora (CPP) para ocupar as favelas com as Unidades de Polícia Pacificadora (UPP).

²³ “recuperar territórios” era o termo que as mídias e veículos de comunicação veicularam na época para prestar apoio às ocupações militares nas favelas do Rio de Janeiro. Entretanto, o uso desse termo parece ligado ao sentido de “tomar territórios inimigos” dentro de um contexto de guerra.

Aqui, diferentemente do que se viu no caso recente envolvendo o MC Poze (onde se admite que “haja” cultura nas favelas, mesmo que da ilegalidade), a visão do estado e de boa parte da sociedade era a de que os habitantes das favelas são pessoas “sem cultura”, e que precisavam, finalmente, desfrutar da “verdadeira” música após a ocupação militar de seu próprio território pelas forças do estado.

Entretanto, o crescimento do funk desde os últimos anos da década de 1980 até hoje nos mostra como o gênero é rico em incorporação de novas estéticas e no surgimento de novos subgêneros quase que de forma ininterrupta desde sua “criação”. No decorrer dos anos 90 o funk carioca se distancia gradualmente do movimento soul (Palombini, 2009) desenvolvendo uma sonoridade distinta dos outros tipos de música eletrônica da época. Contudo, a criação do *Tamborzão* torna explícita a ligação do funk com a musicalidade afro-brasileira e muda de um vez por todas a estética do gênero (Cambria, 2012). A novidade que surgiu no final dos anos 1990 incorporou às bases²⁴ de funk, padrões rítmicos que poderiam ser encontrados em toques litúrgicos do candomblé e em manifestações populares como o maculelê.

Cambria relata que “O sucesso dessa nova batida foi tão grande que suplantou todas as outras bases rítmicas anteriores, passando a representar a própria essência dessa música hoje (não importa qual subgênero do funk você considere)” (*Idem*, 2012, p. 185-186, tradução nossa). Graças ao *Tamborzão*, o funk se distanciou esteticamente da sonoridade de *Planet Rock*²⁵ e *It's Automatic*²⁶.

A despeito de toda a repressão e da perseguição direcionada ao funk por parte do estado através de políticas públicas demonstradas em leis como as nº 3410 e nº 5265 e do esforço por parte das mídias de comunicação de massa reforçando a estigmatização do gênero pela violência e pela ilegalidade, o funk continua se desenvolvendo em diversos subgêneros na atualidade. Cada vez mais, os artistas que representam o funk criticam através de suas obras a opressão realizada pelo estado de forma sistêmica e direcionada às favelas.

Quem te enganou que o favelado tá seguro dentro da sua própria casa?

²⁴ Termo similar à “batida” ou “beat”, que, de forma geral, denomina uma base rítmica programada em uma bateria eletrônica (Roland TR-808, TR-909 e R8 são algumas das mais populares).

²⁵ *Afrika Bambaataa* compôs “*Planet Rock*” em parceria com o grupo *Soulsonic Force* em 1985. A base dessa obra ficou marcada por servir como *sample* para as primeiras composições do funk carioca.

²⁶ Assim como *Planet Rock*, a base de *It's Automatic* foi largamente sampleada no início da história do funk carioca.

Quem me garante que uma bala perdida
Na hora do tiroteio nunca vai me achar?
É por isso que o governo brasileiro
Na visão do favelado, é uma piada (do favelado é uma piada)
Tanto sonho interrompido, mais um coração partido
Eles fizeram muita mãe chorar
Destrava (destrava), deixa na agulha, Kalashnikov
Repara (repara), o caveirão e a barca da Choque
Eles trazendo o cheiro da morte (o cheiro da morte)
Virou rotina esse corre-corre (o corre-corre)
E, nessa hora, o morador que sofre (sofre)
Deixo avisado que eu não acredito
Que exista um conto de farda (não, não)
Autoridade que era pra me proteger sobe o morro e me mata
Luto e luta das balas achada (das balas achada)
E o arrombado de terno e gravata (de terno e gravata)
Que autoriza essa guerra na minha favela enquanto outra bala se acha
Essa é minha realidade
É o reflexo que nós passa no morro (que nós passa no morro)
É bonita a paisagem
Mas é feio como tratam meu povo (como tratam meu povo) (Cabelinho,
2020)

Ainda que a exploração mercadológica do gênero pela indústria fonográfica seja motivo para que adeptos das teorias de Adorno sobre a indústria cultural invalidem estas produções por interpretarem que a os produtos da indústria fonográfica contribuem apenas para o “empobrecimento” da música (Adorno, 1994), hoje vemos letras carregadas de crítica social compostas por artistas que figuram no *mainstream* da indústria fonográfica.

2.3 Trap

O Rio de Janeiro tem se mostrado um dos polos da produção do *Trap* no Brasil. Muito se discute sobre quanto o processo de “importação” desse subgênero do Rap estadunidense se deve ao aporte financeiro de investidores da indústria cultural no Brasil.

Contudo, no Rio de Janeiro observamos que o *Trap* rapidamente se associa a símbolos étnicos, fato que se torna indissociável do processo de massificação e expansão desse subgênero dentro das favelas e subúrbios da cidade.

Para que possamos iniciar uma análise crítica sobre os motivos para que o *Trap* tenha se tornado tão relevante para cultura musical carioca nos últimos anos, devemos retornar ao que Oliven (1989) e Fry (1982) nos apontam sobre as peculiaridades do processo de massificação da cultura no caso do Brasil, a fim de nos distanciarmos de trabalhos realizados sob a luz das interpretações de pensadores como Theodor Adorno²⁷ sobre a indústria cultural. Estes trabalhos tendem a considerar a massificação da cultura apenas como um reflexo da atuação da indústria cultural, ignorando as peculiaridades que esse processo pode conter como no caso do Brasil²⁸.

Nos últimos dois anos, os dados publicados pela empresa sueca Spotify informam que dois artistas associados ao gênero *Trap* foram os mais ouvidos entre 2023 e 2024 no estado do Rio de Janeiro – respectivamente, MC Cabelinho²⁹ e Filipe Ret³⁰. Para além deles, cantores e produtores como Orochi³¹ e Dallas também se destacam nas listas publicadas pela gigante do mercado de *streaming*.

Para explicar esse sucesso, buscamos entender o contexto do surgimento do *Trap* nos Estados Unidos. O subgênero surge e se difunde em bairros de maioria negra dentro da cidade de Atlanta, estado da Geórgia nos Estados Unidos. Ainda que as primeiras obras citando os termos *Trap* e *Trap Muzik*³² sejam da primeira metade dos anos 2000 (Kociuba, 2023), a estética que viria a influenciar o início da história deste gênero no Brasil viria a se

²⁷ Embora publicado pela primeira vez em 1963, no texto “O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO” (1994) Adorno interpreta que a expansão da atuação da indústria cultural é o motivo para que a produção musical entrasse numa era “decadente”, onde a massificação nos levaria a uma completa padronização dos “gostos musicais”. Esse tipo de pensamento é rapidamente posto em xeque ao observarmos o processo de massificação da cultura no Brasil e suas particularidades, “elegendo” como símbolos nacionais certas manifestações culturais com traços étnicos marcantes, como nos explica Fry (1982).

²⁸ Ver seção “1.1 Apropriação”, páginas 6-7.

²⁹ Seus primeiros dois álbuns de estúdio “Minha Vida” (2018) e “Ainda” (2020) são quase que integralmente álbuns de Funk. O artista investe no *trap* somente a partir de 2021, com o álbum “LITTLE HAIR”.

³⁰ Ainda que Filipe Ret tenha uma longa história dentro do Rap na cidade do Rio de Janeiro, principalmente ligado às batalhas de rima, os dados publicados pela Spotify Brasil analisam o período onde o álbum “Lume” e “Nume” foram lançados, os dois com influência da estética do *Trap*, sobretudo o primeiro.

³¹ O *rapper* Orochi também possui uma trajetória parecida com a de Filipe Ret dentro do Rap.

³² O *rapper* T.I. lança o álbum intitulado “*Trap Muzik*” em 2003.

consolidar somente a partir da década de 2010³³. No Brasil, os primeiros artistas a produzirem rap sob influência da estética do *Trap* estadunidense são de São Paulo³⁴.

A partir da década de 2020, o Rio de Janeiro desponta como uma potência dentro desse nicho. Artistas como Ebony, MD Chefe, MC Poze – migrando do Funk para o *Trap* – Borges e TZ da Coronel cresceram a popularidade do gênero nesta cidade durante a pandemia de Covid-19, época de casas de show fechadas e crescimento exponencial do consumo de música através de *streaming*. Contudo, os álbuns “*LITTLE HAIR*” (MC Cabelinho) e “*Lume*” (Filipe Ret) alçaram o gênero à outro patamar no Rio de Janeiro.

Há diversos aspectos do crescimento e história do gênero *Trap* que poderiam ser aprofundados, porém o que mais nos interessa para que realizemos as reflexões propostas aqui tanto para o Samba quanto para o Funk podem ser percebidas se analisarmos os últimos acontecimentos que envolvem dois artistas deste gênero e que são extremamente populares nesta cidade, sobretudo entre os jovens de favela: Oruam e MC Poze.

Vimos na seção anterior como o caso da prisão do MC Poze sob alegação de apologia à “narcocultura” nos explica muito sobre o tratamento dado pelo estado e pelas mídias de comunicação às práticas culturais das favelas. Em 2024, o *Trapper* Oruam foi alvo de um projeto de lei protocolado primeiramente na câmara municipal de São Paulo, apelidado de “Lei Anti Oruam”³⁵. O projeto teve forte repercussão nos veículos de mídia e contribuiu também para inflar a popularidade do artista para além dos limites do Rio de Janeiro.

Na época, a vereadora responsável pelo projeto de lei acusava o cantor de realizar apologia à facção criminosa Comando Vermelho em suas composições, e discursava a favor da suspensão do emprego de verbas do município de São Paulo em shows onde Oruam participasse. Como já vimos, no caso do MC Poze, diversos juristas apontam que acusar alguém por apologia ao crime antes que o fato seja julgado pelos tribunais de justiça pode “violiar os princípios constitucionais e antecipar a culpa do investigado” (*Splash* UOL, 2025), numa clara tentativa de manipular a opinião pública visando a condenação moral do acusado.

"Lei Anti-Oruam". Os vereadores do Rio de Janeiro devem começar a discutir em breve um projeto de lei nos moldes da proposta apelidada de

³³ Os documentários produzidos pela revista *Vice* entre os anos de 2014 e 2015, através do canal *Noisey* no Youtube, mostram como o *Trap* se consolidou entre os jovens negros moradores de bairros dos subúrbios das cidades de Atlanta e Chicago.

³⁴ Em 2014 o *trapper* Raffa Moreira lançou o single “Fiat 1995”, considerado por muitos o primeiro single do gênero *Trap* lançado por um artista brasileiro.

³⁵ O PL 01-00423/2025 terminou sendo aprovado em 2025 pela câmara municipal de São Paulo e está sendo utilizado como modelo para a criação de outros projetos de lei ao redor do país neste momento.

"Lei Anti-Oruam", que proíbe o Executivo municipal de contratar shows, artistas e eventos abertos ao público que envolvam, no decorrer da apresentação, expressões de apologia ao crime organizado ou ao uso de drogas. [...] "A proposta é não romantizar o crime organizado. Nossa cidade respira cultura, e o funk é tradição, mas achar normal enaltecer bandido, não dá. O Rio precisa agir contra essa inversão de valores", diz Talita Galhardo. **Projetos no Congresso e capitais.** Após ser protocolado na Câmara Municipal de São Paulo, o projeto de lei "Anti-Oruam" se espalhou por grandes centros urbanos do País. Na capital paulista, a proposta é iniciativa de Amanda Vettorazzo (União Brasil), ligada ao Movimento Brasil Livre (MBL). O deputado federal Kim Kataguiri (União Brasil-SP), também líder do MBL, propôs um projeto similar ao de Amanda na Câmara. A medida altera a Lei das Licitações, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), passando a vedar incentivos a eventos com apologia ao crime organizado e ao uso de drogas. [...]. Em seu perfil no X (antigo Twitter), **o músico afirmou que o projeto não ataca só ele, mas "todos os artistas da cena". "Eles sempre tentaram criminalizar o funk, o rap e o trap. Coincidentemente, o universo fez um filho de traficante fazer sucesso e eles encontraram a oportunidade perfeita pra isso", escreveu. "Virei pauta política", disse.** (Band Entretê, 2025, grifo nosso).

Vemos que o próprio artista demonstra entender o que está por trás desse tipo de política pública, e essa consciência se reflete em suas letras. Assim como no funk, a crítica social está presente em letras de diversos *trappers*. Da mesma forma que Bohlman (1993) nos aponta sobre o uso político do Rap por parte da juventude negra para crítica social e na ocupação dos espaços públicos dos grandes centros nos Estados Unidos durante a década de 1990, vemos no Rio de Janeiro o *Trap* – enquanto subgênero do Rap – guardar essa tradição³⁶ em letras como:

Oi, boladão, pesadão, não conto com a sorte
 Minha Glock travou no Robocop
 O tráfico tá virando esporte
 Formou foi mó complexão
 Mas o que falta é educação
 O dia que o fuzil e a pistola valer mais que um livro
 Aí tem algo errado
 Eles dão arma pra nós
 Depois pergunta por que somos bandido

³⁶ Neste trabalho não nos propomos a realizar uma análise completa da história do Rap no Brasil, contudo essa “tradição” de crítica social remonta ao início da história do movimento Hip Hop no Brasil, com incontáveis exemplos de artistas e grupos de Rap como 509E, Facção Central, Racionais MC’s e muitos outros.

Terror do Estado (Oruam, 2025).

Como o próprio artista aponta, o *Trap* não consegue ser compreendido de forma separada do Funk no Rio de Janeiro. Assim como no Funk, muitos artistas carregam o nome das favelas onde são *crias*³⁷ em seus nomes artísticos – TZ da *Coronel* e Mc Poze do *Rodo* por exemplo – além de frequentemente citarem a localidade, favela e/ou complexo de favelas de onde são radicados em suas letras – como PPG, KGL e CPX.

Além disso, o contexto social onde *Trap* e Funk se desenvolvem guarda certas semelhanças. Assim como vimos que o Funk é parte indissociável da história das favelas e da urbanização da cidade do Rio de Janeiro, o *Trap* em Atlanta está totalmente ligado ao processo de gentrificação³⁸ de bairros negros, como nos aponta Kosciuba (2023, p. 4):

A vertente musical delinea-se mais especificamente nos subúrbios de Atlanta em meados dos anos 2000, em meio as chamadas *trap houses* – casas onde as drogas ilícitas são preparadas e distribuídas. Atlanta é uma cidade emblemática, que sofreu tardiamente o processo de gentrificação – manobra em que há valorização dos imóveis comerciais para forçar o desenvolvimento financeiro daquela região: “geralmente acompanhada da deslocação dos residentes com menor poder econômico para outro local e da entrada de residentes com maior poder econômico”. Esse atraso no processo ocasionou a inviabilidade comercial de determinadas regiões em Atlanta, posto que em alguns bairros os moradores não foram desapropriados de suas casas por estas já estarem pagas.

Assim como no Funk carioca, o *Trap* – tanto a “primeira” geração de Atlanta, quanto a “segunda” em Chicago – também aborda em suas letras o contexto da vida dos jovens negros dentro das favelas e subúrbios e como a violência os afeta.

“A trap music resulta em meio ao “cozinhar” das drogas nas *trap houses*, ao som da experimentação sonora nas DAWs (*digital audio workstation*) junto a *drum machine* Roland TR-808, num ambiente de consumo e tráfico de drogas, violência urbana e disputa territorial entre gangues.” (*Idem*, 2023, p. 4).

Na obra “Dia de Operação #01”, com estética inspirada no *cypher*³⁹, vemos que a recorrência em abordar a violência de forma explícita é uma marca que acompanha o *Trap* desde de sua ascensão nos Estados Unidos e que no Rio de Janeiro muitas vezes se associa

³⁷ O termo é amplamente utilizado nas favelas do município e região metropolitana do Rio de Janeiro e denomina uma pessoa que nasceu ou cresceu em uma favela ou bairro do subúrbio. Geralmente usado com um complemento que é justamente o nome da favela onde nasceu ou cresceu aquela pessoa – *cria da Nova Holanda*, ou *cria do Manguinhos*, por exemplo. Nos últimos anos o termo foi apropriado e passou a ser identificado como uma gíria carioca. A Música “Aonde Eu Sou Cria” do *trapper* Borges explicita o sentimento comum de orgulho e a responsabilidade de ser *cria* de uma favela ou localidade periférica.

³⁸ Entre os diversos trabalhos que explicam a gentrificação através do racismo, indicamos Martins; Machado (2020).

³⁹ Estilo onde diversos *rappers* rimam em “*freestyle*” (estilo livre) sobre o mesmo *beat* (batida).

às mesmas temáticas do funk proibidão, ainda que no caso do *trap* essa música seja produzida para comercialização através de *streaming*, diferentemente do funk proibidão da primeira década dos anos 2000, que era produzido para ser distribuído apenas de forma clandestina em cd's nas feiras e pequenos comércios das favelas (Cambria, 2012).

A mídia pode até falar que aqui tá apaziguado
Mas só quem vive aqui dentro
Vê que não é assim
Se é dia de opera e os cana quer guerra
A bala vai comer (freak out)
Cheio de ódio na mente, provando o poder
Traçante vermelho ilumina o céu
Melhor tu não correr
Que eu vou defender minha favela até o final
Muita bala, nego. (Vinicin, Amorim, A.R, Mano R7, Brutos e
Borges, 2024)

3 EPISTEMICÍDIOS MUSICAIS, ETNOMUSICOLOGIA URBANA E NOVAS ESTRATÉGIAS DE PESQUISA

3.1 Epistemicídios musicais

A publicação de Luis Ricardo Silva Queiroz (2017a) “Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões” é um dos trabalhos que norteiam nossa pesquisa. Nesse trabalho Queiroz evoca o conceito de “epistemicídio musical”⁴⁰, definido por ele em outra publicação também de 2017⁴¹, tendo como referência o trabalho de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses no livro “Epistemologias do Sul” já citado no primeiro capítulo deste trabalho.

Santos e Meneses (2013) – buscaram responder e propor alternativas à séculos de dominação de apenas uma epistemologia⁴² que termina por eliminar do estudo deste campo da filosofia o “contexto cultural e político” (*idem*, 2013. p 17), e investigar quais seriam as consequências dessa “descontextualização” (*idem*, 2013. p 17).

“Epistemicídio, conforme as definições de Santos e Menezes, no livro Epistemologias do Sul, se refere à destruição e à interiorização de determinadas formas de saberes que, massacradas pelo colonialismo e seus impactos no mundo atual, desperdiçam, maltratam, limitam e excluem riquezas das mais diversas formas. Esse processo epistemicida priva os sujeitos e a cultura em geral de conhecer saberes e visões multifacetadas de mundo, protagonizadas por comunidades, grupos e atores sociais presentes nas diferentes sociedades. Aplicando esse conceito à realidade da cultura brasileira, é notório que entre os diversos epistemicídios perpetuados desde a colonização, os saberes musicais locais foram demasiadamente vitimados.” (Queiroz, 2017b, p. 108).

A dominação praticada pelos colonizadores aos sistemas político e econômico dos povos colonizados, assim como a escravização e a exploração de seus corpos se estende ao modo de pensar, à visão de mundo e às noções sobre cultura. Pensando em música, devemos refletir que, se as primeiras tentativas de sistematização de ensino na área datam das missões jesuítas (*Idem*, 2017a) ainda durante o “Brasil colônia”, as consequências são a permanência da música erudita européia⁴³ e seus parâmetros para que se estabelecesse a

⁴⁰ Queiroz (2017, p. 133) define o conceito como sendo “crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade”.

⁴¹ “Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais” (Queiroz, 2017b).

⁴² Campo de estudo dentro da Filosofia que tem como objeto o conhecimento humano, investigando em que condições o adquirimos e o consideramos válido.

⁴³ Queiroz aponta que o termo “música erudita ocidental” ou “música erudita” “designam um conjunto de músicas produzidas na Europa entre o século V e as três primeiras décadas do século XX” (Queiroz, 2017a).

institucionalização do conhecimento na área, e qualquer tentativa de integrar saberes que não operam sob esses parâmetros seria inválida.

O panorama que encontramos nas universidades brasileiras que possuem cursos de habilitação em música é o de ementas de disciplinas abordando temas voltados para o universo da música orquestral, de câmara e de concerto. A crítica que sustentamos aqui não recai em desconsiderar toda a produção da música erudita europeia ou latinoamericana. O que buscamos é o avanço, de forma igualitária, do diálogo entre os saberes científicos que habitam o universo acadêmico e a diversidade de epistemologias que formam a cultura brasileira.

Ainda que vejamos o surgimento de novas habilitações em “música popular” nos últimos anos, devemos analisar que os parâmetros para a criação de um novo curso de graduação ainda são os mesmos que permeiam o universo da música erudita (Queiroz, 2017a). Sob essa lógica, nem mesmo a música de massa configura material de interesse e/ou que seja capaz de contribuir para a formação musical, pois a música popular a que se referem as ementas e propostas de curso compreende apenas a “face dela que pode ser escrita dentro de padrões convencionais, sistematizada a partir de cânones da música erudita, arranjada dentro das formas estéticas dessa música” (*Idem*, 2017a, p. 145).

3.2 Eurocentrismo e colonialidade no contexto do Instituto Villa Lobos

Dentro desse panorama, selecionamos alguns dos documentos disponíveis no *site* oficial do Instituto Villa Lobos (IVL) a fim de analisarmos o disposto nos projetos pedagógicos de algumas disciplinas que compõem as grades das graduações, focando no universo do curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a fim de observarmos se é possível identificar nessa seleção de ementas os aspectos e parâmetros que temos criticado nesta pesquisa.

O trabalho de Queiroz (2017) apresenta um rico panorama das graduações nas cinco regiões do país. Contudo, a nossa escolha pela revisão das ementas e projeto pedagógico da licenciatura do IVL não se funda na ausência da UNIRIO na seleção feita por Queiroz, ou na descrença nos parâmetros utilizados pelo autor, mas se dá pela óbvia afinidade desta pesquisa com o ambiente desta universidade, acreditando que há neste instituto informações suficientes para que se realizem as análises críticas necessárias.

Em 2025 uma nova proposta de alteração curricular está sendo discutida para o curso de licenciatura no IVL. A última proposta de projeto pedagógico aprovada é do ano de 2006, vigente até o presente momento e que utilizamos como elemento de análise para

demonstrar certos problemas que interessam para esta pesquisa. O documento indica que apenas o espaço da “disciplina-tronco” será responsável por abrigar todas as possíveis demandas por novas abordagens.

II. Histórico e Justificativas [...] pioneiramente, o Departamento de Educação Musical do IVL aprovou uma **substancial mudança na definição e oferta da disciplina-tronco do Curso de Licenciatura, denominada “Processos de Musicalização”**, que passou a ser proposta conforme uma concepção flexível, sem a rigidez de pré requisitos e seqüenciação obrigatória de conteúdos e mediante a proposição de uma ementa ampla e básica, que assegura a possibilidade de serem desenvolvidas, a cada período letivo, diferentes temáticas, permanentemente atualizadas, **a fim de atender às demandas por novas abordagens, tanto por parte dos docentes quanto dos discentes.** (UNIRIO, 2006, p. 5-6, grifos nossos)

A proposta de alteração curricular guarda ainda certas afirmações importantes a respeito do que seria a *formação* ideal para futuro professor de música. Considerando o disposto na Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica em Nível Superior sobre uma maior “articulação e integração entre as modalidades Licenciatura e Bacharelado da formação do profissional de Música” (*idem*, 2006), o documento apresenta:

“Subentende-se que as duas modalidades são duas dimensões profissionais articuladas e complementares de um mesmo perfil profissional: **não pode um professor de Música descurar dos conhecimentos, competências e habilidades específicos do Músico, nem pode o Músico descurar de sua responsabilidade social perante as escolas de Educação Básica e de Educação Profissional**, na formação musical, seja em nível básico, seja em nível técnico.” (*Idem*, 2006, p. 4, grifo nosso)

Entretanto, como nos aponta o trabalho de Ferreira (2021), no contexto do IVL ainda é hegemônica uma noção que preserva a música erudita ocidental como parâmetro do que seriam os “conhecimentos, competências e habilidades específicos do Músico” que a reforma curricular propõe ser integrada aos conteúdos específicos da licenciatura, formando, assim, um “o melhor ambiente formativo” (*Idem*, 2006). Esse contexto se mostra imerso em uma realidade onde a atuação profissional do futuro professor de música está muito mais ligada a função de precipitador dos conhecimentos que serão abordados nas graduações, como vemos em:

“Aligeirar a formação musical dos futuros docentes, para assegurar-lhes as competências pedagógicas implicaria formar **professores meio-músicos**. Aligeirar a formação pedagógica, para assegurar as competências artístico-musicais, formaria **músicos meio-professores** [...] Evitando as armadilhas do círculo vicioso – professores mal-formados que formam mal os estudantes da escola básica que chegam à Universidade mal-formados – **o IVL opta por investir na qualidade da formação docente dos futuros professores de Música, apostando em sua capacidade multiplicadora, como pré-condição para trazer à Universidade estudantes de Música melhor preparados.**” (Idem, 2006, p. 4, grifos nossos)

A íntegra do documento indica uma certa tendência a considerar que uma maior “articulação” entre os conhecimentos específicos dos Bacharelados com os pedagógicos da licenciatura forme por si só um cenário satisfatório para que as transformações aconteçam naturalmente, adaptando os conteúdos programáticos e carga horária nesse sentido. Contudo, não foi proposta no documento uma revisão mais profunda que pudesse alcançar a noção do que deverá constituir os conteúdos e formas de abordagem destes, a fim de estabelecer o que o próprio documento identifica como “outra concepção curricular, apoiada na flexibilização, contextualização e interdisciplinaridade” (*idem*, 2006).

Todavia, a própria comissão de reforma curricular que elaborou o documento final demonstrou o “anseio por uma reforma mais ampla e profunda” (*idem*, 2006). Nossos esforços em analisar o documento de forma a evidenciar seus pontos críticos apenas refletem o desejo que move este projeto de pesquisa e se une a outros trabalhos – como os já citados aqui –, que é o da ampla reformulação deste e de outros documentos que orientam a formação dos professores de música não somente nesta cidade, como no país.

Analisando as ementas e seus conteúdos, verificamos que a intenção em articular os conteúdos pedagógicos e específicos, formalizada no projeto pedagógico da Licenciatura, termina por eleger como disciplinas “tronco” da graduação aquelas que demonstram essa articulação entre a Licenciatura e os Bacharelados. A disciplina “**Processo de Musicalização**”, que é disciplina “base” desta graduação⁴⁴ e pertencente ao Departamento de Educação Musical do IVL, apresenta em sua ementa conceitos como “**Os múltiplos espaços de ensino e aprendizagem musical no Brasil e no âmbito internacional**”, que nos leva a deduzir que o modelo conservatorial europeu⁴⁵ não será parâmetro hegemônico e

⁴⁴ Processos de musicalização (PROM) é disciplina obrigatória e possui seis unidades (PROM I a VI), passando a ser optativa apenas após a conclusão destas VI.

⁴⁵ Recomendamos a leitura da pesquisa publicada por Antonio Augusto (2010), citado por Queiroz (2017): “Os resultados dessa pesquisa evidenciam o contexto de criação e a trajetória da primeira instituição oficial

que a disciplina irá abordar diversas formas de aprendizagem. Olhando para os objetivos dispostos na mesma ementa, vemos “**Analisar, a partir de uma perspectiva histórica, os conceitos e funções da educação musical nos contextos de educação escolar e da academia**”, apontando o compromisso em revisar historicamente o processo de institucionalização do ensino de música no Brasil, marcado pela colonialidade e hegemonia da abordagem conservatorial.

Contudo, analisamos também o programa de outras disciplinas consideradas Tronco do curso, que são as de **percepção e análise musical**⁴⁶, pertencentes ao Departamento de Composição e Regência⁴⁷, encontrando na ementa o seguinte: “**Sistematização da escrita e leitura musical, utilizando exemplos musicais diversos (tonais, modais e atonais)**”. A sistematização do conteúdo musical através da escrita e da leitura é a base primordial para o desenvolvimento da música erudita ocidental, e dispor esse tipo de saber logo no início do documento indica uma tendência a considerá-lo como hegemônico para que se alcance, dessa forma, uma “percepção musical” satisfatória. Mais à frente, ainda na ementa, lemos “**Desenvolvimento da memória**”, que parece aludir à formas de sistematização do conhecimento musical onde a escrita e leitura não são hegemônicas. Contudo, quando observamos o disposto na parte de “conteúdos programáticos”, identificamos fortes laços com os métodos de musicalização conservatorial, indicando que todo o conteúdo da disciplina será trabalhado através de métodos como “Solfejo”, “Ditado” e análise das funções harmônicas de acordes, por exemplo.

Ainda neste mesmo programa para percepção musical, o que mais nos chama atenção consta na parte “Objetivos da Disciplina”, onde o primeiro deles é, justamente, “Desenvolver a **acuidade auditiva** e a percepção musical”, hierarquizando, assim, um modelo de percepção onde o exercício de ouvir e descrever o som de um “exemplo musical” isolado já seria suficiente para que se perceba todos os seus elementos principais.

Essa abordagem afasta das disciplinas obrigatórias outras noções sobre música que não se baseiam nos parâmetros da música erudita. Esse modelo conservatorial de percepção reduz o conteúdo musical a uma menor parte, que seria justamente aquela que

de ensino regular de música criada no país, dando ênfase a como o projeto de formação musical desse Conservatório estava agregado a um projeto ideal de “civilização”, a civilização europeia”.

⁴⁶ Percepção Musical I e II (PEM I e II), Percepção Musical Avançada I e II (PEMA I e II), Análise Musical I, II e III (AMU I, II e III) e Análise Musical Avançada I (AMUA I) são disciplinas obrigatórias. PEM I consta como pré-requisito para que se curse a unidade II, assim como PEM II é pré-requisito para PEMA I, e assim sucessivamente até que se complete AMUA I.

⁴⁷ Departamento responsável pela maioria das disciplinas obrigatórias dos cursos de bacharelado.

Queiroz define como a face “que pode ser escrita dentro de padrões convencionais” (*Idem*, 2017a, p. 145). Dessa forma, admite-se que uma percepção satisfatória da música se resume a analisar e compreender *sons*⁴⁸. Portanto, se aplicado à música dos terreiros de candomblé, aos cantos dos índios Suyá, ao Funk carioca, samba de partido alto, às baterias de escola de samba e inclusive à música de concerto, esse modelo de percepção nos limita a pensar música apenas como um apanhado de sons isolados de sua simbologia e do contexto de sua execução.

A última publicação do Ministério da Educação com Diretrizes Curriculares Nacionais⁴⁹ para os cursos de graduação em música foi realizada em 2004. O documento deixa evidente que a atuação profissional do habilitado se dará em três eixos principais, e que a curso de graduação deve garantir que os conteúdos desses eixos sejam ofertados de forma interligada, *assegurando* que o futuro egresso possa “intervir na sociedade de acordo com suas manifestações culturais” (Brasil, 2004, p. 2).

Art. 5º **O curso de graduação em Música deve assegurar o perfil do profissional desejado**, a partir dos seguintes tópicos de estudos ou de conteúdos interligados: **I - conteúdos Básicos**: estudos relacionados com a Cultura e as Artes, envolvendo também as Ciências Humanas e Sociais, **com ênfase em Antropologia** e Psico-Pedagogia; **II - conteúdos Específicos**: estudos que particularizam e dão consistência à área de Música, abrangendo os relacionados com o Conhecimento Instrumental, Composicional, Estético e de Regência; **III - conteúdos Teórico-Práticos**: estudos que permitam a integração teoria/prática relacionada com o exercício da arte musical e do desempenho profissional, incluindo também Estágio Curricular Supervisionado, Prática de Ensino, Iniciação Científica e utilização de novas Tecnologias. (*Idem*, 2004, p. 2, grifos nossos)

Buscamos no IVL quais disciplinas se encaixariam nessa definição abordando os tópicos das “**Ciências Humanas e Sociais, com ênfase em Antropologia**”, pertencentes ao eixo dos “conteúdos Básicos” determinados pelo documento do ministério da educação. **História da Música Popular Brasileira I e II e Música de Tradição Oral no Brasil**, possuem referências à música praticada por “segmentos populares” e “grupos étnicos da sociedade brasileira”, “Interações culturais entre indígenas brasileiros, afro-brasileiros e

⁴⁸ O debate sobre esse tema será ampliado na seção 2.3.

⁴⁹ Aprofundaremos a análise dessa e de outras diretrizes no capítulo 3 deste trabalho.

européus” e a diversos segmentos da música popular brasileira em suas ementas. A disciplina “História da Música”, que também se encaixa nesse eixo e tem mais horas obrigatórias de acordo com o projeto pedagógico, possui apenas referências a música européia ocidental como conteúdo programático.

Outras disciplinas que também abordam em suas ementas debates sobre noções de música historicamente excluídas do currículo oficial são consideradas optativas e teriam de competir com outras disciplinas dentro da grade curricular⁵⁰ do curso, que possui carga horária mínima de 2.840 horas, caso de **Antropologia da Cultura Brasileira**⁵¹ e **Introdução à Etnomusicologia**⁵². Nesse contexto, as únicas disciplinas que debatem etnocentrismo e abordam noções sobre música e cultura de forma diversa não estão integradas da forma com que deveriam, se levarmos em consideração o artigo 5º das DCN para graduações em música.

Na busca por realizar uma análise completa do universo da licenciatura do IVL, além das publicações oficiais do ministério da educação, do projeto pedagógico da Licenciatura e dos programas elaborados pelos departamentos do IVL, incluímos nesta análise dados coletados junto ao corpo discente do instituto. O coletivo “Outras Vozes”, grupo de pesquisa vinculado ao projeto de extensão “Cultura popular e universidade: saberes em diálogo”, coordenado pelo professor Vincenzo Cambria, coletou dados sobre o perfil do corpo discente do instituto através de pesquisa participativa⁵³ por meio do questionário “Estratégias participativas e cultura popular”.

O trabalho de conclusão de curso do egresso Pedro Luiz Fadel Ferreira (2021)⁵⁴ analisou os dados dessa pesquisa quantitativa-qualitativa que à época ainda estava em curso – 173 discentes haviam respondido, sendo 119 destes matriculados no curso de licenciatura em música –, e traremos aqui algumas de suas considerações, pois tratamos este trabalho como de grande relevância para o debate sobre os traços de colonialidade

⁵⁰ O IVL disponibiliza um fluxograma com sugestões de composição da grade semestral para o corpo discente da Licenciatura.

⁵¹ Nos objetivos da disciplina consta “Introduzir o campo da antropologia social e cultural dentro do universo mais amplo das ciências sociais. Apresentar os conceitos de civilização e cultura e a discussão acerca das noções de homem, *ethnos* e sociedade. Introduzir os conceitos de etnocentrismo e relativismo cultural. Introduzir questões e autores relevantes para o estudo antropológico das artes e da cultura brasileira.”

⁵² Em sua ementa consta “Estudo da música concebida como parte integrante de totalidades socioculturais, na dinâmica de suas transformações históricas. Estudo das relações entre sistemas musicais e sistemas culturais”.

⁵³ Mais sobre o tema veremos na seção secundária 2.3 deste mesmo capítulo.

⁵⁴ “Cores e Valores: Racismo, Colonialismo, Eurocentrismo e o Impacto da Noção Hegemônica de Música na Formação de Docentes no Instituto Villa-Lobos” (Ferreira, 2021).

encontrados nos cursos do IVL, e capaz de complementar de forma singular a discussão que tratamos neste capítulo sobre o curso de licenciatura em música desta instituição.

“Ao responderem à pergunta **“que tipo(s) de música você estuda/toca dentro da universidade?”**, 56,78% dos(as) discentes respondem que estudam/tocam música “erudita/clássica”, 40,68% afirmam que estudam/tocam “MPB” e 26,27% responderam “popular”. **Ainda no universo da chamada “música popular”, alguns respondentes apontam para práticas específicas:** 8,47% respondem que estudam e tocam “choro”, 9,32% “jazz”, 6,78% “samba”, 3,39% “bossa nova”, 2,54% “pop”, 0,85% afirmam que estudam e tocam “rock” e “metal”. Música “afro”, “gospel” e “eletrônica” também foram apontadas por somente 0,85% das(os) respondentes. 10,17% informam que tocam e estudam músicas “variadas”, sem explicitar que práticas seriam essas.” (*Idem*, 2021. p. 79, grifos nossos)

O que se conclui aqui é reflexo do que constatamos nas análises feitas neste capítulo. O espaço dedicado ao estudo da música erudita é consideravelmente maior dentro do ementário das disciplinas da licenciatura. A pesquisa ainda apresenta dados que demonstram que o fato de a música erudita constituir a maior parte do conteúdo trabalhado dentro da universidade não é fruto de escolha de repertório feita pelos estudantes, pois grande parte dos mesmo participantes que responderam ao questionário apontam também faltas dentro do conteúdos abordados:

[...] 17,80% das(os) discentes apontam para o “Funk” como uma prática musical ausente do contexto universitário, 13,56% para o “Samba/Pagode”, 8,47% respondem “Rap/Hip-hop”, 9,37% das alunas e alunos afirmam que a música “Afro” não está presente. É importante ressaltar que uma série de práxis sonoras que também compõem a miríade de culturas musicais tradicionalmente ligadas ao universo afro-brasileiro, aparecem nas respostas dadas pelas (os) alunas e alunos, atreladas à noção de “folclore” como “Maracatu”, “Cavalo Marinho”, “Jongo”, “Coco”, “Ijexá”, dentre outras, compondo 7,63% das respostas dadas pelas(os) discentes [...] para as alunas e alunos de licenciatura em música do Instituto Villa-Lobos, a música “negra” compõe 68,68% do universo do total de práticas e culturas musicais excluídas do âmbito universitário. (*idem*, p. 82)

3.3 Caminhos apontados pela etnomusicologia

Nas primeiras décadas do século XX a pesquisa musicológica no Brasil se debruçou nos estudos sobre a música de culturas “exóticas” e “diferentes”. “O objeto de estudo eram geralmente os “outros”, retratados como portadores de uma cultura diferente

da nossa” (Oliven, 1989). Esse tipo de abordagem resultou nos estudos sobre folclore da primeira metade do século XX, que produziram incontáveis registros da música de diversas comunidades ao redor do país, a maioria delas em localidades afastadas dos grandes centros urbanos e uma grande parte dessas gravações foram dedicadas ao registro da música de povos indígenas. Mário de Andrade⁵⁵ – idealizador das missões de pesquisa folclórica –, assim como outros integrantes do movimento modernista brasileiro, eram adeptos de uma perspectiva sobre cultura que Oliven (1989) define muito bem, e que tende a:

valorizar as manifestações culturais das classes populares como as verdadeiras raízes de nossa nacionalidade[...] Mas essa valorização é feita sob uma ótica nostálgica e freqüentemente ufanista. Assim, parte de nossa intelectualidade apressa-se a “defender” a cultura popular dos ataques que o progresso estaria lhe desferindo, adotando uma postura paternalista e essencialmente museológica. (Oliven, 1989. p 77)

Contudo, o viés da pesquisa em música se transforma ao longo das décadas que sucedem o fim da segunda guerra mundial, impulsionada pelos avanços a nível internacional no campo da pesquisa antropológica e de perfil etnográfico. Ainda que o principal objeto dos estudos ainda fosse a “diferença”, esta passa a definir a **posição do pesquisador** em relação a cultura pesquisada, e não mais uma característica predeterminada daquela cultura (Cambria, 2008a).

Maria Alice Volpe define que a pesquisa musicológica no Brasil se divide em duas vertentes: sócio-antropológica e histórica. A autora identifica um certo atraso nas produções da “musicologia histórica”, criticando o isolamento da área nas últimas décadas, a “limitação de seu impacto social à disponibilização de produtos sonoros – sobretudo, concertos e CDs” (Volpe, 2007) e o desinteresse pela interação com o “conjunto das reflexões das ciências humanas e sociais, especialmente a crítica cultural” (*Idem*, 2007). Volpe ainda reconhece que as contribuições mais significativas na área têm sido lideradas pela etnomusicologia, que se mostra “sensível a mudanças paradigmáticas de suas disciplinas referenciais” (*Idem*, 2007).

O etnomusicólogo Philip V. Bohlman, em sua publicação “Música Como Ato Político”⁵⁶, crítica o que ele identifica como uma preocupação dentro do campo da

⁵⁵ As missões de pesquisa folclóricas coordenadas por Mário de Andrade chegaram a receber apoio financeiro oficial do município de São Paulo e foram responsáveis pelo registro fonográfico de diversas manifestações da cultura popular em diversos estados e chegando até localidades de difícil acesso em busca desses registros que eram considerados a representação da cultura brasileira “intacta”, ou seja, que ainda não havia sido “destruída” pela o avançar da civilização. Mais sobre o assunto pode ser encontrado em Carlini (1994).

⁵⁶ *Music As a Political Act*, publicada em 1993.

musicologia em manter a música “imune” à outras disciplinas, assim como das crises sociais e das mudanças de paradigma que colocam em xeque a concepção sobre o que seria ou não considerado música:

Que mulheres, integrantes da classe trabalhadora, gays e lésbicas, negros, comunidades religiosas ou étnicas, ou qualquer outra pessoa identifiquem a música de alguma outra forma ou imaginem a música como uma forma de incorporar espaços culturais completamente diferentes e diferenciados, isso se torna uma blasfêmia contra "o que a MÚSICA é". Imaginada dessa forma, ela pode não ser mais MÚSICA. (Bohlman, 1993, p. 417, tradução nossa).

Essa noção de música que, por princípio, se afasta das práticas do cotidiano daqueles que compõem a classe trabalhadora, dos grupos étnicos marginalizados e setores da sociedade oprimidos de forma sistêmica, ainda se mostra hegemônica sobretudo dentro da academia. Bohlman, nesse mesmo trabalho, teceu críticas à inércia observada dentro do campo da musicologia nos Estados Unidos durante os *Distúrbios de Los Angeles*⁵⁷, em 1992, evento marcante na história da luta racial contemporânea naquele país.

Há época, o Rap despontava como uma arma política usada por jovens negros para denunciar os abusos da polícia. Contudo, enquanto nas ruas de Los Angeles músicas como “Fuck The Police”⁵⁸ eram lembradas durante os protestos que se alastraram dos subúrbios até a região central da cidade, o autor enxergava certa resistência da academia em estudar o Rap como conteúdo dentro das disciplinas acadêmicas:

Agora, mais de um ano após a insurreição de Los Angeles, o rap ainda não provocou grande reação por parte das disciplinas acadêmicas de música. Embora um discurso de resistência tenha se formado rapidamente por meio das transformações dos espaços públicos e das opiniões americanas através do rap, a musicologia não agiu tão rapidamente para dar sua resposta à insurreição de Los Angeles por meio da música. De fato, a musicologia não tem sido uma área acostumada a responder a crises sociais e críticas, muito menos a qualquer tipo de crise que possamos chamar de discursiva (*Idem*, 1993, p. 414, tradução nossa).

No Brasil, a estratégia participativa têm apontado novos caminhos para a pesquisa etnomusicológica no Brasil. Diferentemente da pesquisa de campo, onde o pesquisador geralmente representa o universo branco e ocidental e tem como objeto de pesquisa

⁵⁷ Em 1992 oficiais de polícia de Los Angeles agrediram o motorista negro Rodney King em meio ao tráfego após uma perseguição policial. A agressão foi filmada e publicada nos jornais americanos na época, o que causou revolta da maior parte da população negra do país, sobretudo da região de Los Angeles. Em abril de 1992, os oficiais que participaram do espancamento foram absolvidos e uma série de protestos violentos se espalhou pela cidade de Los Angeles, sobretudo nos bairros de maioria negra da cidade, o que ficou conhecido como “Distúrbios de Los Angeles”. Para saber mais, recomendamos o documentário “LA 92” (2017).

⁵⁸ Música de 1988 do grupo californiano de rap *NWA*.

fragmentos da cultura de “outros” povos, que são quase sempre culturas “extra-ocidentais” ou oprimidas (Cambria, 2008b), a estratégia participativa não considera como parâmetro apenas o interesse do pesquisador – assim como seus modelos teóricos – e nem reside apenas no universo acadêmico. A pesquisa participativa é realizada *com* a comunidade ou grupo envolvido na pesquisa, e os interesses destes também compõem parte significativa da estratégia que será traçada visando o alcance dos resultados, que são definidos em conjunto.

De acordo com esta abordagem, a concepção de *diálogo* é reordenada assim como explica Cambria (2008b, p. 201):

A idéia de diálogo sempre foi considerada quase como uma metáfora do trabalho etnográfico. Este diálogo, de uma forma geral, seria aquele que atuaria entre “nós” (cultura ocidental, dominante, escrita, acadêmica, teórica, urbana etc.) e os “outros” (culturas extra-ocidentais, dominadas, orais, populares, folclóricas, rurais etc.) e se daria como um encontro, uma negociação de diferenças. [...] o diálogo sempre foi uma condição imprescindível de qualquer “pesquisa de campo”. Neste caso, o diálogo seria aquele entre um pesquisador (o representante do “nós”) e os informantes com quem ele trabalha em campo (que, muitas vezes, são assumidos como representantes de um “outro” coletivo).

O autor segue:

Este suposto diálogo, porém, se deu dentro de um campo de forças que define as posições de cada um segundo as dicotomias (mais ou menos rígidas) de sujeito/objeto de pesquisa e de visãoêmica/visão ética, às quais todos nós estamos acostumados. Dentro desse diálogo, assim, cada um tem seu papel predefinido e participa no jogo de acordo com ele (*Idem*, 2008b, p. 201)

Essa concepção sobre o diálogo dentro do universo da pesquisa antropológica vem sendo contestada por pesquisadores adeptos do movimento pós-colonial. Somente a partir da tomada de consciência das posições de poder impostas pelo colonialismo e que se refletem na colonialidade presente no ambiente acadêmico, somos capazes de compreender e atualizar certos conceitos antiquados sobre cultura.

“Em primeiro lugar, afirma-se a existência de grupos humanos sem cultura; depois, a existência de culturas hierarquizadas; por fim, a noção de relatividade cultural. Temos aqui todo [*sic*] uma amplitude que parte da negação global para o reconhecimento singular e específico. É precisamente esta história esquartejada e sangrenta que nos falta esboçar ao nível da antropologia cultural.” (Fanon, 2020, p. 46)

O que Fanon advertiu em 1956 dispunha preocupação sobre o caminho que a antropologia parecia traçar sobretudo dentro do campo dos estudos sobre cultura. Primeiramente, mirando aqueles teóricos evolucionistas que ainda se empenhavam em

manter vivo o modo de pensar colonial ao afirmar a “existência de grupos humanos sem cultura”, e a defender a hegemonia dos padrões culturais europeus sobre outros tipos de conhecimento “singular e específico” de forma “hierarquizada”. Ainda de acordo com Fanon, mesmo os estudos alinhados ao conceito de relativismo cultural ainda se mostravam incapazes de “esboçar” “esta história esquartejada e sangrenta”, que entendemos aqui como a dos povos colonizados e oprimidos de forma sistêmica.

Contudo, apoiados pelo trabalho de Paulo Freire, e nos estudos pós-coloniais, diversas pesquisas têm se desenvolvido num modelo que compreende o trabalho do “profissional” – pesquisador – e das pessoas das comunidades pesquisadas de forma conjunta (Cambria, 2008b), como, por exemplo, o caso do projeto de pesquisa realizado em conjunto entre jovens residentes da Maré e o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, relatado por Cambria (2008b) e Cambria, V.; Fonseca, E.; Guazina, L. (2016). O projeto teve início em 2004 e partiu do interesse da ONG Ceasm (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) e teve todo o seu planejamento realizado em conjunto entre os jovens participantes e moradores da Maré e pesquisadores do laboratório de etnomusicologia da UFRJ, onde as experiências e visões sobre música debatidas entre os jovens era articulada com a metodologia da pesquisa etnomusicológica apresentada pelos pesquisadores, “visando mapear as diferentes práticas musicais presentes nessas comunidades” (Cambria, 2008b, p. 200).

A pesquisa tinha como objetivo a elaboração de um banco de dados de acesso público. O grupo desenvolveu um questionário aplicado a 929 moradores de duas comunidades do complexo da Maré (Nova Holanda e Baixa do Sapateiro). Apesar dos desafios do projeto, os resultados obtidos através dos dados coletados se mostraram tão importantes quanto o próprio desenvolvimento da pesquisa, como vemos nas palavras de Cambria, V.; Fonseca, E.; Guazina, L. (2016, p.114):

A autonomia alcançada pelos jovens pesquisadores e sua interação com a comunidade local mais ampla, outros grupos e movimentos organizados, e o circuito acadêmico, tem sido os avanços mais significativos do projeto. O grupo tem desenvolvido sua própria agenda, está sempre redefinindo suas prioridades e estratégias de ação e continua trabalhando com entusiasmo apesar da conjuntura política em que todos estamos inseridos remar quase sempre na direção contrária. (grifo nosso).

O sociólogo Pedro Demo afirma que o diálogo e a pesquisa devem estar próximos, assim como próximos devem estar os sujeitos de uma pesquisa, compartilhando informações entre si que possam ser capazes de modificar todos os atores dessa pesquisa.

Pesquisar, assim, é sempre também dialogar, no sentido específico de produzir conhecimento do outro para si, e de para o outro, dentro de contexto comunicativo nunca de todo devassável e que sempre pode ir a pique [...] Quem não pesquisa apenas reproduz ou apenas escuta. Quem pesquisa é capaz de produzir instrumentos e procedimentos de comunicação. Quem não pesquisa assiste à comunicação dos outros. (Demo, 1996, p. 39).

Nesta perspectiva, os confrontos e conflitos não são indesejados, pois seria impossível se estabelecer um diálogo sem que haja ruídos e confrontos entre as realidades diversas dos sujeitos que participam da pesquisa. As ideias contrárias podem surgir, pois fazem parte de um diálogo, e, para que se construa um diálogo, é necessário que haja certa posição de desigualdade entre os sujeitos:

De um lado, **somente seres sociais desiguais se comunicam propriamente**, porque criam a necessária polarização dialogal dialética. Seres iguais socialmente não criam relações novas, porque são de si contíguos e apenas permutantes. De outro, nada perturba, destrói, compromete tanto a comunicação como a desigualdade, pois somente seres iguais se comunicariam sem ruído [...] comunicação sem ruído já não tem o que comunicar e não faz parte da história concreta; comunicação desigual tem, ao mesmo tempo, toda chance de criar e destruir. Esta é a história intranquã na sua estrutura e que sempre clama por transformação, sem chegar ao porto seguro (*Idem*, 1996, p. 39, grifo nosso).

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho nos debruçamos em responder o questionamento: **quais as causas e como se dá o processo de invisibilização da música negra do Rio de Janeiro dos currículos oficiais dos cursos de nível de música?**

Analizamos no primeiro capítulo conceitos que, ao nosso ver, se complementam e nos auxiliaram a tornar palpáveis as discussões sobre racismo e colonialidade dentro do campo da música. Com o passar do tempo somos tentados a considerar que o domínio colonial que sofremos durante séculos possa ter se encerrado ao longo dos mais de duzentos anos de independência do Brasil, e que a tão disputada e hoje celebrada autonomia das nossas instituições e da nossa democracia são provas da libertação da opressão imposta pelo colonialismo. Contudo, vimos neste processo de pesquisa que apenas alcançaremos o fim da injustiça social global quando nos debruçarmos com empenho sobre as epistemologias que permanecem invisibilizadas e apartadas dentro das estruturas sociais contemporâneas.

Neste contexto, o movimento de apropriação cultural que vimos *eleger* certos traços da cultura popular como símbolos da cultura brasileira, não pode ser analisado como *prova* de que a construção de nossa identidade cultural tenha se dado de forma democrática e justa. Vimos que o poder repressivo do Estado foi capaz de impedir o acesso a direitos dos sambistas negros do início no século XX e, ao mesmo tempo, *eleger* o samba como instrumento de sua propaganda nacionalista, mas não sem antes submetê-lo ao processo de “higienização” de suas raízes negras e populares.

No segundo capítulo refletimos que a história da música negra no Rio de Janeiro está intimamente ligada ao surgimento das favelas. A negativa das elites econômicas e políticas brasileiras na concessão de direitos que pudessem erradicar a situação de pobreza extrema a que foi relegada a população negra após o fim do império, não impediu que essa população sobrevivesse mesmo que em condições desiguais. As favelas, que surgiram de forma improvisada a despeito da repressão da República, são símbolos da resistência negra no Brasil, assim como o samba. Contudo, não sendo possível a erradicação da população negra e de seus traços culturais tidos como indesejáveis – como se formou o desejo de certa parte da elite econômica e política da primeira república adepta dos ideias eugenistas –, a estratégia de estigmatizar esses territórios com a marca da violência e da ilegalidade manipulou o imaginário nacional sobre a favela, transformando-a num território sem lei e foco de repressão violenta, onde os direitos constitucionais adquiridos de forma democrática durante décadas passadas ainda seguem sem ter validade. É neste contexto

social onde o funk carioca se desenvolve enquanto gênero da cultura popular e se espalha pelo país, mas não sem receber o mesmo tratamento de seu território berço: conteúdo proibido e reprimido de forma sistemática pelo Estado.

Vimos que no Rio de Janeiro o poder das favelas em liderar os movimentos musicais e da cultura popular na cidade e região metropolitana é tão potente, que mesmo gêneros internacionais como o rap e o trap se tornaram populares aqui somente a partir da sua associação a traços étnicos, ao ponto de os maiores cantores do gênero, hoje, serem artistas que explicitam a todo momento suas raízes faveladas, além de se engajar nos movimentos políticos que reivindicam a o fim da criminalização da cultura das favelas.

Ao capítulo final, refletimos sobre os caminhos para que a invisibilização da música negra nos currículos acadêmicos possa ser discutida com a importância que acreditamos ser necessária dentro dos cursos de nível superior de música. Analisamos que, para que outras noções sobre música adentrem o universo acadêmico, trabalhos de pesquisa que assumam o conceito de diálogo e sejam realizados de forma participativa entre pesquisadores e a comunidade podem contribuir para tal.

Sendo assim, respondemos a questão central do nosso trabalho de pesquisa: **os traços de colonialidade e o racismo estrutural que norteiam a elaboração dos currículos oficiais de música contribuem para que a invisibilização da música negra carioca continue a ser percebida nos cursos de graduação em música no Brasil, estando o IVL dentro desse cenário.**

Por fim, gostaríamos de reconhecer que nesta pesquisa realizamos uma análise parcial dos componentes curriculares de disciplinas e de documentos publicados pelo IVL. Contudo, o resultado dessa análise apresentou a tendência à invisibilização e marginalização de outras epistemologias, questão principal de nossa pesquisa. Temos ciência de que os problemas apontados neste trabalho estão sendo tratados com preocupação por diversos pesquisadores e professores que se engajam nas lutas por uma universidade mais inclusiva, contudo estes ainda estão em minoria e isso se reflete na demora com que novos programas pedagógicos são discutidos e implementados.

Há hoje no Instituto Villa-Lobos na UNIRIO novas propostas de projetos pedagógicos em formulação para os cursos de licenciatura e bacharelado, contudo ainda não foram aprovados. Algumas das mudanças que defendemos neste trabalho estarão presentes conforme os novos programas apontam.

Por fim, desejamos que este trabalho contribua para que a universidade seja um ambiente justo e inclusivo, onde todas as epistemologias e formas de pensar a música brasileira estejam presentes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Band Entretê. Quem é Oruam, rapper que é filho do traficante Marcinho VP. 26/02/2025.

Disponível em:

<https://www.band.com.br/entretenimento/quem-e-oruam-rapper-impedido-de-fazer-show-em-portugal-202406251557>

BOHLMAN, Philip V. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 4, p. 411-436, Autumn, 1993.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. *Educar*, Curitiba, n. 12, p. 153-165, 1996

CABELINHO, MC. Reflexo. Rio de Janeiro: MC Cabelinho, 2020. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2YEX8OaLPGDd1SjhIipLjS>. Acesso em 13 jan. 2026.

CAMBRIA, V. Music and Violence in Rio de Janeiro: a Participatory Study in Urban Ethnomusicology. 2002. 399 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Departamento de Música, Wesleyan University, Middletown, CT, EUA, 2012.

_____. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008a. p. 199-211.

_____. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música e Cultura*, [S.l.], v. 3, p. 16-31, 2008b. Disponível em:

https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/Vol_3_completo.pdf#page=32.

Acesso em 21 jun. 2025.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. “Com as pessoas”: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, A.; TUNGY, R. P. (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 93-137.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO CÂMARA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música, RESOLUÇÃO Nº 2, DE 8 DE MARÇO DE 2004. CNE. Resolução CNE/CES 2/2004. Diário Oficial da União, Brasília, 12 de março de 2004, Seção 1, p. 10.

DEMO, Pedro. *Pesquisa: Princípio Científico e Educativo*. 12. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

FANON, Frantz. *Racismo e cultura*. In: MANOEL, J.; FAZZIO, G. L.. *REVOLUÇÃO AFRICANA UMA ANTOLOGIA DO PENSAMENTO MARXISTA* (livro digital). São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

Disponível em:

<https://palestinalivre.com.br/download/revolucao-africana-uma-antologia-do-pensamento-marxista/>

FERREIRA, Pedro Luiz Fadel. *Cores e valores: racismo, colonialismo, eurocentrismo e o impacto da noção hegemônica de música na formação de docentes no Instituto Villa-Lobos*. 2021. 104 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FRY, Peter. *Para Inglês Ver: Identidade e Política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GOMES, Tiago de Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. *Estudos Afro-Asiáticos*, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 171-198, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL).
Matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo.
Brasília: Iphan, 2014. 201 p. (Dossiê Iphan, 10). ISBN 9788573341928.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Org.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014..

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Foi na festa da escola que tudo começou”: funk carioca, diversidade e (in)visibilidade(s) na licenciatura de música. 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2015.

NETO, Luiz Costa-Lima. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. Música e Cultura, [S.l.], v. 3, p. 32-65, 2008. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/Vol_3_completo.pdf#page=32. Acesso em 21 jun. 2025.

OLIVEIRA, Leonardo Martins Vaz de. Avenida Central Rio Branco: Escombros e progresso em seu DNA. 2024. 53 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

OLIVEN, Ruben George. BIB, Rio de Janeiro, n. 27, p. 74-88, 1.º semestre de 1989.

ORUAM. Lei Anti O.R.U.A.M. Rio de Janeiro. Mainstreet, 2025. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2lmzrJYfk5WQSQ4JawLrsb>. Acesso em 13/01/2025.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017a.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017b.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 2, p. 237-279, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2020.

SILVA, Karine de Souza. “A MÃO QUE AFAGA É A MESMA QUE APEDREJA”: DIREITO, IMIGRAÇÃO E A PERPETUAÇÃO DO RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL. *Revista Mbote*, Salvador, Bahia, v. 1, n.1, p. 020-041, jan./jun., 2020.

UOL - SPLASH. Polícia usa termo 'narcocultura' contra MC Poze; entenda o que está em jogo. 31/05/2025. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2025/05/31/policia-usa-termo-narcocultura-contramc-poze-entenda-o-que-esta-em-jogo.htm>. Acesso em 23 jun. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. INSTITUTO VILLA-LOBOS. Proposta de Alteração Curricular (Curso de Graduação em Música, Modalidade - Licenciatura). Rio de Janeiro, 2006.

_____. Programas de disciplinas do Departamento de Educação Musical. Rio de Janeiro, 2026. Disponível em <https://www.unirio.br/cla/ivl/departamentos/programas-de-disciplinas-dem>. Acesso em 14/01/2025

VIANNA, Hermano. O Funk como símbolo da violência. In: VELHO, G.; ALVITO, M. (Org.). Cidadania e violência. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p.178-187. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-funk-como-simbolo-da-violencia-carioca>. Acesso em 14/01/2026.

VOLPE, Maria Alice. POR UMA NOVA MUSICOLOGIA
Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília Ano 1, n. 1, julho de 2007.

YIN, Roberto K. Pesquisa qualitativa do início ao fim. Porto Alegre: Penso, 2016.