

## MÚSICA NEGLIGENCIADA

pensar a sociedade contemporânea pela via das sonoridades e dos marcadores  
sociais de diferença

Raquel Mendonça Martins  
UNICAMP

raqviolao@gmail.com

GT 02- Políticas da escuta na  
etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

### Resumo:

Este artigo desenvolve e fundamenta a noção de “músicas negligenciadas” como ferramenta analítica para examinar manifestações sonoras originadas em camadas socialmente vulnerabilizadas, racializadas e territorialmente marginalizadas. A proposta articula debates em etnomusicologia, estudos de mídia, estudos sonoros e teorias do poder simbólico para compreender como certas músicas são deslegitimadas, silenciadas ou autorizadas a circular apenas após processos de ressignificação compatíveis com interesses mercadológicos e moralidades dominantes. Analiso rap, funk e Orikis como expressões que compartilham matriz afrodiaspórica e vínculos comunitários, mas que percorrem trajetórias distintas de legitimação. Defendo que a negligência musical opera como dispositivo social, histórico e econômico, produzindo uma dicotomia interna em que um “lado A” tende ao mainstream e um “lado B” permanece endêmico, local, situado e frequentemente estigmatizado. Ao final, discuto como a experiência sonora — volume, grave, ruído, distorção e presença — funciona como política do sensível, implicando disputas por espaço urbano, cidadania e direito à existência pública.

**Palavras-chave:** música negligenciada; marcadores sociais de diferença; interseccionalidade; poder simbólico; políticas da escuta.

## Neglected Music

thinking about contemporary society through sounds and social markers of  
difference

### Abstract:

This article develops and substantiates the notion of “neglected musics” as an analytical tool to examine sonic practices that originate in socially vulnerable, racialized, and territorially marginalized groups. Drawing on ethnomusicology, media studies, sound studies, and theories of symbolic power, it explains how certain musics are delegitimized, silenced, or allowed to circulate only after processes of resignification aligned with market interests and dominant moralities. I analyze rap, funk, and Orikis as expressions that share Afro-diasporic roots and community ties, yet follow distinct trajectories of legitimation. I argue that musical neglect operates as a social, historical, and economic device, producing an internal split between an “A-side” oriented toward mainstream markets and a “B-side” that remains endemic, local, situated, and often stigmatized. Finally, I discuss how sonic experience—volume, bass, noise, distortion, and presence—works as a politics of the sensible, entailing disputes over urban space, citizenship, and the right to public existence.

**Keywords:** neglected music; social markers of difference; intersectionality; symbolic power; politics of listening.

## 1. Introdução

Sobre a pergunta “quem/o que ouvimos?”

Pensar a sociedade contemporânea pela via das sonoridades implica reconhecer que a escuta não é um ato puramente individual, mas uma prática social atravessada por regimes de visibilidade, classificações e hierarquias. Em contextos marcados por desigualdade e racismo estrutural, o que se ouve — e, sobretudo, o que se permite que circule como “música” — resulta de disputas entre instituições, mercados, políticas públicas, moralidades e sensibilidades coletivas. O tema do GT “políticas da escuta: quem/o que ouvimos?” orienta este trabalho e aponta para uma questão central: por que certas expressões sonoras que mobilizam milhões de pessoas permanecem estigmatizadas, criminalizadas ou subordinadas a filtros de legitimação, enquanto outras são cooptadas, comercializadas e valorizadas pela grande mídia e consumidores ouvintes?

Defino, em caráter provisório, música negligenciada como repertório e prática sonora que (a) emerge de populações de baixa renda e/ou de grupos racializados; (b) carrega marcadores sociais evidentes na letra, na performance e/ou na sonoridade; (c) sofre desinvestimento simbólico, institucional e econômico; e (d) precisa ser mediada por agentes legitimados para circular em espaços hegemônicos. Neste momento abordarei o rap, funk e Orikis. Rap e funk são gêneros urbanos com forte vínculo com favelas e periferias; Orikis, por sua vez, pertencem a contextos ritualísticos de religiões afro-brasileiras e, portanto, não se organizam originalmente como “gênero” da indústria fonográfica, embora se apresentem como música do sagrado e se tornem objeto de ressignificações quando transitam no mercado cultural.

## 2. Genealogia da noção: debate acadêmico e necessidade de fundamentação

A elaboração da noção de música negligenciada foi questionada quando apresentei resultados iniciais da pesquisa no XII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), em Salvador (2025). A crítica de que “não cola” falar em negligência quando o funk figura entre os gêneros mais ouvidos do país revelou um ponto cego frequente: medir legitimidade apenas por popularidade. No entanto, popularidade não implica reconhecimento legítimo; tampouco garante acesso equitativo a meios de circulação,

financiamento e preservação. A resposta exige diferenciar consumo massivo de legitimidade e explicitar que há múltiplas vertentes dentro do funk e do rap, algumas incorporadas pelo mercado, outras rechaçadas por mídias de massa e por setores conservadores justamente por exporem marcadores sociais de diferença e temas incômodos, como violência, tráfico, cotidiano das favelas, palavrões e críticas sociais.

Também foi levantada a preocupação de que o termo criaria mais uma categoria classificatória. Em vez disso, proponho a ideia de música negligenciada como lente analítica, comparável a outras chaves usadas na etnomusicologia e nos estudos culturais — por exemplo, “cenar”, “circuitos”, “indústria cultural”, “música de resistência”, “moral panic” — sem pretensão de estabilizar uma taxonomia. O foco está em compreender o processo social: como se produz o rótulo de “ruído”, “apologia”, “incivilidade” ou “ameaça”, e quais efeitos materiais esse rótulo tem na vida de músicos, públicos e territórios.

### **3. Referencial teórico ampliado: poder simbólico, colonialidade e políticas da escuta**

O argumento se ancora em cinco eixos teóricos complementares, que ampliam e aprofundam a discussão.

#### **3.1 Poder simbólico, linguagem e legitimidade**

A primeira base é a teoria do poder simbólico. Em Bourdieu, as trocas linguísticas são relações de força, e a eficácia de um discurso depende das condições sociais de sua autorização; a “língua legítima” é produzida por instituições e mercados que definem valores simbólicos. Partindo dessa lógica, proponho pensar “música legítima” como efeito de mercados estéticos: certos timbres, léxicos, corpos e espaços têm maior probabilidade de serem reconhecidos como portadores de valor e credibilidade. A pergunta passa a ser: quais são as condições sociais para que uma sonoridade seja tomada como arte, e não como barulho ou incômodo?

#### **3.2 Pânico moral, mídia e construção de problemas sociais**

O segundo eixo é a teoria do pânico moral. Cohen (1972) descreve como mídias e autoridades definem grupos e práticas como ameaça aos valores sociais, o que justificaria respostas repressivas. Essa dinâmica se articula com o que autores posteriores chamaram de “construção de problemas sociais”: uma prática discursiva que converte eventos localizados em crise generalizada, produzindo alarmismo, estereótipos e demanda por punição. No caso

brasileiro, a associação entre música periférica e crime frequentemente opera por simplificações: transforma narrativas situadas em “apologia” e converte estilos juvenis em objeto de vigilância e estigmatização.

### 3.3 Colonialidade da escuta e hierarquias do sensível

O terceiro eixo dialoga com teorias decoloniais e antirracistas. A colonialidade do poder organiza trabalho, raça e epistemologias; no domínio do sensível, ela organiza também regimes de escuta. Por colonialidade da escuta, entendo um conjunto de práticas que decide quais sons são cultura e quais são desordem; quais religiões são “fé” e quais são “superstição”; quais festas são “evento” e quais são “caso de polícia”. Essa gramática não é apenas ideológica: ela se materializa em políticas de policiamento, leis, censuras, padrões escolares, curadorias e algoritmos.

### 3.4 Partilha do sensível e política do som

O quarto eixo deriva da ideia de que estética é política, no sentido de distribuição desigual do que é percebido, do que é dito e do que conta como experiência comum. Aplicada à música, essa abordagem permite entender o som como forma de presença pública: o volume, o grave e a repetição não são apenas escolhas formais, mas maneiras de ocupar espaço, produzir pertencimento e tensionar fronteiras sociais. Assim, a pergunta “por que incomoda?” torna-se politicamente produtiva.

### 3.5 Interseccionalidade e marcadores sociais de diferença

O quinto eixo é metodológico: a interseccionalidade, conforme Crenshaw (2002), busca capturar consequências estruturais e dinâmicas da interação entre eixos de subordinação, como racismo, patriarcalismo e opressão de classe. Em música, isso implica observar como um repertório é recebido de forma distinta quando produzido por corpos diferentes, em espaços diferentes e sob enquadramentos morais diferentes. Implica também reconhecer como gênero, sexualidade, geração e território modulam risco, estigma e oportunidade.

### 3.6 Estudos culturais, representação e disputa por narrativa

Para aprofundar o modo como rap, funk e Oríkìs se tornam “problema” ou “patrimônio”, é importante mobilizar a tradição dos estudos culturais. Nessa perspectiva, cultura não é mero reflexo social, mas campo de luta por significados. A questão não é apenas o que as músicas “dizem”, mas como são enquadradas, interpretadas e circuladas. A

representação produz realidades: ao afirmar que uma prática “é” ameaça, imoralidade ou degradação, discursos públicos delimitam fronteiras do aceitável e orientam políticas. Aqui, a discussão sobre codificação e decodificação (isto é, como mensagens são produzidas e lidas em diferentes posições sociais) ajuda a explicar por que a mesma canção pode ser ouvida como denúncia por uns e como apologia por outros. O conflito de interpretações, porém, não é simétrico: instituições e mídia tendem a impor leituras dominantes.

Nesse quadro, o conceito de hegemonia permite pensar como consensos morais se estabilizam. Quando o funk é descrito como “barulho”, a descrição parece natural, mas opera como gesto de poder: transforma uma estética em defeito e um público em desvio. Quando o Oriki é tratado como “cultura” apenas depois de desritualizado, a operação hegemônica torna-se ainda mais visível: aceita-se o som, mas se recusa o mundo religioso que o sustenta. A música negligenciada é, assim, um laboratório para observar o funcionamento cotidiano da hegemonia.

### 3.7 Diáspora, Atlântico Negro e memória sonora

Um segundo conjunto de referências úteis é o pensamento da diáspora. Ao enfatizar conexões transatlânticas, autores da tradição do Atlântico Negro ajudam a compreender que o “DNA de África” mencionado no documento não é metáfora vaga, mas indicação de continuidades e reinvenções culturais produzidas pela escravidão, pelo colonialismo e por migrações forçadas. Nessa chave, rap e funk podem ser lidos como traduções locais de tecnologias expressivas afro-diaspóricas: o uso da repetição, do groove, do corpo como instrumento e da performance como presença pública. Orikis, por sua vez, evidenciam a persistência de fazer musical, palavras, ritmos e cosmologias africanas em território brasileiro.

Pensar pela via da diáspora também evita uma armadilha: reduzir a África a origem fixa. A diaspórica não é “pureza”; é mistura, invenção, recomposição. Isso é decisivo para compreender processos de ressignificação: quando o mercado reembala um Oriki como MPB, não está apenas “divulgando” uma tradição; está também reordenando hierarquias do sensível, definindo quais aspectos podem aparecer e quais devem ser silenciados. Do mesmo modo, quando o rap e o funk ganham versões *mainstream*, a inovação periférica é frequentemente traduzida para uma estética aceitável de consumo.

### 3.8 Estudos sonoros: acustemologia, paisagens e materialidade do ouvir

Para além de letra e mídia, a discussão exige uma teoria da materialidade sonora. Estudos sonoros enfatizam que o ouvir é situado: depende de arquitetura, tecnologia, infraestrutura urbana e hábitos incorporados. A ideia de paisagem sonora permite observar como cidades desiguais produzem ecologias auditivas também desiguais: em alguns bairros, o silêncio é valor; em outros, o som alto é sinal de vida coletiva e de sociabilidade. A noção de acustemologia — isto é, modos de conhecer pelo som — oferece um deslocamento etnográfico: em vez de perguntar apenas “o que significa?”, pergunta-se “o que faz?” e “como se vive?”.

Nesse sentido, volume, timbre grave e distorção não são somente traços estéticos do funk; são modos de produzir presença em contextos de invisibilidade social. O incômodo experimentado por ouvintes externos é parte do fenômeno: ele revela fronteiras de classe e disputa pelo espaço público. Quando o som atravessa paredes, ruas e carros, ele transforma o ambiente em arena política. A música negligenciada, portanto, é também uma forma de espacialização do conflito social.

### 3.9 Economia política das plataformas e novas formas de negligência

Um componente contemporâneo incontornável é a mediação por plataformas digitais. A promessa de democratização do *streaming* convive com novas formas de assimetria: *playlists* editoriais, padrões algorítmicos, controle de dados e concentração de renda. Para circuitos periféricos, as plataformas podem ampliar o alcance, mas também impõem métricas e formatos. Além disso, a hegemonia na circulação dos conteúdos (regras de moderação, bloqueios, desmonetização) pode reproduzir estigmas: repertórios associados a crime, sexualidade ou religião minoritária tendem a ser penalizados, ainda que circulando de forma massiva.

A negligência, nesse contexto, se atualiza: não se trata apenas de exclusão da “mídia de massa” tradicional, mas de ranqueamento e visibilidade estigmatizada. O “lado A” é favorecido por estratégias de marketing e por alianças com grandes selos; o “lado B” pode existir em números absolutos expressivos, mas com baixa conversão de renda, pouca proteção jurídica e maior risco de remoção. A desigualdade cultural se torna também desigualdade de dados.

## 4. Procedimentos de escrita e critérios de revisão

Como este texto resulta de revisão e expansão de um documento de trabalho, optei por manter certas formulações-chave — como a metáfora do lado A/lado B e a analogia com doenças negligenciadas — e, simultaneamente, ampliar sua sustentação teórica e sua coerência argumentativa. O procedimento consistiu em: (1) reorganizar a estrutura em seções; (2) tornar explícitas hipóteses e definições; (3) integrar referências que dialogam com etnomusicologia, estudos sonoros, estudos culturais e teoria social; (4) reduzir redundâncias; (5) explicitar limites do conceito; e (6) costurar os três casos empíricos sob a mesma chave analítica.

#### 4.1 Rap, violência estrutural e necropolítica: uma leitura prudente

Quando letras descrevem morte, policiamento e precariedade, elas podem ser lidas como registro de um regime de violência que excede o indivíduo. Em termos teóricos, isso dialoga com abordagens que descrevem a diferença entre produção realizada por vidas protegidas e vidas expostas. Sem transformar a música em prova sociológica total, é possível observar como certas narrativas articulam experiências de ameaça permanente, medo e luto. A força do rap, nesse sentido, está em produzir linguagem para aquilo que costuma ser naturalizado: a morte como rotina, a exclusão como destino, a desigualdade como normalidade.

Nessa leitura, o rap atua como contra-arquivo: ele guarda memória e produz interpretação. A insistência em nomes de lugares, em rotas, em pontes e em linhas de ônibus cria cartografias afetivas que resistem à abstração estatística. Ao mesmo tempo, o rap negocia com o mercado; alguns artistas entram no lado A sem abandonar totalmente o lado B, criando ambivalências que o conceito de música negligenciada ajuda a mapear.

#### 4.2 Gênero, moralidade e o controle do corpo que dança

A negligência do funk não pode ser entendida sem considerar gênero e sexualidade. Parte do pânico moral se organiza em torno do corpo que dança e do erotismo performado, sobretudo quando protagonizado por mulheres, jovens negras e lésbicas. O estereótipo de “vulgaridade” e desvio funciona como tecnologia disciplinar: define quais corpos podem ser vistos e ouvidos com respeito. Ao mesmo tempo, a “limpeza” temática do lado A muitas vezes implica reformatar o corpo: suavizar gestos, moderar letras, deslocar o baile para espaços pagos e vigiados. A política da escuta é também política do olhar.

Essa dimensão dialoga com a interseccionalidade: o mesmo conteúdo sexual pode ser tolerado em gêneros legitimados e rechaçado no funk porque o marcador racial e territorial altera a leitura. A moralidade é seletiva. Analisar funk como música negligenciada é, assim, analisar como o Estado, a mídia e o mercado governam sexualidades subalternizadas.

## **5. Orikis, tradução cultural e disputa por laicidade**

No caso dos Orikis, a tensão entre religião e esfera pública é central. A circulação do repertório em trilhas e gravações populares pode ser entendida como tradução cultural: elementos rituais são deslocados para um registro estético laicizado, frequentemente apresentado como “referência” ou “homenagem”. Esse deslocamento pode ampliar audiências, mas também pode esvaziar sentidos e invisibilizar a agência das comunidades de terreiro. Além disso, o dispositivo da laicidade é frequentemente aplicado de modo desigual: certas tradições religiosas ocupam a esfera pública como norma, enquanto religiões afro-brasileiras são empurradas para o privado.

A música negligenciada aparece aqui como sintoma de intolerância religiosa: não é o som em si que incomoda, mas o mundo que ele convoca. Quando o Oriki é cantado por filhos de santo no terreiro, ele pode ser estigmatizado; quando é regravado por um artista consagrado, torna-se “cultura brasileira”. A passagem de um circuito ao outro evidencia o papel do mercado como instância de autorização simbólica.

### **5.1 Implicações para políticas públicas, educação e pesquisa**

Se a negligência musical é um dispositivo social, ela pode ser enfrentada por políticas de escuta. Isso inclui: programas de preservação e memória para repertórios periféricos e de terreiro; proteção de eventos comunitários contra repressão arbitrária; editais que reconheçam circuitos informais; formação docente para lidar com culturas afro-diaspóricas sem reproduzir intolerância; e pesquisa acadêmica comprometida com ética e devolutiva. Tais medidas não eliminam conflitos, mas deslocam o debate de “gosto” para direitos culturais.

Ao mesmo tempo, a pesquisa deve evitar dois riscos: (a) naturalizar a periferia como modelo de resistência, ignorando contradições; e (b) tratar a indústria como inimigo único, ignorando agências locais, negociações e desejos de circulação. A noção de música negligenciada funciona melhor quando reconhece ambivalências: práticas podem resistir e ser cooptadas; podem denunciar e entreter; podem ser sagradas e espetacularizadas.

## **6. Metodologia e material empírico**

O texto se baseia em (a) revisão bibliográfica de estudos sobre música popular, rap, funk, religiões afro-brasileiras, mídia e moralidades; (b) análise documental de notícias e discursos públicos envolvendo artistas e bailes; e (c) observações derivadas de pesquisas anteriores sobre funk em São Paulo, bem como de um interesse atual por Orikis ligados ao Santuário da Irmandade do Ilê de Obá de Dessemi de Odé, na capital paulista. Em vez de propor um inventário exaustivo, trabalho com cenas e episódios que evidenciam mecanismos de negligência: criminalização, desinvestimento, filtragem mercadológica e ressignificação autorizadora. Para evitar um enfoque meramente “temático”, trato letra, performance, circulação e sonoridade como dimensões inseparáveis.

#### 6.1 A analogia com “doenças negligenciadas”: economia política do desinvestimento

Para dar densidade à categoria “negligenciada”, recorro ao uso do termo na saúde pública. Segundo a Agência Fiocruz de Notícias, doenças negligenciadas são endêmicas em populações de baixa renda e apresentam investimentos reduzidos em pesquisas, produção de medicamentos e controle. A analogia não medicaliza a cultura; ela fornece um modelo de raciocínio: assim como há problemas concentrados em populações pobres e desassistidas por lógicas de lucro, há práticas culturais concentradas em territórios vulnerabilizados que recebem baixo investimento público e privado, apesar de sua centralidade social.

Essa analogia também ajuda a diferenciar “negligência” de “invisibilidade”. Uma doença pode ser conhecida, mas negligenciada; uma música pode ser ouvida, mas negligenciada. A negligência cultural aparece quando a circulação ocorre sem direitos equivalentes: sem políticas de preservação, sem proteção contra repressão, sem acesso a editais, sem condições seguras de performance, sem tratamento equitativo em escolas e equipamentos culturais. Ela aparece, ainda, quando o mercado captura valor sem redistribuí-lo: monetiza audiências periféricas, mas devolve pouco em infraestrutura e reconhecimento.

### 7. Rap e trap: crônica situada, denúncia e disputa por inteligibilidade

O rap, em suas múltiplas vertentes, tem sido descrito como narrativa da periferia e como “foto” de uma realidade social. Essa dimensão crônica desafia leituras moralizantes: a proximidade com o cotidiano violento pode ser confundida com endosso. A análise estética precisa distinguir descrição, denúncia, ironia, ficção e performance de identidades. Quando a mídia enquadra o rap como problema, frequentemente desloca o foco da desigualdade para a moralidade do narrador.

A tradição brasileira do rap também evidencia como o ponto de vista se constrói desde a experiência da “comunidade pobre”, vinculando lugares concretos a relações econômicas, sociais e raciais. A acusação de “apologia ao crime” aparece como sintoma de recepções distorcidas que ignoram a função de comunicar experiências vividas e de tornar inteligível uma estrutura de opressão. A disputa, portanto, é por inteligibilidade pública: quem tem direito de narrar a cidade? quem tem direito de transformar trauma social em forma estética?

### 7.1 O caso Oruam e a retórica da “narcocultura”

Um episódio mobilizado no documento-base desta pesquisa envolve o artista Mauro Davi dos Santos Nepomuceno (Oruam), cuja biografia e enquadramentos midiáticos foram associados a debates sobre “narcocultura”. O documento registra que o artista foi detido em 22 de julho de 2025 e permaneceu preso por 69 dias, tendo sido solto em 29 de setembro de 2025, sob comoção popular; nesse período, lançou o álbum “Liberdade Delux”, com doze canções inéditas. Independentemente da avaliação jurídica do caso, interessa aqui observar como a música e a biografia são articuladas para produzir um regime de suspeição: a obra é interpretada como extensão do crime, e não como comentário sobre um ambiente marcado por violência, ausência do Estado e conflitos territoriais.

Destaco aqui trechos de letras como evidência de crítica social, por exemplo: “Um menor de fuzil é crítica social / Por que, ao invés de matar, vocês não dá estudo?” e “A caneta mata mais do que o fuzil”. Tais versos indicam uma inversão da narrativa moralizante: apontam a educação, a escrita e as instituições como forças que também ferem, excluem e condenam. Quando esses enunciados são lidos como apologia, o que se opera é uma recusa de escuta: o conteúdo crítico é neutralizado por um enquadramento que criminaliza a voz antes de ouvi-la.

## 8. Funk: sonoridade, território e incômodo como política

O funk brasileiro é campo privilegiado para observar a negligência musical, justamente porque combina enorme popularidade com intensa deslegitimação. Uma parte do gênero foi incorporada ao *mainstream* por meio de arranjos, parcerias e “limpezas” temáticas; outra parte permanece vinculada a bailes, ruas, favelas e periferias e sofre estigmas de criminalidade e vulgaridade. A pergunta analítica é: o que precisa ser eliminado, higienizado ou neutralizado para que o funk se torne aceitável?

Trotta propõe pensar o funk como “música que incomoda”: há situações em que a experiência musical é compulsória e irrita aqueles que não compartilham do prazer de ouvir. O incômodo não é mero detalhe psicológico; ele revela desigualdade social, disputas por espaço e fronteiras de classe. Ouvir funk alto pode ser entendido como gesto de presença: o som ultrapassa seu ambiente de origem e ocupa o espaço sonoro alheio, provocando reações que frequentemente se traduzem em demandas por repressão.

Do ponto de vista das sonoridades, pesquisas sobre funk destacam volume alto, excesso de grave, ruído e distorções como elementos que reverberam a paisagem sonora caótica das periferias e centros urbanos. Esses traços sonoros não são “falhas”: são estética e política. Ao transformar turbulência urbana em linguagem sonora, o funk reinscreve um modo de ser no mundo e, ao mesmo tempo, desafia a norma auditiva do espaço público, frequentemente definida por padrões de classe média.

#### 8.1 Estigmas, policiamento e o “proibidão” como fronteira interna

Uma resposta à crítica sobre a “não negligência” do funk é direta: “existem funks e funks”, e a discussão se refere especialmente às vertentes que não chegam à grande mídia, como estilos “putaria” e “proibidão”, além de letras ligadas ao cotidiano do crime e à denúncia de violações. Esse ponto é crucial: o proibidão funciona como fronteira interna do gênero, isto é, como limite simbólico que define o que pode ser ouvido publicamente sem acionar pânico moral.

Essa fronteira não é estável: em alguns períodos, o mercado reapropria elementos antes interditados; em outros, intensifica censura e repressão. A oscilação sugere que o conflito não é apenas sobre som, mas sobre governabilidade de corpos e territórios. Quando o funk é tolerado, frequentemente é porque foi deslocado de sua condição de prática comunitária para a condição de produto controlado; quando é reprimido, frequentemente é porque reitera uma presença coletiva que a cidade desigual tenta conter.

#### 8.2 O caso MC Poze do Rodo e a narrativa pública do “perigo”

Na ocasião da prisão de MC Poze do Rodo, autoridades e mídia mobilizaram o termo “narcocultura” para qualificar letras, shows e circuitos, incluindo investigações sobre apresentações em áreas controladas por facções e apreensões de bens. Mais uma vez, o interesse analítico não está em decidir se há ou não crime, mas em observar o regime de

interpretação: certos repertórios são tratados como prova de culpa, e não como expressão situada de um campo social atravessado por violência estrutural.

Esse regime é compatível com a dinâmica de pânico moral: um conjunto de símbolos e estéticas é condensado no rótulo “narcocultura”, e o rótulo passa a justificar ações repressivas que atingem não apenas artistas, mas públicos e comunidades. O efeito é produzir uma equivalência entre periferia e ameaça, o que reforça a colonialidade da escuta: certos sons são presumidos culpados.

### **9. Orikis: música do sagrado, intolerância e resignificação autorizadora**

Diferentemente de rap e funk, Orikis não surgem como produto de mercado, mas como prática ritual. Em terreiros com forte ligação às origens africanas, Orikis são executados por filhos de santo e lideranças religiosas, compondo o núcleo musical do culto aos Orixás. Ainda assim, quando essas músicas atravessam fronteiras e chegam à esfera pública ampla, o fazem por mediações: gravações de artistas consagrados, trilhas de novelas, filmes e espetáculos. A legitimidade social tende a depender de um “carimbo” cultural: para circular, o repertório precisa ser apresentado como MPB, como cultura ou como arte, e não como religião.

Ressalto aqui o fato de que músicas do candomblé se tornam populares quando interpretadas por artistas famosos, citando exemplos como Clara Nunes, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e os Tintoos. Isso evidencia um mecanismo de autorização: a indústria e o público aceitam a sonoridade quando ela é mediada por figuras legitimadas e, muitas vezes, quando sua dimensão litúrgica é atenuada.

Ao mesmo tempo, observa-se que a mesma música pode ser rejeitada em espaços como a escola, onde pais e responsáveis recusam o ensino de culturas afro-diaspóricas por intolerância religiosa. Assim, a negligência não se limita ao som; ela envolve a disputa por reconhecimento de mundos religiosos, memória africana e epistemologias negras. O Oriki aparece, então, como caso-limite: ele é música, mas é também rito; é canto, mas é também dispositivo de relação com o sagrado. O que a sociedade faz com ele é revelador do lugar da África e das religiões afro-brasileiras no imaginário nacional.

### **10. “Lado A” e “Lado B”: circuitos, mercados e regimes de autorização**

A metáfora do “lado A/lado B” ilumina a coexistência de circuitos e a forma como o mercado distribui valor. No lado A, o gênero se adequa a convenções de mercado: formatos

radiofônicos, estratégias de marca, conteúdos compatíveis com patrocinadores e linguagem palatável. No lado B, permanecem narrativas e estéticas vinculadas ao cotidiano periférico: denúncias de violência policial, presença do crime organizado, ausência do Estado, precariedade material e sofrimentos subjetivos.

Essa dicotomia permite responder à crítica de que o funk “não é negligenciado” por ser amplamente ouvido: o que se torna *mainstream* é uma parte do gênero; outra parte segue submetida a censuras formais e informais. A negligência, portanto, não é ausência de público, mas assimetria na distribuição de legitimidade, investimento e possibilidade de circulação.

Além disso, a dicotomia opera como tecnologia de governança cultural: o lado A oferece à sociedade uma versão “aceitável” de uma cultura periférica, enquanto o lado B permanece como lugar de risco, vigiado e punido. Esse mecanismo se repete em diversos gêneros populares e em diferentes momentos históricos: o samba, antes reprimido, foi incorporado como símbolo nacional; o funk, hoje, vive uma incorporação parcial; os Orikis, por sua vez, são aceitos como “referência cultural” quando desritualizados.

### **11. Precedentes históricos: samba, capoeira e músicas de terreiro**

A negligência musical contemporânea tem precedentes históricos. Tinhorão documenta repressões a práticas negras no início do século XX: sambas, batucadas e festas de terreiro sofriam intervenção policial, exigência de licenças e enquadramentos como vadiagem. O episódio das casas de tias baianas, em que a música de terreiro e o samba eram deslocados para “fundos” e quintais para evitar a polícia, ilustra como classe e raça organizavam espacialmente a escuta. A capoeira, de modo semelhante, foi perseguida por sua origem afrodiáspórica.

Essas continuidades sugerem que o Estado e setores da sociedade brasileira historicamente administram sons negros por meio de repressão e, ocasionalmente, incorporação controlada. Quando incorporam, frequentemente reformatam: transformam batuque em folclore, religiosidade em “cultura”, periferia em “tendência”. A música negligenciada, então, é índice de permanências coloniais na modernidade urbana.

### **12. Marcadores sociais de diferença: raça, classe, gênero, sexualidade, território**

Esta pesquisa situa a noção de música negligenciada a partir de questões relacionadas a classe social, raça, gênero e localidade, e defende a necessidade de uma análise pautada na interseccionalidade. Marcadores sociais são sistemas de classificação que organizam a

experiência e identificam indivíduos com categorias sociais; na música, esses marcadores aparecem tanto no conteúdo quanto no modo como a sociedade reage a ele.

No rap e no funk, o território funciona como marcador que antecede o som: quando o repertório é associado à favela, ele chega ao espaço público sob suspeita. Nos Orikis, o marcador religioso se soma ao racial: o som é associado a religiões afro-brasileiras historicamente perseguidas. Em todos os casos, gênero e sexualidade modulam julgamentos morais: certas expressões são lidas como “obscenas” ou “promíscuas” não apenas pelo tema, mas porque são atribuídas a corpos subalternizados.

### **13. Sonoridades digitais, tecnologia e autoria distribuída**

A noção de música negligenciada se beneficia de debates sobre tecnologia e autoria, como as transformações nas sensibilidades sonoras contemporâneas e o papel de *samples* e *softwares* na produção de sonoridades, indicando como DJs e produtores se tornam autores por meio do computador. Em circuitos periféricos, essa digitalização é condição de possibilidade: com poucos recursos, cria-se muito som. Ao mesmo tempo, a tecnologia é campo de desigualdade: acesso a estúdios, distribuição e marketing não é uniforme.

A partir disso, proponho pensar negligência não como “atraso” estético, mas como criatividade sob restrição. A precariedade material se converte em invenção sonora, porém o reconhecimento dessa invenção depende de regimes de valor que frequentemente privilegiam a música “limpa”, “harmônica” e “civilizada”. Quando ruído e distorção são interpretados como defeito, a estética do periférico é desqualificada por um padrão de classe.

### **14. Quilombismo, reexistência e política do comum**

Para ampliar o horizonte teórico, o quilombismo de Abdias Nascimento oferece uma chave para pensar música negligenciada como parte de estratégias de reexistência. Ao criticar estruturas de opressão e denunciar a violência histórica contra populações negras, Abdias ressalta a necessidade de formular teoricamente uma experiência longa de subordinação. Transposto para a música, isso sugere que sons afrodiaspóricos são não apenas expressão artística, mas também organização comunitária, memória coletiva e imaginação política.

O quilombo, como metáfora, ajuda a compreender bailes, rodas, terreiros e estúdios caseiros como espaços do comum: redes de cuidado, pertencimento e circulação cultural. Mesmo quando atravessados por conflitos e contradições, esses espaços produzem cidadania

pelo sensível, isto é, pela forma como fazem existir sujeitos e mundos que o Estado frequentemente negligencia.

### **15. Discussão: critérios, limites e contribuições do conceito**

A noção de música negligenciada não substitui categorias existentes; ela opera como ferramenta de análise para examinar assimetrias de legitimação. Sua utilidade depende de critérios claros: origem social, racialização, desinvestimento e necessidade de ressignificação autorizadora. Contudo, há limites. Primeiro, negligência não é essência: pode variar ao longo do tempo, do território e do circuito. Segundo, uma música pode ser negligenciada e, ao mesmo tempo, altamente lucrativa para intermediários, plataformas e mercados paralelos. Terceiro, a categoria exige cuidado para não romantizar a marginalidade nem reduzir a periferia a sofrimento.

Ainda assim, a contribuição principal está em deslocar o debate do gosto para a política: “por que incomoda?”, “quem define o incômodo?”, “quais sons são tolerados quando embranquecidos ou neutralizados?”, “quais práticas se tornam aceitáveis quando desritualizadas?”. Nesse sentido, a negligência é uma política da escuta: uma forma de governo do sensível.

### **Conclusão**

Ao articular rap, funk e Orikis, este artigo mostra que a música é um campo de disputa sobre raça, classe, território e moralidade. O rap disputa o direito de narrar a realidade periférica sem ser reduzido a apologia; o funk disputa o direito de ocupar o espaço urbano pelo som e pelo corpo; os Orikis evidenciam a intolerância religiosa quando são invisibilizados e colocados à margem para que se apaguem sua dimensão religiosa. Em todos os casos, a negligência opera como mecanismo de controle: desinveste, estigmatiza e, quando convém, reapropria.

Conceituar músicas negligenciadas é, portanto, um gesto crítico. Ele torna visível que, no Brasil, a democracia cultural é incompleta: não basta “existir” para ser reconhecido. A escuta é atravessada por história e poder, e ampliar a escuta — acadêmica, pública e institucional — é condição para enfrentar desigualdades que se repetem do samba e da capoeira aos bailes e terreiros contemporâneos.

Concluo propondo uma agenda: (1) mapear empiricamente critérios de legitimação em rádios, curadorias e plataformas; (2) comparar a negligência entre cidades e regiões; (3)

investigar outras expressões do Sul Global com trajetórias semelhantes; (4) aprofundar o estudo de Orikis a partir de etnografia colaborativa; e (5) examinar como juventudes periféricas elaboram, pelo som, respostas a racismo, desigualdade e violência. Essa agenda reforça que música negligenciada não é rótulo fixo, mas problema crítico.

### Nota final

Este ensaio não pretende encerrar o debate nem fixar fronteiras rígidas entre o que é ou não é negligenciado. Ao contrário, propõe um vocabulário provisório para descrever movimentos de deslegitimação, silenciamento e incorporação seletiva que atravessam a vida musical brasileira. Como toda ferramenta analítica, a noção de música negligenciada exige verificação empírica: comparar cidades, mapear políticas locais, rastrear curadorias e observar como públicos interpretam e negociam estigmas. Também demanda atenção às contradições internas dos próprios circuitos, incluindo disputas de gênero, moralidade, geração e mercado. Ainda assim, a categoria é útil porque desloca a pergunta do “gosto” para os direitos culturais e para a distribuição desigual no mercado da música. Ao explicitar os mecanismos de autorização simbólica, ela permite discutir porque certos sons só circulam quando embranquecidos, higienizados ou desritualizados, e porque outros são punidos quando se tornam audíveis demais. Em síntese, ouvir é um ato social: escutamos com o corpo, com a cidade e com as instituições; por isso, políticas da escuta são também políticas de justiça, memória e reparação para vidas negras, periféricas e dissidentes.

### Referências

- BACAL, Tatiana. “Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição de um nome”. In: Giumbelli, Emerson; Diniz, Júlio Cesar Valladão; Naves, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e culturas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques**. Paris: Fayard, 1982.
- COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers**. London: Granada Publishing, 1972.
- CRENSHAW, Kimberlé. “A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero”. **Estudos Feministas**, 2002.

FIOCRUZ. “Doenças negligenciadas”. Agência Fiocruz de Notícias. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/doencas-negligenciadas> . Acesso em: 24/03/2026.

MARTINS, Raquel Mendonça. **Novos espaços do Funk** : Festas lésbicas em São Paulo. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2023.

\_\_\_\_\_. Uma reflexão a partir do rap “Vida Loka II”, do Racionais MC’s: valorização do jovem negro pelos signos de poder econômico. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 151–175, 2014. DOI: [10.20396/muspop.v2i2.12943](https://doi.org/10.20396/muspop.v2i2.12943). Disponível em <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12943>. Acesso em: 20 mar. 2026.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva, 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TROTTA, Felipe da Costa. “A música que incomoda: o funk e o rolezinho”. **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós**, 2014.