

V CBEO - Curitiba



V CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS  
Curitiba-PR - Brasil

---

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NO COTIDIANO DA PERIFERIA: A RESISTÊNCIA NA FAVELA  
COMO POSSIBILIDADE DE PESQUISA PARA OS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS

**Ana Flávia Rezende** (UFMG) - anaflaviarezende@gmail.com

*Administradora pela UFOP, mestre em Administração pela UFLA, professora substituta na UFOP e doutoranda em Administração na UFMG.*

**Carlos Gustavo Assis** (UFMG) - carlosgustavoassis@gmail.com

*Administrador, Mestrando em Administração no CEPEAD/FACE/UFMG.*

**Danielly Mendes dos Santos** (UFMG) - dannyhendescanal@gmail.com

*Administradora, Mestranda em Administração no CEPEAD/FACE/UFMG.*

**Ricardo Vinicius Cornélio dos Santos e Carvalho** (UFMG) - rvccarvalho@gmail.com

*Administrador, Economista, Mestrando em Administração no CEPEAD/FACE/UFMG.*

## Introdução

Considerando que a periferia é parte da sociedade, é de se esperar que também haja uma vida social organizada no contexto periférico, desta forma, o objetivo do presente artigo é identificar as práticas culturais voltadas a essa vida social organizada, com enfoque na música negra, e analisar a resistência no cotidiano da periferia como possibilidade de pesquisa para os Estudos Organizacionais.

Periferia e negritude andam juntas desde o fim da escravidão. Com a abolição da escravatura, os negros que outrora eram escravizados se viram jogados à própria sorte, sem comida, vestimentas ou moradias. O até então escravo passa a ser homem livre jogado à própria sorte, uma vez que os antigos senhores, o Estado e a Igreja não se interessaram pelo destino dessas pessoas. Assim, após a abolição, esse sujeito que vivera em um regime escravocrata por séculos, se viu sem meios materiais ou morais para sobreviver na emergente economia capitalista e burguesa (SOUZA, 2009).

Santos (2003) afirma que, após a abolição, a população negra partiu das senzalas para as margens. Isso ocorre também no sentido físico (a periferia das cidades). Aqueles que não conseguiram ou não quiseram permanecer nas fazendas dos senhores foram ocupando as margens dos territórios. Tem-se como exemplo dessa dinâmica a cidade do Rio de Janeiro. Lá os negros recém libertos foram em direção à região portuária, onde trabalhavam carregando e descarregando os navios que chegavam e partiam (ARANTES, 2010). Essas periferias, também chamadas de favelas, são espaços vistos como um problema social contemporâneo que surgiu em decorrência do processo de urbanização das cidades juntamente como as formas precárias de habitação (LOPES, 2009; SILVA, 2014).

Nesses lugares, ditos lugares não sociais, os moradores se divertiam, no século XIX, principalmente por meio da dança (capoeira) e da música, manifestações culturais que mesmo acontecendo em terras brasileiras carregavam muito das tradições herdadas do continente africano (LUNARDON, 2015). Atualmente, essas manifestações passaram a ser amplamente associadas às periferias que se desenvolveram convivendo, sobretudo, com estilos musicais característicos que nasceram e se solidificaram nas favelas, como o samba e mais recentemente o *funk*. Além desses dois estilos, tem-se também no âmbito da periferia a proliferação do movimento *Hip Hop* que incorpora o Rap, o Grafite, a *Breakdance* e os DJs/Mcs.

Esses estilos musicais podem ser compreendidos como uma forma de expressão cultural popular que tem suas letras variações de temas românticos a temas críticos e de protestos que narram o cotidiano de vida dos moradores dos morros (terminologia usada para caracterizar quem mora nas periferias), incluindo temas como o racismo, malandragem e criminalização, temáticas essas sempre ligadas ao contexto da periferia (LUNARDON, 2015).

É importante salientar que as produções culturais que surgem nas chamadas periferias encontram dificuldades para adquirir legitimidade e se afirmar. Existe uma resistência em perceber o *funk*, o samba ou o *hip hop* como manifestação legítima de cultura popular (COSTA JR, 2014). Pensar a construção do samba, do *hip hop* e posteriormente do *funk* como algo não cultural permite observar como que aquilo que é produzido ou advém das classes mais pobres não é aceito pela classe média, por ser tratado por esses como algo de pouca qualidade intelectual (CARDOSO, 2016).

O presente ensaio teórico foi organizado em cinco partes, além da presente introdução. A primeira parte tem como intuito abordar a periferia como um não lugar social. Na segunda parte são apresentadas as manifestações culturais presentes na periferia como forma de auto afirmação e resistência. Posteriormente são apontadas algumas possibilidades de se pensar as

formas resistência na favela como possibilidade de pesquisa para os estudos organizacionais. Por fim, têm-se as considerações finais.

### **Periferia: um não lugar social?**

A construção da periferia no Brasil pode ser entendida a partir do mito da democracia racial. A ideia de democracia racial se sustenta na constituição da população brasileira que se deu por meio da miscigenação entre europeus, africanos e indígenas. A mistura dessas raças originou uma população exclusiva. Nessa dinâmica, o ideário de democracia racial se vale do imaginário de que todas essas raças e os frutos dessa mistura coexistem de forma cordial independente da raça ou da cor de pele (ARAÚJO, 2008; BAILEY, 2004).

Essa ideia de uma sociedade que foi bem-sucedida na integração entre brancos e negros diz respeito ao mito da democracia racial (SOUZA; NASCIMENTO, 2008). A abordagem desmistificadora da democracia racial foi reforçada no final da década de 1970, após estudos sobre a realidade brasileira verificou-se que as relações raciais relativamente pacíficas e harmônicas na realidade mascaravam desigualdades raciais e mantinham hierarquias raciais tradicionais. A partir daí se desenvolve a ideia de mito da democracia racial (SOUZA; NASCIMENTO, 2008; BAILEY, 2004; HTUN, 2004).

Um dos vestígios desse conflito seria a segregação espacial, que lançou a população negra para as periferias de todo o país. Periferias essas conhecidas como favelas, nas quais o território é marginalizado. Esses espaços são vistos como um problema social contemporâneo. O processo de urbanização das cidades juntamente com as formas precárias de habitação define o lugar da favela nas cidades e as representações (negativas) a ela atribuída (LOPES, 2009; SILVA, 2014).

Silva (2014) ressalta ainda que a classe média considera a favela como algo oposto à cidade, um espaço inimigo, e a partir disso se legitima qualquer forma de violência do Estado. “As representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas, sim, a imagem de uma única entidade totalizante” (LOPES, 2009, p. 379). Assim tem-se uma ideia de favela como um território que localiza em “outro” lugar (FREITAS, 2010; SILVA, 2014) e a partir disso as práticas cotidianas e concretas são invisibilizadas. Os sujeitos que lá moram não são tratados como sujeitos e assim tem-se uma classe média que silencia as vozes locais e demarcam os “territórios favelas como um espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao tráfico de drogas” (SILVA, 2014, p. 379).

Para muitos, a favela é uma estratégia de sobrevivência, uma saída, uma iniciativa, que levanta barracos de um dia para outro, contra uma ordem desumana e segregadora, mas nem por isso um espaço de acomodação (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011).

O termo periferia, muito falado pela mídia brasileira, é utilizado para designar de forma geral o lugar onde vivem os pobres, marginalizados ou excluídos, “a adoção da palavra ameniza o tom pejorativo muitas vezes impregnado em denominações mais específicas, como favela” (FREITAS, 2010, p. 35). Nessas mídias e veículos de informação, a favela, quando retratada, é quase sempre vista como um local de bandido, traficante ou pobreza. Seja nos noticiários televisivos ou jornalísticos, filmes brasileiros ou estrangeiros, boa parte da mídia mostra a periferia como um reduto das mazelas da sociedade. Não obstante, o que não é dito pela mídia ou negado a ser transmitido à sociedade, é que na favela há muito mais que pobreza, marginalidade e criminalidade, há também formas de cultura (BURGOS, 2005).

Tradicionalmente as culturas de massa possuíam um fluxo de vir das camadas mais altas para as baixas (LOPES, 2009). Porém, seguindo o movimento inverso, a favela foi capaz de exercer um espaço para que ritmos musicais se popularizassem no Brasil, tais como o samba, rap e o *funk* (OLIVEIRA; MACIER, 2006; LOPES, 2009). Para Caetano e Bezzi (2011) A utilização destes gêneros musicais como forma de expressão cultural tem cada vez

mais, se constituído, especialmente nas grandes cidades brasileiras, como forma de integração entre vários segmentos da sociedade. “Muitas são as manifestações culturais praticadas por adolescentes que são desenvolvidas nas periferias dos grandes centros urbanos, como por exemplo, escolas de samba, blocos carnavalescos, religiões afro-brasileiras, rodas de samba etc.” (MAGRO, 2002, p. 68).

Observa-se que a periferia é compreendida como um não lugar social, ou seja, seus habitantes e tudo que lá é produzido são rejeitados pelo social. Mas a periferia, contrariando as expectativas, também se organiza e o faz em torno dos temas que lhe são principais. Sendo assim, a manifestação cultural é utilizada como forma de auto afirmação e resistência ligadas às questões do cotidiano das periferias, tais como a negritude, a violência e a marginalização.

### **Manifestações culturais na periferia: auto afirmação e resistência**

Cultura é um “conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc., que distinguem um grupo social” (CARDOSO, 2016, p. 55). Quando se fala de cultura popular, cultura de massa, e cultura regional, estas dizem respeito às expressões de atribuições específicas para determinados grupos sociais, tudo aquilo que é produzido pelas pessoas (CARDOSO, 2016).

Apesar das várias discordâncias e interpretações, Cardoso (2016) afirma que qualquer manifestação cultural de um povo específico pode ser denominado de cultura popular. O popular é produzido ativamente pelo povo para o povo. “A palavra popular, [...] é um adjetivo, que qualifica tudo aquilo que pertence a um povo, ou o que é relativo a ele. Está associado a pessoas simples, em sua grande maioria com pouca instrução. O que é popular está ao alcance dos não ricos, ou seja, o que é barato” (CARDOSO, 2016, p. 56).

A cultura popular se materializa em manifestações tais como música, arte, literatura, teatro, dança, gastronomia e vestimentas, por exemplo. Uma singularidade da cultura popular é a combinação de influências e adaptações que se modificam e são transmitidas de geração em geração (CARDOSO, 2016). A cultura pode ser pensada como recurso e, a partir de tal, assume um lugar central na globalização. Essa visão permite versar sobre a mercantilização de uma manifestação cultural de comunidades periféricas, uma vez que “a performance de grupos e comunidades torna-se importante para produção de discursos (afirmação identitária) e mesmo para geração de renda local a partir da criação de bens” (SILVA, 2014a, p. 212).

Muniz (2016) afirma que as produções culturais que surgem nas chamadas periferias encontram dificuldades para adquirir legitimidade e se afirmar. Existe uma resistência em perceber o *funk*, o samba ou o *hip-hop* como manifestação legítima de cultura popular (COSTA JR, 2014). Quando se fala de cultura é preciso considerar o poder de manipulação da mídia televisiva, sendo assim muitas manifestações culturais são ignoradas ou até mesmo não são tratadas como cultura como acontece com o movimento *funk* como pondera Cardoso (2016).

Pensar a construção do samba, do *hip hop* e posteriormente do *funk* como algo não cultural permite observar como que aquilo que é produzido ou advém das classes mais pobres não é aceito pela classe média, “apenas por ser considerada de baixa qualidade intelectual” (CARDOSO, 2016, p.46). Observa-se que “com frequência são feitas associações entre *funk* e samba para explicar a perseguição às culturas populares no Brasil, especialmente aquelas classificadas como “de origem africana”” (SOARES, 2014, p. 169).

O samba teve seu início marcado pela presença dos negros advindos de pequenas colônias, das plantações de fumo e de cacau, na Bahia e posteriormente pelo declínio do café, provenientes das fazendas fluminenses, na virada do século XIX para o XX. Negros e mestiços iam para a cidade trazendo consigo sua música, dança e cultura. Bairros do Rio de Janeiro como Saúde, morro da Conceição e região portuária se transformaram em redutos de

peessoas africanas que viviam seus costumes através de ritos, danças e festas. Essas regiões eram conhecidas como Pequena África e podem ser consideradas o berço do samba urbano (LOPES, 2008). Tais costumes marcam a história do samba na cidade do Rio de Janeiro (MURAD, 2017; LOPES, 2008).

O samba se mostra, na sua constituição, como uma produção cultural que possibilita a recriação e ressignificação do território para as classes populares através de tradições negras. Além de permitir uma sociabilidade entre aqueles que eram marginalizados desde o período da escravidão (MURAD, 2017).

As letras de samba vão de temas românticos a temas críticos e de protestos, que narram o cotidiano de vida dos moradores dos morros, incluindo temáticas como o racismo, malandragem e criminalização, temas esses sempre ligados ao contexto da periferia (LUNARDON, 2015).

De acordo com Lunardon (2015), em 1934, as rodas de samba, assim como toda manifestação cultural dos ex-escravos negros, como exemplo a capoeira e os ritos de umbanda, eram combatidas pela mesma Delegacia que combatia o uso de drogas ilícitas. “A perseguição ao samba, no início do século XX, é a principal demonstração dessa tensão entre popular e erudito [...]” (SOARES, 2014, p. 169).

Murad (2017) sinaliza que, nesse contexto de perseguição e repressão às tradições de matriz afro-brasileiras, surgiu no Rio de Janeiro o ato de fazer samba dentro dos vagões dos trens que percorriam a cidade. Tal ação tem “relação com o trabalho/cultura popular/ constituição do território [...]o trem seria, neste momento, um espaço livre da repressão policial, onde podia-se fazer o batuque nas horas gastas a caminho de casa e do trabalho” (MURAD, 2017, p. 70).

Uma figura símbolo que começou a povoar o universo do samba por volta de 1920 foi a do malandro. “O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis” (DA MATTA, 1984, p. 68 ). Tal sujeito tinha como características “aquele que recusa o trabalho e vive de expedientes e golpes aplicados em algum otário [...] este personagem aparece com o nome de vadio, cujo vínculo com a música popular se dá a partir de sua relação estreita com a viola e a cachaça” (FENERICK, 2007, p.9). No princípio do século XX o sambista passou a ser associado pela imprensa à figura do malandro. Tal associação reforçava a imagem do samba como sendo uma legítima produção das favelas, uma vez que acreditava-se que as periferias eram o *habitat* natural dos malandros (FENERICK, 2007).

“A produção de cultura pelas classes populares, nesse momento de constituição do subúrbio carioca, no bojo do processo de modernização do país, ainda destoa da instrumentalização da cultura operada pela lógica do capital. Paradoxalmente, o disciplinamento para o trabalho também coloca a necessidade de um lugar para o lazer. Uma espécie de caldo de cultura criminalizado nas ruas como vadiagem, no contexto onde os momentos de lazer das classes pobres eram tidos como espaços improdutivos, violentos e perigosos, encontrava espaço fértil para se desenvolver nos morros e no subúrbio carioca. O samba urbano nasce como expressão dessa sociabilidade, ganhando contornos bem definidos com o desenvolvimento dos blocos carnavalescos suburbanos – com destaque aos nascidos nos bairros Estácio, Mangueira, São Carlos e Osvaldo Cruz –, em uma prática de criação de composições anônimas coletivizadas, que tem na figura do malandro sua forma de representação mais expressiva” (MURAD, 2017, p.75- 76).

Em 1917 o samba se impõe como gênero do carnaval quando passa a dominar o cenário musical da cidade. Após a década de 30 o samba ganhará status de um dos maiores e mais importantes gênero musical carioca (LOPES, 2008). Segundo Fenerick (2007), nesse momento tem-se um samba que desce até o asfalto (para procurar a civilização) e encontra um

possibilidade de ganhar dinheiro atrás da venda da música popular. “A comercialização do samba, o seu ingresso na recente e pouco expandida indústria de diversões do período (disco, rádio e cinema), era um assunto que se colocava para a discussão” (FENERICK, 2007, p.17).

Incorporado no final da década de 30 como signo máximo de brasilidade, o samba urbano carioca consolidou-se como espetáculo, apoiado pelo poder público (SOARES, 2014). Ao passar a ser reconhecido como parte da cultura do país, o samba ganha *status* de gênero musical que se fortalece principalmente com o advento do rádio no ano de 1932, assim ele passa a ser uma mercadoria comercializada e os músicos iniciam um processo de profissionalização. Entretanto é importante salientar que “o reconhecimento e a posterior aceitação do samba como expressão típica da cultura popular nacional (mesmo que já fora de seu contexto) não necessariamente retiraram o negro e o pobre de seu não lugar destinado no processo de acumulação primitiva no Brasil” (MURAD, 2017, p. 76).

O movimento *funk*, por sua vez, sofreu um processo de repressão e aceitação (mesmo que parcial) semelhante ao que aconteceu com o samba. O cotidiano das favelas volta à pauta do país, em virtude de eventos como o baile *funk* (SILVA, 2014b). Existe uma relação de preconceito para com o trabalho dos funkeiros e aos jovens que frequentam os bailes. Diante disso, tem-se os órgãos de Segurança Pública que buscam combater o *funk* como exercício de sociabilidade na favela. É importante ressaltar que o *funk* como fenômeno social não é combatido, uma vez que ele continua a ser consumido nas mais diversas formas de mídia (SILVA, 2014b).

Rodrigues (2011) e Lopes (2009) sinalizam que o *funk* pode ser entendido como um retrato do cotidiano das favelas e bairro pobres. É uma linguagem da periferia que mostra a realidade desse ambiente social e das pessoas que lá vivem (LOPES, 2009). Para Mizrahi (2015) A favela é parte constituinte da figura do funkeiro uma vez que é nesse espaço onde se localizam uma significativa parcela do público consumidor e dos produtores que buscam difundir as suas músicas que na maior parte das vezes são uma elaboração sobre o real na tentativa de torná-lo ainda mais real e visível. “Uma realidade hiper-real, tão real que só é passível de ser representada através da arte” (MIZRAHI, 2015, p.60). As músicas de *funk* fornecem outro tipo de existência para esses territórios (SILVA, 2014b).

Conforme Dayrell (2002), com origem na música negra norte americana, o *funk* assim como o rap, anexou sonoridades africanas, alicerçadas, no ritmo e na tradição oral. “O *funk* carioca é uma *performance* híbrida resultante de um intenso processo de apropriação, transformação e nacionalização da cultura *hip-hop*: uma das maiores expressões juvenis contemporâneas da diáspora africana” (LOPES, 2009, p. 372).

De modo universal o *funk* é associado às classes sociais de menor poder aquisitivo e, conseqüentemente, com uma pressuposta menor possibilidade de aquisição de bens de consumo (DAYRELL, 2002). O *funk* brasileiro apesar de ter sido propiciado na década de 1970 na popular casa de shows Canecão, o ritmo encontrou espaço nos bairros dos subúrbios cariocas e posteriormente o restante do país (HERSCHMANN, 2005). Dessa forma, desde seu aparecimento, o estilo musical foi considerado uma cultura proveniente das classes mais baixas da sociedade e, até então, sempre foi visto com maus olhos por grande parte da população (COUTINHO, 2015).

No fim da década de 1980, a influência norte americana perde espaço e começam a ser lançadas no Brasil músicas com letras em português, expondo o dia a dia dos frequentadores dos bailes *funk*, com conteúdo como pobreza e violência. Neste cenário, as letras de *funk* falavam sobre armas, drogas, comandos, mas os artistas desta fase, como o próprio *funk*, evoluíram para outros tipos de temas. Estes temas passaram de uma conotação social e hoje estão mais orientados para a sexualidade, sensualidade e sexo (HERSCHMANN, 2005), bem como para as relações de acesso ao consumo e aos seus símbolos, como pode ser observado no chamado *funk* ostentação (ALCADIPANI, 2015; FRANÇA, 2014). Sendo possível

afirmar assim, segundo o autor supracitado, que o dito gênero musical brasileiro é produzido e consumido por “diversos grupos e segmentos sociais, e pela indústria cultural em geral” (HERSCHMANN, p. 73, 2005).

Segundo Toscano-Campos *et. al* (2013), no decorrer da nacionalização do *funk*, até aquele momento feitos nos clubes dos bairros do subúrbio da capital, os bailes, ampliaram-se ao espaço aberto onde ocorriam disputas, e tinham como foco o enfrentamento de equipes rivais que disputavam quem possuía a aparelhagem mais potente, o grupo mais fiel e o melhor DJ. Deste modo, o *funk* obteve grande apelo entre a população das comunidades carentes, já que as músicas abordavam o dia a dia dos frequentadores.

Com a ascensão do *funk* no cenário musical, os bailes surgem como opção de entretenimento e socialização, mas também se transformam em potencial para a criatividade coletiva, no que é relativo tanto a dança quanto a música (BONFIM, 2015). Mas estes como manifestação cultural, não estão distantes dos prejulgamentos da sociedade. Segundo Herschmann (2005), o *funk* recebe um estigma que não está associado diretamente contra o baile, mas sim, contra a esfera social que o assumiu como forte referencial identitário, sendo estes, os moradores das periferias urbanas.

O *funk* como movimento cultural ganhou novos contornos, tendo como epicentro a cidade do Rio de Janeiro no ano de 2009 quando aconteceu uma audiência pública para discutir questões relacionadas ao *funk* carioca. Anteriormente, em 1990, o *funk* carioca foi consolidado como um movimento cultural legitimamente brasileiro (CARDOSO, 2016; MONTEIRO, 2013), até que, em 1992, o movimento passou a ser vinculado ao universo criminoso, a partir de acontecimentos violentos atribuídos às comunidades das periferias e favelas do Rio de Janeiro.

Associou-se os arrastões de 1992 à cultura *funk* construindo uma imagem generalizada de que o funkeiro era uma espécie de marginal, assim o *funk* passou a ser visto pela opinião pública como uma manifestação cultural de um grupo marginalizado (MONTEIRO, 2013). Tais construções incentivaram a criação de uma lei que proibiu a realização dos bailes *funk* em clubes do Rio de Janeiro, restringindo as festas às favelas. Em 2008, uma nova lei tornou ilegal a realização dos bailes *funk* em qualquer lugar. Em 2009 alguns políticos do cenário carioca juntamente com figuras do movimento *funk* conseguiram tornar o *funk* carioca um movimento cultural, fazendo com que o mesmo fosse tratado pela Secretaria de Cultura do Estado e não mais pela Secretaria de Segurança (MONTEIRO, 2013). Em suma, “a consolidação da aceitação do *funk*, mesmo que de maneira apenas oficial e não na prática por toda a sociedade, veio com a regulamentação do *funk* como patrimônio cultural do estado” (CARDOSO, 2016, p. 58).

Lopes (2009) afirma que o *funk* pode ser compreendido como uma manifestação da diáspora africana que se apresenta como uma atualização ou até mesmo uma ressignificação da disseminação do *hip-hop*.

O povo negro estabeleceu novas linguagens políticas de cidadania voltadas para a justiça racial e a igualdade. Essas linguagens ultrapassaram a esfera da tradicional luta pelo trabalho e passaram também a se articular através do lazer. A diáspora permitiu a “transferência” de formas culturais e estruturas de sentimentos. Dessa mesma história se originará o *hip-hop* e suas respectivas manifestações” (TAVARES, 2010, p 311).

Tavares (2010) salienta que o surgimento do *hip-hop* pode ser compreendido como uma resposta, produzida pela juventude de grandes centros urbanos, à subalternidade imposta pela colonialidade de um sistema mundial de valores e produtos simbólicos centrado numa modernidade ocidental. Esse estilo musical é vinculado a uma construção de consciência política que busca visibilizar uma periferia estigmatizada dando espaço para temas, tais como

gênero, raça/ etnia, que compõem uma consciência social. O *hip hop* tem sido associado a uma arte feita pelo e para os segmentos mais excluídos dos espaços urbanos (TAVARES, 2010).

O *hip-hop* permite a circulação em termos planetários do discurso de uma identidade racial como manifestação proveniente da diáspora africana, que é agora reinterpretada sob configurações de gênero e sexualidade. Enquanto bem simbólico produzido no contexto da produção estética da juventude negra na contemporaneidade, trouxe aspectos de reconstrução e posituação dos negros e dos excluídos. A questão de gênero – mais especificamente da misoginia presente em relações desiguais da juventude – estabelece novas frentes por uma mobilização que contempla demandas de atores sociais contrários ao racismo e ao sexismo (TAVARES, 2010, p. 314).

Uma das características do *hip hop* são os significados raciais explícitos. Esse ritmo surgiu nos guetos que são territórios onde surge a cultura urbana negra (LOPES, 2009). O *hip hop* é abarcado, historicamente, como um movimento cultural nascido em regiões periféricas de grandes cidades dos Estados Unidos e da Inglaterra no final de 1960. Os sujeitos que deram vida a esse movimento foram jovens negros e latinos (LIMA, 2004; TAVARES, 2010). “O *Hip Hop* é um movimento de cultura juvenil que surgiu nos Estados Unidos, nos últimos anos da década de 1960, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos e ruas dos grandes centros urbanos” (MAGRO, 2002, p. 68).

Ele funciona como uma prática de compensação à exclusão do letramento e política formais a que foram submetidos os descendentes de escravos no ocidente. Tal contra discurso é propagado através da música e está relacionado com a construção de identidades de jovens habitantes de territórios urbanos que são marcados por formas similares, mas não idênticas, de racismo, pobreza e segregação espacial (LOPES, 2009, p. 372).

O movimento *hip hop* é composto por quatro manifestações artísticas que são a música *rap*, a dança de rua (*break*), o grafite (pintura aerográfica), e o DJ (como produção musical) (LIMA, 2004; MATSUNAGA, 2008; TAVARES, 2010). Esses elementos surgiram de forma isolada e aos poucos foram se juntando até formar o *hip hop* (LIMA, 2004).

A junção dos elementos do *Hip Hop* dava-se inicialmente em festas ocorridas na própria comunidade, onde o *DJ* comandava a trilha sonora e o *MC* ia para dar o seu recado nos microfones e, ao som contagiante, os jovens dançavam o *Break*, e os *graffiteiros* produziam seus murais de arte. Em todas aquelas manifestações do *Hip Hop* percebia-se, visivelmente, seu caráter de contestação da realidade e exposição da situação desigualdade social, vivenciados pelas comunidades empobrecidas (LIMA, 2004, p. 67).

No final da década de 80, no Brasil, o movimento *hip hop* ganha as periferias urbanas como forma de mobilização e conscientização dos jovens (MAGRO, 2002). O *hip hop* que chega no Brasil caracteriza-se pelas lutas ideologicamente assumidas, buscando maior cidadania e conscientização para as classes empobrecidas (LIMA, 2004).

O *hip hop* nacional, como um movimento social, se sustenta nas manifestações políticas-culturais por meio das expressões artísticas que perpassam momentos de discussão e debates entre os integrantes do movimento, e momentos de reivindicações de direitos junto ao poder público (MATSUNAGA, 2008). O *hip hop* além de ser um lazer se manifesta também como uma forma possibilidade de resistência (MAGRO, 2002). Atualmente o movimento *hip hop* estabelece uma relação com a mídia e com a indústria cultural como opção de sobrevivência que acompanha a maioria das práticas culturais (ROTTA, 2002).

## Resistência na favela: possibilidades de pesquisa para os Estudos Organizacionais

A área de estudos organizacionais passou por amplo desenvolvimento nos últimos cinquenta anos. Ao longo dessas cinco décadas, diferentes perspectivas teóricas foram desenvolvidas e colocadas à prova, marcando um período de grande criatividade. Aspectos estudados foram contrastados e também combinados com outros de ênfase política ou cultural, representando a preocupação crescente com níveis de análise mais amplos e diversos. Entretanto, pensar a resistência e as manifestações culturais no cotidiano da periferia como uma área com possibilidades de pesquisa para os Estudos Organizacionais, mesmo com toda evolução, ainda é uma proposta ousada.

O entendimento dos fenômenos que se desdobram dentro do contexto da periferia passa pela visualização da organização de manifestações culturais e resistência, como entidades cujas demarcações não podem ser claramente definidas. Muitos são os atores e interesses envolvidos. Contudo, as periferias têm sido estudadas a partir de suas manifestações culturais, políticas, identitárias e territoriais (ARAÚJO, 2008; BAILEY, 2004; FREITAS, 2010; SILVA, 2014; GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011), sem dar a devida atenção às evidências organizacionais. Assim, os trabalhos que abordam esta temática não englobam uma discussão sobre as influências das organizações e das práticas organizativas.

Diante deste contexto, assumir a ausência de tal discussão não reduz a importância dos trabalhos realizados sobre periferias, dado que muitos deles produziram análises bem construídas e aprofundadas sobre aquilo que se propuseram a fazer e contribuíram para revelar um universo particularmente brasileiro, apontando diferentes nuances sociais, culturais, econômicas e políticas. Porém, diferentemente do enfoque dado na maior parte deles, o presente estudo se propõe a averiguar também as possibilidades de pesquisa para os Estudos Organizacionais.

Para pensar nas possibilidades de pesquisa para os Estudos Organizacionais, é preciso pensar as manifestações culturais e a resistência na periferia também como eventos organizacionais. Dentro dessa lógica, as organizações são tratadas como um acontecimento que envolve relações pessoais e práticas culturais. O espaço social, no qual se desdobra qualquer aspecto da vida, é composto por relações, práticas culturais e de práticas de resistência que estão profundamente interligadas, representando o domínio do qual os fenômenos fazem parte (SCHATZKI, 2003). As práticas são constituídas por um pacote de atividades organizadas, no qual os participantes operam em um ambiente em que determinadas ações por não serem aceitas, carecem de resistência.

Assim, a partir desta análise e como é visto no item anterior deste estudo, as produções culturais que surgem nas periferias encontram dificuldades para adquirir legitimidade e se afirmar (MUNIZ, 2016). Existindo uma objeção em perceber o samba, o *funk* e o *hip hop* como manifestações legítimas da cultura popular (COSTA JR, 2014). Daí, junto à ideia de organização de manifestações culturais, delimita-se quais atividades compõem este fenômeno de resistência por parte das periferias, traçando a cadeia de ação das pessoas que circulam e conectam as redes de relações que mantêm ou transformam este fenômeno social (SCHATZKI, 2003). Deste modo, reconhecer a construção do samba, do *hip hop* e posteriormente do *funk*, e pensá-los enquanto organizações de manifestações culturais, permite entender ações que ocorrem por meio da performance musical e que se constituem de movimentos de resistência.

Concomitantemente, ao tomar as manifestações culturais da periferia como organizações é possível dar destaque a este local constantemente invisibilizado e recusado pelas classe média e pelas classes superiores. Permitindo reconhecer que aquilo que é produzido e advém das classes mais pobres também pode ser cultura e possuir qualidade.

Dentre as possibilidades de pesquisa para os Estudos Organizacionais, seria oportuno lançar luz sobre a necessidade de se refletir as práticas opressoras calcadas na discriminação do ambiente periférico por parte da sociedade. Bem como ampliar uma discussão sobre a favela abarcando a possibilidade de (micro)rupturas e/ou (micro)emancipações, ao se problematizar de que forma indivíduos advindos da periferia têm buscado ressignificar para si modos de existência e resistência.

### **Considerações Finais**

Todo processo cultural é complexo, variado e multidimensional, e contempla disputas, tensões e resistências que permeiam os seus vários momentos de produção e de difusão pela sociedade. A sociedade brasileira, diversificada e desigual, é rica em manifestações culturais que espelham e retratam de modo peculiar as próprias contradições de sua realidade, e que deveriam ser compreendidas considerando esses tensionamentos e complexidades. Apesar disso, os discursos e práticas hegemônicas continuam tentando determinar, de modo reducionista, os modos de compreender ou mesmo de difundir e de apreender certas manifestações culturais, sobretudo, as consideradas marginais ou periféricas no contexto social brasileiro.

Neste sentido, o presente estudo pretendeu demonstrar, por meio de três manifestações fundamentais da cultura brasileira, quais sejam, o samba, o hip-hop e o *funk*, tradicionalmente associadas à cultura da periferia e das favelas, que existem possibilidades de discussão e de compreensão desses fenômenos culturais como processos de resistência, inseridos em um contexto de reconhecimento, de reivindicação e de luta, como contrapontos à dinâmica de silenciamento, de exclusão e de marginalização a que são normalmente sujeitos.

Muito mais do que meras manifestações oprimidas ou sufocadas, espacial e moralmente, por uma visão hegemônica preconceituosa e elitista, essas três manifestações abarcam elementos específicos de resistência, ao trazerem em suas letras referências da realidade da periferia e da favela que denunciam um contexto permanente de discriminação e de exclusão. Conforme discutido neste trabalho, estes elementos e temas demonstram as repercussões contemporâneas de um longo processo de exclusão social, que remete originalmente à abolição da escravatura e que culmina com a não inserção do ex-escravos e seus descendentes, como sujeitos de direitos, na sociedade.

As periferias e as favelas das cidades, conforme demonstrado, passaram a ser tomadas, então, como locais de marginalização, para onde conflui toda sorte de violência, de criminalidade, de condutas e de manifestações culturais consideradas incultas ou indesejadas pela parcela afluenta e influente da sociedade, as classes média e alta. Assim, para além de um lugar de exclusão, elas podem ser consideradas, na verdade, em função do desprezo e do descaso que recebem dessa parte da população, como um não lugar, algo que não deve existir, não deve ter voz, não deve se manifestar. Perceber a periferia e favela dessa maneira, é contrapor e questionar o entendimento equivocado da formação social brasileira que se ancora no mito da democracia racial, ou seja aquele que atribui à sociedade brasileira uma construção harmônica dada pela miscigenação, onde os processos raciais de exclusão inexistem.

Com base nessas reflexões, entende-se, por fim, que espaços de discussão como os construídos pelos estudos organizacionais podem amplificar o debate acerca das manifestações culturais da periferia e da favela, como fenômenos de resistência da vida organizada. São fenômenos que evocam uma dinâmica própria, vasta e rica, que pode ser discutida, compreendida e analisada como ideias-força de sobrevivência, de contestação e de luta, que corporificam as tensões e reflexões de uma realidade específica, e, que também remetem às possibilidades de rupturas e de emancipação dessa mesma realidade.

## Referências

- ALCADIPANI, Rafael. Rolezinhos, marcas e funk ostentação. **GV-executivo**, v. 14, n. 1, p. 52-53, 2015.
- ARANTES, Érika Bastos. **O porto negro: trabalho, cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do XIX para o XX**. 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, v. 16, n. 3, p. 979, 2008.
- BAILEY, Stanley R. Group dominance and the myth of racial democracy: Antiracism attitudes in Brazil. **American Sociological Review**, v. 69, n. 5, p. 728-747, 2004.
- BONFIM, L. L. **Funk carioca, voz feminina e os caso Tati Quebra Barraco**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.
- CAETANO, Jessica Nene; BEZZI, Meri Lourdes. Reflexões na geografia cultural: a materialidade e a imaterialidade da cultura. **Sociedade & Natureza**, v. 23, n. 3, 2011.
- CARDOSO, Rodrigo; ROCHA, José Geraldo. A aceitação do funk carioca como cultura. **Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa**, v. 1, n. 1, 2016.
- COSTA JR, Reinaldo Vicente. Uma escola (por) minorizada: entre a escolarização, os “proibidão” e a busca pelo “mundão” na internação socioeducativa. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 8, n. 3, p. 291-315, 2014.
- COUTINHO, R. A. A elevação do funk carioca a “patrimônio cultural”: cotidiano e embates sociais e políticos em torno da Lei 5543/2009. **ANTÍTESES**, v. 8, n. 15, p. 520- 541, jan./jun. 2015.
- DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DAYREL, J. O rap e o funk na socialização da juventude. **Revista Educação e Pesquisa**, n. 1, v. 28, jun. 2002.
- FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 1, n. 1, 2007.
- FREITAS, Guaciara Barbosa de. A cultura na (da) periferia e a periferia na (da) mídia. **Políticas culturais em revista**, v. 2, n. 2, 2010.
- GONÇALVES, A. B. R.; NASCIMENTO, D. A. Favela, espaço e sujeito: uma relação conflituosa. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 51-62, jul./dez. 2011.
- HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HTUN, Mala. From "racial democracy" to affirmative action: changing state policy on race in Brazil. **Latin American Research Review**, v. 39, n. 1, p. 60-89, 2004.  
imaterialidade da cultura". **Sociedade & Natureza**. Dez 2011, vol.23, no.3, p.453-456.

LIMA, Patrícia Oliveira De Daniele; SILVA, Ana Marcia. Para além do Hip Hop: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência**, n. 23, p. 61-82, 2004.

LOPES, Adriana Carvalho et al. A favela tem nome próprio: a (re) significação do local na linguagem do funk carioca. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, 2009.

LOPES, N. Partido-alto: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUNARDON, Jonas Araujo. Maconha, Capoeira e Samba: a construção do proibicionismo como uma política de criminalização social. 1º Seminário Internacional de Ciência Política. UFRGS- Porto Alegre, 2015.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça et al. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. **Cadernos cedes**, 2002.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. **Revista Psicologia & Sociedade**, v. 20, n. 1, 2008.

McADAM, D.; SCOTT, W. R. Organizations and movements. In: DAVIS, G. F.; McADAM, D.; SCOTT, W. R.; ZALD, M. N. (Org.). **Social movements and organization theory**. New York: Cambridge University Press, 2005. p. 4-40.

MIZRAHI, Mylene. "É o beat que dita": criatividade e a não-proeminência da palavra na Estética Funk Carioca. **Revista Ensembles**, n. 2, 2015.

MONTEIRO, Otacilio. O dia em que o Parlamento cantou: possibilidades de experiência estética. **Revista UNINTER de Comunicação**, v. 1, n. 1, p. 118-137, 2013.

MUNIZ, Bruno Barboza. WHO NEEDS CULTURE? FUNK'S EXISTENTIAL CAPITAL AND THE EXPEDIENCY OF CULTURE. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, n. 2, p. 447-467, 2016.

MURAD, Larissa Costa. Cultura e trabalho: a integração do negro no Rio de Janeiro. **Revista Em Pauta**, v. 14, n. 38, 2017.

RODRIGUEZ, Andréa; FERREIRA, Rhaniele; ARRUDA, Angela. Representações sociais e território nas letras de funk proibido de facção. **Psicologia em Revista**, v. 17, n. 3, p. 414-432, 2011.

ROTTA, Daltro Cardoso et al. Da produção estética a (re) construção urbana: tatuagens do hip-hop. **Journal of Physical Education**, v. 13, n. 2, p. 97-104, 2002.

SANTOS, H. **A busca de um caminho para o Brasil. A trilha do círculo vicioso**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SCHATZKI, T. R. A new societist social ontology. **Philosophy of the Social Sciences**, v. 33, n. 2, p.174-202, 2003.

SILVA, Luciane Soares. AGORA ABAIXE O SOM: UPPS, ordem e música na cidade do Rio de Janeiro. **Caderno CRH**, v. 27, n. 70, 2014b.

SILVA, Luciane Soares. Associação de profissionais e amigos do funk: Protesto político e funk-resgate. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 36, 2014a.

SOARES, Luciane da Silva. AGORA ABAIXE O SOM: UPPS, ordem e música na cidade do Rio de Janeiro. **Caderno CRH**, v. 27, n. 70, 2014.

SOUSA, Leone Campos; NASCIMENTO, Paulo. Brazilian national identity at a crossroads: The myth of racial democracy and the development of black identity. **International Journal of Politics, Culture, and Society**, v. 19, n. 3-4, p. 129-143, 2008.

SOUZA, J. (org). **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Sociedade e Estado**, v. 25, n. 2, p. 309-327, 2010.

TOSCANO-CAMPOS, A. L. F.; COUTO, A. C. R. R.; PAZ, F. S. Gatinha ou cachorra: a construção da figura feminina nas canções do funk carioca, **Revista Eletrônica de Letras**, Franca, n. 1, v. 6, 2013.

FRANÇA, Vera Veiga; DORNELAS, Raquel. No Bonde da Ostentação O que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira?. **Revista ECO-Pós**, v. 17, n. 3, 2014.