

Cellofunk: o funk brasileiro no violoncelo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Música Popular

Peppi Matheus de Araujo
UFRN

E-mail: peppi_cello@hotmail.com

Resumo. Neste artigo apresento um recorte da minha pesquisa de mestrado, intitulada *Cellofunk: o funk brasileiro no violoncelo*, cujo objetivo central foi investigar as possibilidades de interpretação, criação e difusão do funk brasileiro por meio do violoncelo, um instrumento tradicionalmente associado à música de concerto. A pesquisa se insere no campo da pesquisa artística e foi desenvolvida a partir de uma abordagem autoetnográfica, compreendendo minha própria trajetória como músico da periferia da Zona Noroeste de São Paulo. A metodologia combinou experimentação prática, arranjo e performance de repertório funk, produção musical autoral, ações de mediação cultural e análise de recepção. Os pressupostos teóricos incluem autores como Sueli Carneiro, Carlos Palombini, Stuart Hall e Paul Gilroy, articulando reflexões sobre afrodiáspora, epistemicídio, legitimidade cultural e criminalização do funk. Entre os principais resultados, destaco a criação do conceito de *cellofunk*, a realização de dois recitais — um acústico e outro com o violoncelo amplificado — a produção da faixa autoral *Lobo-Guará*, composta a partir de timbres extraídos do violoncelo e a elaboração de 3 arranjos para quarteto de violoncelos. As experiências performáticas e pedagógicas revelaram não apenas o potencial expressivo do instrumento em diálogo com o funk, mas também as barreiras simbólicas e institucionais que dificultam sua popularização em contextos periféricos. Concluo que o *cellofunk* opera como estratégia de resignificação estética, resistência política e aproximação entre universos musicais historicamente apartados, propondo novos modos de escuta e produção cultural.

Palavras-chave. Violoncelo, Funk brasileiro, Cellofunk, Pesquisa Artística, Autoetnografia.

Cellofunk: Brazilian funk on the cello

Abstract. In this article, I present an excerpt from my master's research titled *Cellofunk: Brazilian Funk on the Cello*, whose central aim was to investigate the possibilities of interpreting, creating, and disseminating Brazilian funk through the cello—a traditional concert instrument. The study falls within the field of artistic research and was developed



through an autoethnographic approach, encompassing my own background as a musician from the periphery of São Paulo's Northwest Zone. The methodology combined practical experimentation, arranging and performing funk repertoire, original music production, cultural mediation initiatives, and reception analysis. The theoretical framework includes authors such as Sueli Carneiro, Carlos Palombini, Stuart Hall, and Paul Gilroy, articulating reflections on the Afro-diaspora, epistemicide, cultural legitimacy, and the criminalization of funk. Among the main outcomes, I highlight the creation of the concept of cellofunk, the execution of two recitals—one acoustic and the other with amplified cello—the production of the original track *Lobo-Guará*, composed using timbres extracted from the cello, and the development of three arrangements for a cello quartet. The performative and pedagogical experiences revealed not only the expressive potential of the instrument in dialogue with funk, but also the symbolic and institutional barriers that hinder its popularization in peripheral contexts. I conclude that cellofunk functions as a strategy of aesthetic re-signification, political resistance, and rapprochement between historically separated musical universes, proposing new modes of listening and cultural production.

Keywords. Cello, Brazilian Funk, Cellofunk, Artistic Research, Autoethnography..

Introdução

O violoncelo entrou na minha vida por meio de um projeto de musicalização infantil em escola pública, quando eu ainda era criança no bairro do Jaraguá, periferia da Zona Noroeste de São Paulo. Desde então, percorri um caminho de formação dentro de instituições de ensino musical que, embora fundamentais, estavam distantes da realidade sonora que me cercava diariamente — marcada por bailes de rua, batidas graves e vocais incisivos do funk.

Essa distância entre os mundos que habitava me provocou uma inquietação: por que o funk, presente em minha vivência, era sistematicamente ausente nos repertórios e debates do meu ambiente de formação musical? Por que o violoncelo, que tanto me fascinava, soava estranho ou elitista para os meus vizinhos?

Essas perguntas foram o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto que nomeei *cellofunk*: a prática de tocar funk brasileiro no violoncelo. Mais do que uma experimentação estética, o *cellofunk* se tornou um caminho de escuta crítica, criação artística e reinvenção pedagógica, propondo encontros entre práticas musicais que raramente dividem o mesmo palco.



Delimitação do tema e formulação do problema

Este trabalho se propôs a investigar de que maneiras o violoncelo pode dialogar com o funk brasileiro em suas múltiplas dimensões — estética, técnica, sociocultural e pedagógica — a partir da criação, performance e recepção de obras musicais híbridas. O problema central que orientei foi: quais são os desafios e as potencialidades de interpretar o funk brasileiro no violoncelo a partir de uma perspectiva artística e periférica?

A pesquisa se concentrou em práticas desenvolvidas entre 2022 e 2024, incluindo recitais, intervenções públicas, produções em estúdio, transcrições de obras, ações educativas e observações sobre a recepção do instrumento em contextos populares. O foco foi o funk contemporâneo, em suas diferentes vertentes — consciente, ostentação, bregafunk, entre outras — com ênfase em obras produzidas por artistas periféricos, especialmente do eixo Rio-São Paulo.

O objetivo geral do estudo foi investigar, por meio de uma abordagem prática e autoetnográfica, as possibilidades de performance e criação musical no gênero funk brasileiro utilizando o violoncelo. Nesse sentido, buscou-se analisar a viabilidade técnica e expressiva do instrumento para interpretar o funk, produzir e registrar arranjos e composições adaptados a ele, refletir sobre barreiras simbólicas e sociais que dificultam sua presença em contextos periféricos e, por fim, contribuir para a ampliação do repertório do violoncelo com base em práticas culturais populares.

Pressupostos teóricos

A base teórica da pesquisa articula autores e autoras que pensam a cultura periférica, a afrodíaspóra e os processos de exclusão e resistência estética.



Carlos Palombini (2009) define o funk brasileiro como o primeiro gênero nacional de música eletrônica dançante, aproximando-o da música eletroacústica e questionando seu enquadramento como "música menor". Já Sueli Carneiro (2005) propõe o conceito de epistemicídio para nomear a invisibilização de saberes negros, o que se aplica também às estéticas musicais que não se encaixam nos cânones eurocêntricos.

A partir de Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2001), o funk é compreendido como uma prática cultural afrodiaspórica, marcada por fluxos transnacionais e por uma resistência simbólica que desafia normas sociais, raciais e de classe. A articulação entre corpo, som e território aparece como elemento central na afirmação das identidades periféricas.

Além desses autores, outros referenciais como Vianna (1987), Dayrell (2005), Herschmann (2005), Lopes (2011) e Montinho (2020) foram fundamentais para o mapeamento histórico e sociológico do funk no Brasil.

Procedimentos metodológicos

Adotei a autoetnografia como método principal (ADAMS, *et.al.* 2015) que correlaciona com os moldes da pesquisa artística descrita por Impett (2017), valorizando minha trajetória pessoal como elemento constitutivo da pesquisa. Nesse processo, combinei experimentação musical — ao arranjar, adaptar e executar repertório funk no violoncelo — com produção fonográfica, registrando em estúdio a faixa autoral *Lobo-Guará*. Paralelamente, reconheci a dimensão performativa do estudo por meio de recitais e intervenções públicas em espaços culturais e ruas da cidade. A mediação cultural foi promovida em escola pública, onde apresentei o violoncelo e apliquei questionários para coletar dados sobre a recepção do instrumento.

Resultados



1. Criação do conceito de *cellofunk*

A junção entre “cello” (violoncelo) e “funk” sintetiza o propósito central desta pesquisa: expandir os horizontes do instrumento a partir de sua inserção em um gênero periférico e popular. O *cellofunk* não é apenas um nome artístico, mas uma categoria conceitual que propõe um deslocamento simbólico do violoncelo, historicamente vinculado à música de concerto europeia, para um campo cultural marcado pela resistência estética e política.

Para fundamentar essa criação, recorro à definição de Carlos Palombini (2009), que descreve o funk brasileiro como o primeiro gênero nacional de música eletrônica dançante. Essa leitura evidencia a força inventiva do funk, que não deve ser visto apenas como influência externa adaptada, mas como uma criação própria que articula tecnologia, corpo e território. Por se constituir nas periferias urbanas e dialogar de modo direto com a juventude negra e popular, o gênero frequentemente enfrenta resistências em sua legitimação cultural. Ainda assim, é justamente dessa condição de fronteira que o funk retira parte de sua vitalidade e capacidade de renovar linguagens musicais.

Nesse contexto, o conceito de epistemicídio, formulado por Sueli Carneiro (2005), é fundamental. O epistemicídio ocorre quando saberes, práticas e estéticas produzidas por populações negras e periféricas são invisibilizados, deslegitimados ou sistematicamente desvalorizados. O tratamento dado ao funk, muitas vezes rotulado como “música menor”, é um exemplo desse processo. Ao criar o *cellofunk*, busquei resistir a essa lógica de apagamento, reivindicando o direito de inscrever o violoncelo — símbolo da tradição musical europeia — no território sonoro do funk, como forma de confrontar hierarquias estéticas que ainda estruturam a cena musical brasileira.

Essa escolha se relaciona também às reflexões de Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2001), que compreendem as práticas culturais da diáspora africana como espaços de luta simbólica e de reinvenção identitária. Para Hall, a cultura popular negra é constantemente atravessada por disputas de poder e por processos de ressignificação que a tornam um campo privilegiado de resistência. Gilroy, ao propor o conceito de “Atlântico Negro”, destaca como as



formas musicais afrodiáspóricas circulam, transformam-se e sobrevivem como veículos de memória e contestação. Inserir o violoncelo nesse fluxo significa não apenas expandir sua paleta sonora, mas também reconhecer o funk como herdeiro dessas tradições de resistência cultural.

Portanto, o *cellofunk* deve ser entendido como prática estética e como manifestação política. Ao unir um instrumento que simboliza o cânone europeu com um gênero marcado por marginalização social e racial, proponho um gesto de ruptura com os enquadramentos tradicionais da música erudita. Mais do que uma fusão estilística, trata-se de afirmar que o violoncelo pode dialogar com linguagens periféricas, contribuindo para desestabilizar hierarquias e questionar o epistemicídio musical. O *cellofunk* emerge, assim, como prática que não só amplia as possibilidades técnicas do violoncelo, mas também atua na disputa por legitimidade cultural e no reconhecimento da potência criativa do funk brasileiro.

2. Recitais e performances

Realizei dois recitais principais ao longo da pesquisa. O primeiro ocorreu em junho de 2023, com violoncelo totalmente acústico, em dois espaços distintos: a Sala do Conservatório e o Vão Livre da Praça das Artes, ambos vinculados à Fundação Theatro Municipal de São Paulo. A apresentação contou com a participação da bailarina contemporânea Aryen Rufato, que performou em três músicas a partir da linguagem do *vogue*, e do percussionista Jefferson Silva, que contribuiu com um set híbrido de percussão composto por berimbau, caixa de bateria, atabaque e conga. Os registros desse recital foram realizados pela manhã, na Sala do Conservatório, em caráter fechado (Figura 1). No entanto, no mesmo dia, a proposta se expandiu em formato de intervenção artística no Vão Livre da Praça das Artes, agora com a utilização de um captador de contato conectado a uma caixa de som via cabo P10, permitindo maior projeção do violoncelo em ambiente aberto. Todas as músicas desse recital foram registradas em vídeo e disponibilizadas publicamente no YouTube (RECITAL..., 2023)¹.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQELVn0fdH-OlaDiDk--eP1cDmq9aib59>.



Figura 1 - Registros do Recital de cellofunk Acústico na Sala do Conservatório e no Vão Livre da Praça das Artes, junho de 2023



Fonte: Autor (2023).

O segundo recital de *cellofunk* ocorreu no início de novembro de 2023, no Miúda Bar, localizado na região da Marechal Deodoro, no centro da cidade de São Paulo, a convite da DJ Alyne, no contexto de sua discotecagem. Para esta apresentação, busquei explorar sonoridades ampliadas do violoncelo acústico por meio da utilização de equipamentos que o aproximassem de um violoncelo elétrico: um captador de contato com saída P10, dois cabos P10 (um conectando o captador à pedaleira de efeitos e outro entre a pedaleira e a mesa de som), além da própria pedaleira, que adicionava camadas de reverberação, *delay* e modulações (Figura 2).

Figura 2 - Sistema de captador com efeitos de pedaleira



Fonte: Autor (2023).

A experiência sonora desses dois recitais revelou contrastes significativos. Na Sala do Conservatório, a acústica arquitetônica favoreceu a projeção natural do violoncelo, enriquecendo o timbre com reverberações próprias do espaço. Já no ambiente do bar, a mediação tecnológica permitiu maior controle do volume e da textura sonora, ainda que o timbre resultante se distanciasse do caráter acústico original, aproximando-se de estéticas mais comuns ao universo da música amplificada. Essa comparação evidenciou uma dimensão central da pesquisa: enquanto o recital em espaço institucional ressaltou a inserção do *cellofunk* em circuitos historicamente associados à música erudita, a performance no Miúda Bar inscreveu o violoncelo em um território de circulação popular e noturno, característico das práticas urbanas ligadas ao funk e à música eletrônica.

Portanto, mais do que uma diferença acústica, esses dois recitais funcionaram como experimentos complementares que ampliaram a compreensão do *cellofunk* como prática estética e social. De um lado, testei as possibilidades de resignificação do violoncelo em espaços consagrados da música de concerto; de outro, vivenciei sua inserção em ambientes informais, em diálogo direto com DJs e com um público que reconhece o funk como linguagem cotidiana. Essa dupla experimentação mostrou que o *cellofunk* não se restringe à questão técnica

de adaptação do instrumento, mas constitui também um exercício de trânsito cultural, capaz de tensionar fronteiras entre gêneros, espaços e públicos distintos.

3. Produção da faixa *Lobo-Guará*

Gravada em estúdio com o produtor Alvin.nobeat, a música *Lobo-Guará* foi construída inteiramente a partir de timbres do violoncelo, manipulados digitalmente. Participei de todas as etapas: concepção do beat, criação das progressões harmônicas, execução do ostinato, gravação de voz e posterior lançamento digital. Essa experiência marcou meu primeiro mergulho em um processo de produção fonográfica no qual o violoncelo não apenas participa como instrumento solista, mas se torna a matéria-prima integral da obra.

O desenvolvimento da faixa ocorreu ao longo de quatro sessões na Toca do Maestro, entre agosto e outubro de 2023. Os primeiros encontros foram dedicados à criação de um banco de timbres do violoncelo, explorando possibilidades pouco usuais, como pizzicato *Bartók*, percussões na caixa acústica e até a fricção de palheta de violão sobre as cordas. A manipulação desses sons para a construção de camadas rítmicas e harmônicas aproximou o processo daquilo que Palombini (2009) chama de dimensão eletroacústica do funk brasileiro, em que a criação musical depende da transformação tecnológica do som.

Essa etapa inicial foi também um exercício autoetnográfico (ADAMS et al., 2015). O fato de estar simultaneamente na posição de instrumentista e de pesquisador me levou a registrar percepções sobre tensões, descobertas e estranhamentos vividos no estúdio. Cada escolha estética — como a decisão de trabalhar uma progressão harmônica que evocava funks conscientes ou de reaproveitar padrões do Concerto em Dó maior de Haydn em ritmo de tamborzão — passou a ser analisada não só em função do resultado sonoro, mas também do que revelava sobre meu trânsito entre diferentes tradições musicais. Esse deslocamento entre violoncelo clássico e produção de funk não foi apenas formal, mas também simbólico, pois me colocou diante de hierarquias que, como lembra Carneiro (2005), estruturam processos de invisibilização estética.



Do ponto de vista da pesquisa artística (IMPETT, 2017), *Lobo-Guará* funcionou como um laboratório em que as práticas experimentais geraram conhecimento por si mesmas. A busca pelo ostinato melódico, por exemplo, aconteceu por sucessivas improvisações sobre a base rítmica criada no estúdio, até que uma linha de oito compassos emergiu e foi lapidada gradualmente. Esse processo de tentativa, erro e reelaboração corresponde ao que Impett descreve como dimensão performativa da pesquisa artística: produzir é, ao mesmo tempo, investigar.

A gravação da voz acrescentou outra camada autoetnográfica. Assumir o papel de vocalista me obrigou a negociar com minhas próprias limitações técnicas e de expressão, além de refletir sobre as diferenças entre a estética vocal do funk e minha formação como violoncelista. O uso de *auto-tune*, *delay* e *reverb* foi discutido coletivamente com Alvin, revelando como a prática de estúdio envolve negociações entre autenticidade, experimentação e adequação ao estilo. O mesmo vale para a inserção dos uivos de lobo, retirados de um banco de sons, que reforçaram a identidade simbólica da obra e lhe conferiram um caráter imagético.

O processo de finalização incluiu não apenas decisões musicais, mas também aprendizados burocráticos fundamentais para a distribuição digital. Foi necessário registrar a obra em associação de gestão de direitos autorais, gerar o código ISRC e agendar o lançamento em plataformas como Spotify, Deezer e YouTube. Esse percurso revelou uma dimensão frequentemente negligenciada nas práticas artísticas, mas essencial para o campo profissional: a mediação entre criação e circulação. O caráter autoetnográfico se evidenciou novamente aqui, pois narrar e analisar essas etapas me permitiu compreender que a experiência artística ultrapassa o estúdio e envolve também a construção de condições para que a obra exista socialmente.

Assim, a produção de *Lobo-Guará* ilustra como o *cellofunk* opera em múltiplas camadas: como pesquisa estética (exploração de timbres e procedimentos de remixagem), como prática artística (produção coletiva e improvisação) e como gesto político (reivindicar o violoncelo como fonte legítima para um gênero popular). O resultado final foi um fonograma lançado em dezembro de 2023 nas principais plataformas de *streaming* (Figura 3), mas o processo revelou-se tão significativo quanto o produto: nele, o violoncelo deixou de ser apenas



um veículo de repertórios consagrados e se tornou protagonista de um experimento de encontro entre linguagens, territórios e epistemologias musicais.

Figura 3 - Link da música via QR Code²



Fonte: Autor (2023).

4. Ações educativas

A ideia de que o violoncelo não é um instrumento popularmente reconhecido não surgiu de forma imediata, mas se construiu em mim ao longo do tempo, a partir de diversas situações cotidianas. Em apresentações de rua, em deslocamentos no transporte público ou mesmo ao caminhar pelas ruas do bairro carregando o instrumento, era comum que pessoas me perguntassem: “que instrumento é esse?”. Essas interações repetidas funcionaram como aquilo que Adams et al. (2015) denominam de *epifanias* na autoetnografia: experiências singulares que, ao serem refletidas, revelam conexões entre vivências pessoais e dinâmicas socioculturais mais amplas. Nesse caso, percebi que o estranhamento não resultava da falta de interesse do público, mas da ausência histórica do violoncelo em espaços de circulação popular.

Essa percepção encontrou uma confirmação concreta durante a intervenção que realizei na EMEF Luiz David Sobrinho, escola onde estudei na infância. O recital, direcionado às turmas do 8º e 9º ano, mesclou repertório clássico e popular e foi seguido de um questionário aplicado aos estudantes. Os resultados obtidos revelaram que mais da metade nunca havia visto um violoncelo ao vivo, mas a maioria demonstrou entusiasmo, sobretudo nas peças de funk.

² Também disponível em: <https://onerpm.link/932162894935>.



Esse dado reforçou a centralidade da música na experiência juvenil, como analisa Dayrell (2005), e dialoga com Herschmann (2005), ao apontar as disputas simbólicas em torno da legitimidade do funk. O que para alguns circuitos é estigmatizado como música de “menor valor”, para esses estudantes apareceu como linguagem de identificação imediata — inclusive quando transposta para o violoncelo.

Assim, a epifania que deu origem ao *cellofunk* não foi um instante isolado, mas um processo autoetnográfico no sentido proposto por Adams: um conjunto de experiências pessoais que, ao serem narradas e refletidas, se transformam em conhecimento sobre práticas culturais mais amplas. Reconhecer a distância entre o violoncelo e os territórios periféricos, ao mesmo tempo em que se percebia a potência de aproximá-los por meio do funk, configurou-se como um dos eixos metodológicos centrais da pesquisa. A experiência na escola apenas confirmou essa percepção: o *cellofunk* emerge não apenas como prática técnica ou estética, mas como resposta social e cultural, buscando inserir o violoncelo em espaços onde historicamente o instrumento tem pouca ou nenhuma presença.

5. Adaptação performática: tocar em pé

Para as performances passei a experimentar uma forma de tocar o violoncelo em pé, inspirada por artistas como Tina Guo e a dupla 2Cellos. A mudança da postura sentada para a posição ereta exigiu ajustes importantes, como o apoio do instrumento no tronco e na coxa esquerda, a redistribuição do peso entre as pernas e a modificação da pegada do arco. Essa experiência, além de desafiar hábitos corporais consolidados, ampliou minha expressividade e tornou a performance mais próxima da estética visual do funk (Figura 4).



Figura 4 - Registro Recital *Cellofunk* acústico



Fonte: Autor (2023).

Esse processo exigiu atenção constante à consciência corporal. Ao me ver diante de desconfortos recorrentes — como tensões na mão direita, no trapézio e na região cervical — passei a estudar em frente ao espelho, observando detalhadamente minha postura. O exercício não se restringiu à técnica instrumental, mas se tornou um modo de compreender o corpo como mediador da experiência sonora, em diálogo com a noção de corporeidade proposta por Leman (2008). Cada ajuste, como manter o ombro direito relaxado ou reposicionar o arco para melhorar a pronação, foi fruto de experimentação prática e de uma autoescuta atenta aos sinais do corpo.

A prática de tocar em pé também revelou a importância de reelaborar exercícios básicos de escalas e estudos de arco. Atividades que antes eram automáticas passaram a exigir maior concentração e adaptação para garantir estabilidade, afinação e fluidez de movimento. Essa reconfiguração trouxe novas camadas de aprendizado, reforçando que a técnica não é um

conjunto fixo de gestos, mas um campo em permanente negociação entre esforço físico, musicalidade e contexto performático.

Diante da relevância e da densidade dessa experiência, escrevi um artigo específico sobre o tema de tocar violoncelo em pé, no qual aprofundo as implicações técnicas, estéticas e pedagógicas dessa prática. Nesse artigo, procurei detalhar como a adaptação não se limita a uma questão ergonômica, mas representa também uma ampliação do campo performático do instrumento, inserindo o violoncelo em situações e linguagens nas quais ele é pouco explorado.

6. Arranjos de funk brasileiro para quarteto de violoncelos

Por fim, de forma colaborativa, foram elaborados três arranjos de funks brasileiros para quatro violoncelos de (1) *Privilégio* (MC Marley/MC Luan da BS), (2) Medley Funk das músicas *Bum Bum Tam Tam* (MC Fioti), *Vai Malandra* (Anitta), *Rap da Felicidade* (Cidinho & Doca) e *Oh Juliana* (MC Niack), além da minha música (3) *Lobo-Guará* na intenção de promover essa prática, *cellofunk*, para quem se interessar.

Considerações finais

O *cellofunk* surgiu como tentativa de unir dois mundos sonoros — o violoncelo e o funk — e tornou-se uma prática artística com potência crítica e inventiva. Ao longo da pesquisa, entendi que essa fusão não é apenas possível: ela é necessária, como resposta a uma tradição que marginaliza expressões culturais periféricas e restringe o acesso ao conhecimento musical.

Os resultados indicam que o violoncelo pode ser um veículo poderoso para reconfigurar os sentidos do funk, assim como o funk pode renovar as possibilidades expressivas



do violoncelo. Mais do que isso, o *cellofunk* é uma ferramenta para intervir nos espaços onde o som é também disputa de poder, identidade e território.

Espero que esta pesquisa contribua para que mais músicos da periferia encontrem caminhos de expressão dentro e fora das instituições, e que mais instrumentos como o violoncelo possam habitar as ruas, as escolas e os bailes — não como exceções, mas como parte viva da cultura popular brasileira.

Referências

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. 1st edition. New York: Oxford University, 2015.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 26 set. 2023.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2005.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

HERSCHMANN. Funk e o hip hop invadem a cena. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.



IMPETT, Jonathan. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. 1st ed. Lovaina: Leuven University, 2017. 250 p.

LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA ; Londres: MIT Press, 2008. 297 p.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: No batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. 2020. 313 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro. 2020.

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

