

RELIGIÃO E HORIZONTE UTÓPICO EM JOVENS DE COMUNIDADES

Aluno: André Gustavo Dias Lycurgo - <http://www.orkut.com.br/Main#Home?rl=t>

Orientador (a): Tereza M. P. Cavalcante

1. Introdução

Este projeto tem por objetivo principal pesquisar a realidade de uma comunidade carente, situada no município de São Gonçalo, que fica no Estado do Rio de Janeiro. Veremos que essa comunidade é constituída de jovens e tem como “bandeira” a cultura do *Funk*, utilizando-a e dinamizando-a como um instrumento de transcendência social. Tentaremos detectar no grupo estudado os elementos que apontam para um horizonte utópico, baseando-nos em uma perspectiva filosófica e teológica.

Nesse projeto, iremos mergulhar num processo transformador, onde a Teologia porá a serviço o seu ouvir, para manter diálogos de amor-escuta com essa cultura. Veremos o histórico do *funk*, através de uma linha do tempo. Histórico esse que tem suas raízes no exterior e encontra aqui no Brasil uma identidade, uma identificação própria, nacional.

Como a nossa análise é Teológica, utilizaremos instrumentais próprios para uma interpretação da vida e do histórico dessa comunidade, que leva o nome de *Rede Funk Social*. Instrumentais próprios, porém, universais, pois trata-se de uma análise que valoriza o que há de essencial no ser humano, isto é, uma análise antropológica.

É importante frisarmos que ao longo da história do Brasil, o olhar que se tem sobre as favelas, sobre os pobres (empobrecidos) de um modo geral, se caracteriza pelo preconceito e por julgamentos precipitados. E em relação à população jovem em situação de pobreza, as políticas públicas normalmente priorizam, enfatizam seus problemas, fracassos e deficiências. Principalmente relacionado ao *funk*, onde normalmente o vemos midiaticamente associado à violência, ao uso e tráfico de drogas, ao abuso da imagem e da dignidade feminina, entre outros exemplos. Na sua radicalidade iremos observar que o *funk* como movimento tem um legado histórico-libertador-transformador de promoção social.

Nesse sentido o projeto tem como meta operar uma mudança de mentalidade, uma inversão de foco, passando a desconstruir esses juízos pré-estabelecidos, passando a ressaltar as competências e potencialidades desses jovens funkeiros.

2. Desenvolvimento

A *Rede Funk Social* mobiliza jovens e adolescentes de diferentes bairros do município de São Gonçalo, que estão envolvidos direta ou indiretamente com o *funk* e outras formas de arte e cultura. Há mais de cinco anos essa entidade desenvolve o trabalho de reunir diversos “atores sociais”, com o objetivo de promover a paz, a educação, a solidariedade e o desenvolvimento dessa juventude. Esse desenvolvimento se dá através de ações que contribuem para a formação crítica, que na prática acabam atingindo outros jovens e bairros. Nesse sentido, o projeto tem como intuito gerar nos jovens a consciência de serem protagonistas, multiplicadores, transformadores de sua realidade local.

Através de campanhas, oficinas, reuniões, debates e palestras, abordam temas relacionados à violência, às drogas, ao preconceito, ao papel da mulher no *funk*, à desigualdade social, aos direitos humanos.

A *Rede Funk Social* (RFS) tem o conhecimento de que muitos jovens, ligados ao movimento *funk* têm a intenção de serem reconhecidos pelo seu trabalho para dar uma vida melhor a seus familiares. Em contrapartida, observam também que muitos acabam sendo atraídos para um lado que parece ser mais fácil e rentável, o lado dos “proibidos”, trocando músicas de bom conteúdo para cantar apologias negativas, criminosas, que exaltam o nome da facção A ou B e por conseqüência, muitos acabam se integrando na vida do crime.

Esses jovens em contato com o novo paradigma transcendem a sua realidade local e interferem gerando cidadãos conscientes. Nesse sentido podemos dizer que eles se deixam atrair pelo ideal de uma sociedade mais humana. Aí se torna necessário resgatar a dimensão de utopia que, embora não aparente à primeira vista, se acha presente nas mentes e nos corações dessa faixa da juventude de nossas periferias urbanas.

Com esse objetivo, veremos a evolução histórica do *Funk*, tanto no plano internacional como nacional, e a evolução da RFS propriamente dita. Em seguida, procuramos trabalhar o conceito de “utopia”, tomando como principal referência o filósofo Tomás More, e continuamos nosso estudo abordando a Antropologia Teológica que nos fornece categorias de interpretação para analisar a RFS sob o ângulo da fé cristã.

2.1. Histórico do Funk no exterior e aqui no Brasil

2.1.1. Funk internacional

Analisando a pesquisa elaborada pelo Advogado Denis M. M. Martins [¹], veremos entre outros elementos que o *funk* carioca, como gênero musical e como expressão cultural, tem suas raízes nas décadas de 30 e 40 do século XX.

Dentro de uma linha do tempo é importante observarmos que o *funk* pende entre uma música, um ritmo de protesto social, político, para o esvaziamento de seu intuito primeiro. “O *funk* tem suas raízes no *blues* – música negra norte-americana, de origem rural – que migra para os grandes centros, transmudando-se em sua versão eletrificada, o *rhythm ’n’ blues*. Desse novo ritmo, surgem variações de grande sucesso comercial, como o *rock* e uma impensada fusão sonora com a música protestante negra, o *gospel* – termo advindo de *god’s spell*, ou “a palavra de Deus”, originando o *soul*.

Com essa fusão entre o profano e sagrado, o *soul* tem relevante participação na década de 60 como trilha sonora nos movimentos dos negros norte-americanos pelos direitos civis. Entretanto, o *soul* chega ao fim da década despido de seu significado revolucionário e contestador, sendo tomado por gênero puramente comercial, sinônimo de *black music*.

O *funk* surge como versão mais radical do *soul*, fazendo uso de arranjos mais agressivos e ritmo mais “pesado”. Para uma minoria negra mais engajada, o *funk* seria capaz de retomar a verve revolucionária do *soul*, agora descaracterizada. O *funk* também cai nas graças do grande público, passando pela inevitável etapa de comercialização-descaracterização. O marco é a chegada, em 75, ao primeiro lugar na parada norte-americana do LP “*That’s The Way of The World*”, do grupo *Earth, Wind and Fire*” [²].

Seguindo essa linha do tempo podemos ver que: “no final dos anos 60, a manifestação cultural “verdadeiramente autêntica” da cultura *black*, inicialmente na Jamaica, de cuja capital o *disc-jockey* Kool-Herc importou os *sound systems* – festas realizadas em praças públicas, em que, mais do que reproduzir mecanicamente os discos, construíam-se novas músicas a partir de mixagem; e no *Bronx*, gueto nova-iorquino para onde a técnica foi levada e desenvolvida, com adição de novos elementos, tais como: o *scratch* (uso da agulha de toca-

¹ MARTINS, Moreira Monassa. Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Ibid. pp. 15-16.

discos como instrumento musical, arranhando o vinil em sentido anti-horário) e o *rap*, surgido da prática de abrir o microfone a dançarinos para que improvisassem sobre as bases musicais, criando assim a figura do *master of ceremony*, ou MC.

Também vemos nessa mesma época que outros elementos vão-se unindo mais ou menos harmoniosamente ao caldeirão cultural dos guetos afro- caribenhos, afro-americanos e porto-riquenhos da *Big Apple*: o *break*, forma de dança; a grafiteagem de espaços públicos; um estilo de vestir calçado em marcas esportivas, que foi denominado de *b- boy*, de modo que todos esses elementos associados formaram uma só manifestação cultural de várias vertentes, que foi conhecida como *hip- hop*.

A faceta musical do *hip-hop*, construída sobre ritmos *funk*, embora utilize todo o aspecto da *Black music* para mixagem, destaca-se pelo uso predominante das bases, resultando em um *funk* pesado e minimalista, onde se usa apenas bateria, *scratch* e voz, ou *rap*, nome pelo qual ficaria conhecida tal vertente.

Das festas realizadas no *Bronx* em prédios abandonados ou praças de bairro, o *hip-hop* e o *rap* progressivamente tomam as ruas de toda *Nova York* e chegam às metrópoles da Costa Leste estadunidense, virando modismo ao longo do fim da década de 70 – quando reinava a era disco – e começo dos anos 80.

Novos elementos são incorporados à composição, como baterias eletrônicas. Mais uma vez, repete-se o fenômeno: um ritmo das minorias alcança estrondoso sucesso comercial”^[3].

É isso, em suma, o que passou a ser conhecido, a partir de meados da década de 60, como *funk* – nome que, até então, era gíria dos negros para o mau cheiro. Daí em diante, essas quatro letras nada mais representaram que a senha para a dança frenética, suada, sem compromisso.

2.1.2. Funk Nacional

Em “terra tupiniquim”, seguiremos as “intuições” deixadas pelo Antropólogo Hermano Vianna, descrita e enriquecida pelo Psicólogo Maurício S. Guedes. Este último observa que Vianna foi o primeiro a chamar a atenção para a riqueza desse ritmo tão

³ MARTINS, Moreira Monassa. Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 16- 17.

controverso. Na sua pesquisa, o *funk* é descrito como uma categoria predominantemente suburbana, embora os primeiros bailes tenham ocorrido na Zona Sul do Rio de Janeiro.

“Enquanto as festas *funk* realizadas na década de 70 em praças públicas ou em edifícios abandonados de *Nova Iorque* reuniam em torno de 500 pessoas, alguns bailes *soul* realizados nessa mesma época, década de 70, no Rio, já reuniam cerca de 15 mil pessoas.

Os primeiros bailes, chamados de “Bailes da Pesada”, foram realizados em Botafogo, no Canecão, aos domingos no início dos anos 70. Duas figuras lendárias se destacam nesta época: o locutor de rádio *Big Boy* e o discotecário Ademir Lemos. Eles foram responsáveis pelos Bailes da Pesada, que reuniam cerca de 5 mil dançarinos de diferentes bairros da cidade.

Com a transformação do Canecão em espaço nobre da MPB, os bailes rapidamente tiveram que ser transferidos para clubes do subúrbio carioca. Esses bailes passaram a ser realizados a cada fim de semana num bairro diferente, favorecendo o surgimento de novas equipes de som. As músicas tocadas eram todas americanas e o *soul* conquistou gosto por ser o ritmo mais dançante.

Vale a pena ressaltar que os discotecários cariocas dessa época tinham dificuldades em obter informações, fazendo com que eles continuassem a chamar de “*soul*” a este estilo musical, enquanto nos EUA já era usada a palavra “*funk*”.

A segunda metade da década de 70 foi um dos momentos de glória para os bailes *soul*, para as equipes de som. Destacam-se as equipes: *Soul Grand Prix*, *Revolução da Mente*, *Black Power*, *Atabaque*, etc. As mais famosas dispunham de dançarinos itinerantes.

É dessa época a fase denominada pela mídia carioca de “*Black Rio*”, um movimento desencadeado primeiro pela *Soul Grand Prix* e depois pela *Black Power*”^[4]. É importante destacar que essas duas equipes passaram a promover bailes com um caráter pedagógico de introdução à cultura negra, despertando o orgulho de ser negro (estética e ideologicamente), como estilo de vida.

“Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como “*Wattstax*” (documentário de um festival norte-americano de música negra), “*Shaft*” (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais”^[5].

⁴ GUEDES, Maurício da Silva. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro 2007, pp. 40- 41.

⁵ VIANNA, Hermano Paes Júnior. Pós- Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.56.

Em relação ao “*Black Rio*”, seus debates giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural. Entidades do movimento negro da época, como o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), resolveram apoiar os dançarinos *funk* contra seus detratores. Vemos aqui uma fase de transição onde o *soul* perde suas características de pura diversão, “curtição”, um fim em si (no discurso das equipes) e passa a ser um meio para atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro).

O *Black Rio* rompe fronteiras se expandindo para vários estados brasileiros: São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahia.

Em Salvador, o *soul* teve um desenvolvimento único, talvez a concretização de um sonho “conscientizante” de todos os ideólogos do movimento negro brasileiro. No livro *Carnaval Ijexá*, Antônio Risério mostra como o baile *funk* foi o território para a revitalização do afoxé baiano, e o nascimento do primeiro bloco afro.

Hermano acrescenta o depoimento dado por Jorge Watusi, um dos fundadores do bloco Ilê Aiyê:

“No Rio de Janeiro, a coisa teve um aspecto mais comercial, aparentemente alienado, porque eles não tinham uma relação tão intensa com a raiz cultural negra. Aqui, na Bahia, foi muito diferente. A consciência veio como moda, é claro. Tinha aquele som, aquelas roupas etc. Depois, com o tempo, a gente viu que esse lance todo da moda não era tão importante. Foi aí que pintou o Ilê Aiyê. Eu acho que com o Ilê Aiyê que pintou a passagem, que a gente passou de uma coisa para outra. Porque, com o Ilê, veio à coisa de se manifestar no carnaval com uma orientação mais real, afro- brasileira” [⁶].

O interessante é que esse depoimento mescla internacionalismo com raízes, moda e consciência. O *soul* é encarado como um rito de “passagem”, para algo mais concreto. “Por dois motivos este movimento não prosperou: primeiro, porque o *funk* perdia características de pura diversão e passava a se constituir um movimento político de superação do racismo; e segundo, porque a polícia do regime militar achava que por trás das equipes de som

⁶ VIANNA, Hermano Paes Júnior. Pós- Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp.58-59.

existissem grupos clandestinos de esquerda, de forma que alguns discotecários ligados ao *Black Rio* chegaram a ser presos”[⁷].

“Quanto ao *soul* nacional, as gravadoras também não economizavam verbas de produção e divulgação. A *WEA* chegou a financiar os ensaios dos músicos que iriam compor a Banda *Black Rio*. Outras bandas e artistas caíram nas graças da indústria fonográfica: União Black, Gerson King Combo, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira, além de nomes mais antigos como Tim Maia, Cassiano e Tony Tornado. A maioria dos discos lançados como *soul* brasileiro foram fracassos de venda. A sonoridade dos arranjos nacionais (com exceção de Tim Maia), não agradava aos dançarinos cariocas. As gravadoras foram pouco a pouco deixando o *Black Rio* de lado, argumentando que existia um bom público de *funk* aqui no Brasil, mas sem “poder aquisitivo” suficiente para comprar discos”[⁸].

Em relação a esse declínio podemos observar que este momento também é o momento da febre da discoteca, quando os filmes de John Travolta chegam ao Brasil, onde a maioria das equipes aderiram ao novo ritmo, para desespero dos fãs do *soul*.

“Passada a moda das discotecas, a Zona Sul volta a namorar o *rock*, agora chamado de *punk*, *new wave*, *pós-punk* etc. (até se apaixonar pelo *rock* brasileiro em 82) e a Zona Norte continuou fiel à *black music* norte-americana, dançando aquilo que é hoje conhecido como charme. Os bailes demoraram a ficar lotados novamente”[⁹].

Na metade da década de 80, a rádio FM Tropical passou a divulgar os bailes e a tocar *funk* em programas especializados. O retorno do *funk* foi paulatino e trouxe consigo inovações, como a dança em grupos e uma nova forma de vestir.

“No mesmo período em que o *funk* no Rio de Janeiro tem a sua retomada (consolidando-se como o “*funk* carioca”), observa-se na periferia de São Paulo, sob influência da mídia e da indústria cultural, que a cultura *hip hop* começa a se manifestar através dos “bailes blacks”, onde aparece a dança “robotizada” dos *breakers*, o *rap* e nomes como o de Nelson Triunfo, considerado o pai do *hip hop* no Brasil, o grupo Racionais MC’s.

⁷ GUEDES, Maurício da Silva. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro 2007, p. 42.

⁸ VIANNA, Hermano Paes Júnior. Pós- Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.60.

⁹ Ibid. p.61.

Na experiência carioca, aquilo que deveria se chamar de cultura *hip hop*, reduziu-se ao *funk*. Do ponto de vista estritamente musical, o que se conhece hoje como “*funk carioca*” seria na verdade um desdobramento do “*Miami Bass*”^[10].

“A retomada ao longo da década foi gradual e para esta contribuiu o sucesso dos ritmos *funk* nas rádios: todas as grandes equipes de som, a esta altura, tinham o seu próprio programa, também utilizado para divulgar os bailes. De início com o *charme* – um *funk* mais calmo, e logo em seguida com o *hip hop*, ganhando espaço na programação e nas pistas. Ainda nos anos 80, emergiram o *electro*, e também o *miami bass* – de letras tão contestadoras quanto agressivas, batidas de grave profundo capaz de fazer reverberar as paredes, e capas de disco recheadas de mulheres seminuas, o que se convencionou chamar ideologia *booty* (ou popozão, em bom carioquês). Não é à toa, o *miami bass* é a vertente do *hip hop* com a qual o *funk carioca* mais se identifica”^[11].

Dentro desse processo, que podemos nomear de nacionalização do *funk*, não podemos deixar de citar o *DJ Marlboro*, um dos grandes responsáveis, não só por lançar músicas cantadas em português, mas também pelo fato de criar condições para o surgimento de artistas nacionais, pois, inovou o estilo ao utilizar bateria eletrônica, teclados com *sampler* e introduzir elementos musicais originários do samba, como o atabaque e o tamborim.

“Em 1989, o *DJ Marlboro* lançou o disco *Funk Brasil* volume 1, o primeiro disco de *funk* totalmente nacional, ou seja, produzido por gente daqui como também cantado em português por MC’s brasileiros. Até então, os discos de *funk* lançados no Brasil eram com músicas americanas. Neste primeiro volume estavam alguns sucessos como a “*Melô da mulher feia*” (MC Abdulah) e o “*Rap das aranhas*” (Cidinho Cambalhota). Os discos *Funk Brasil*, volumes 2 e 3 que saíram em 1990 e 1991, ratificaram o projeto de *Marlboro* de consolidação do *funk* nacional.

Com discos lançados, sucessos musicais emplacados e ídolos nacionais despontando e ocupando espaço em jornais e na TV, o *funk carioca* obteve, a despeito das resistências de alguns grupos, definitivamente o seu lugar na cultura musical brasileira”^[12].

¹⁰ GUEDES, Maurício da Silva. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro 2007, p.43.

¹¹ MARTINS, Moreira Monassa. Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 20.

¹² GUEDES, Maurício da Silva. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro 2007, p.45.

A nacionalização do *funk* também o transformou, ao lado do pagode, do futebol em um veículo para ascensão social de muitos jovens pobres. Por exemplo: as equipes de som transformaram-se em um misto de gravadora, produtora, tornando-se responsáveis pela descoberta de novos MC's e incentivando novas produções. Dessa forma produziam, gravavam e assessoram as equipes de som, como: a *Furação 2000*, a *Pipo's*, *Som Gran Rio*, *Curtisom* e *Cashbox*.

Dessa época podemos destacar alguns MC's que tiveram grande projeção nacional e midiática, tais como: "MC Batata, que conquistou o país com a música "Feira de Acari" (feira famosa por ser um dos lugares mais conhecidos da cidade para a recepção de produtos roubados e vendidos por preços módicos), esta música teve participação na trilha sonora da novela "Barriga de aluguel", da Rede Globo; MC *D'Eddy*, autor do "Rap do Pirão", inspirado no nome da comunidade de Mutuapira em São Gonçalo, onde ele morava; MC Galo, da favela da Rocinha, que teve sucesso com o "Rap das montagens" (História do funk), e o MC Mascote, morador do Vidigal, que ficou conhecido com o *funk* "Daniela", uma homenagem à atriz Daniela Perez, que fora assassinada.

Nesta mesma época novos nomes já começaram a se destacar, tais como: Marquinhos & Dolores, *Big Rap*, Luciano, Neném, Júnior & Leonardo. Esta última dupla foi responsável por sucessos como "Rap do Centenário" (homenagem aos 100 anos do Flamengo) e o badalado "Endereço dos Bailes"; e em 1995, os MC's Cidinho & Doca, da Cidade de Deus, estouraram com o "Rap da Felicidade", tido como o "cartão-postal" do movimento *funk*.

O grande sucesso da música *funk* na segunda metade da década de 90 se deveu, sobretudo, a dupla Claudinho & Buchecha e ao cantor Latino, o "príncipe da *funk melody*". De acordo com Essinger, o funk melody, com suas músicas ingênuas e alegres, conquistou uma parcela significativa da chamada classe média e popularizou ainda mais o *funk*"^[13].

Em 1992, ocorre um evento que determinaria a forma de como o *funk* seria percebido daquele momento em diante, que foi nomeado por HERSCHMANN de "processo de demonização do *funk* pela mídia". Este evento foi o arrastão de 1992, ocorrido nas praias de Copacabana e Ipanema – templos do lazer de todas as classes sociais, em um dos únicos espaços verdadeiramente democráticos da cidade, embora esteja no coração da Zona Sul, zona nobre da cidade. A partir deste instante, cristalizou-se cada vez mais a associação indelével entre *funk* e distúrbio.

¹³ GUEDES, Maurício da Silva. Dissertação de mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro 2007, pp.46- 47.

Em contrapartida, vemos que: “na metade da década de 90, o polêmico ritmo figurava diariamente na grade de 6 emissoras de rádio, chegando a alcançar a liderança no horário nobre da rádio RPC, na qual o *DJ Marlboro* tinha seu programa. Na TV, o matinal *Xuxa Hits* alçou à fama diversos nomes ao reservar um espaço para cantores e dançarinos de *funk*. Ao mesmo tempo, nascia um programa televisivo organizado pela Furacão 2000 – de início semanal – com o fito de cobrir o universo *funk*. Nesse mesmo período de auge, temos também um sentimento de ojeriza das classes mais abastadas, influenciadas pela mídia, traduzida em pressão sobre as autoridades públicas para a tomada enérgica de providências, associada a uma postura do Estado ora repressiva, ora omissa em reconhecer, abrigar e entender esta manifestação cultural, contribuindo assim para a derrocada e ostracismo do movimento, menos nas áreas pobres, onde sempre vinha sendo gestado”^[14].

“Iniciada a superação da fase violenta, e abandonando a primeira vista as letras conscientes e pregadoras de justiça social, uma profusão de novos grupos e bondes, na trilha do sucesso comercial alcançado pelo “Bonde do Tigrão”, dá início à fase de erotização do *funk*. Não uma erotização sutil, como o *soul* de James Brown, denotada na dança insinuante ou letras provocativas, mas explícita e declarada, quiçá – ao (des)gosto de alguns – ultrajante. As letras não mais teriam pudor em descrever ou enaltecer comportamentos sociais passíveis de serem considerados como desapropriados ou promíscuos, atos sexuais e similares”^[15].

É de grande importância deixar registrado que a temática sexual e a forma de abordagem explícita não são exatamente novidades na MPB, conquanto alguns queiram ver nisso uma inovação do *funk*. Chiquinha Gonzaga, no início do século XX, teve seu maxixe *Corta- Jaca* (‘Ai, meu bem/que bom cortar jaca/Ai, sim, meu bem, ataca/Ataca, sem descansar’), cuja dança era considerada indecente, vetado nos salões da elite carioca.

Acrescenta Rodrigo Faour, no seu livro “História sexual da MPB”:

“[...] a música popular brasileira desde suas origens sempre teve um lado muito libertário, com danças e letra que sugeriam a maior sacanagem. Se 90% de nossas letras românticas eram para baixo até o advento da bossa nova, ou se as nossas canções mais sensuais, com uma abordagem mais suave de amor e sexo, foram bastante raras, saiba pelo menos nos 10% restantes, as letras e danças de apelo erótico ou pornô eram um fato

¹⁴ MARTINS, Moreira Monassa. Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p.27.

¹⁵ Ibid. pp. 28-29.

público e vêm de muito, mas muito, mas muito longe. [...] Em nossos primeiros gêneros nacionais- a modinha e o lundu- já havia malícia. O sociólogo Gilberto Freyre, tratando deste assunto, diz que as modinhas brasileiras possuíam o erotismo da casa- grande e da senzala”^[16].

O *funk* cada vez mais abrange o seu público na cidade carioca e no mundo, caindo definitivamente no gosto da juventude universitária. Figurou em 2003 o elenco musical de um evento musical vanguardista, o *TIM Festival*, atraindo a atenção da mídia. Pouco a pouco a notoriedade conquistada com polêmica abrandaria críticas, sob o argumento irresistível de que cada vez mais se evidenciava a permanência do *funk* enquanto música no circuito comercial. Há alguns anos, o *funk* faz parte da trilha sonora das celebrações do Carnaval carioca e baiano e tantas outras festas regionais.

“Em 2005, o *funk* foi tema e trilha da novela “América”, no horário e canal de maior audiência da televisão brasileira, e um *funk- rock* (Popozuda *Rock n Roll*, da banda De Falla), figurou em campanha publicitária mundial da *Coca- Cola*. E em 2006, houve o lançamento do “Funk Brasil Bem Funk”, nova coletânea da série do *DJ Marlboro* que atingiu vendas estratosféricas carreado por *pop- funks* como “Ela só pensa em beijar”^[17].

2.2. Histórico da Rede Funk Social^[18]

A Rede Funk Social surgiu de um encontro de bondes e MC's, no município de São Gonçalo, exatamente no dia 19 de junho de 2003, logo após um show realizado em um clube. Um grupo de funkeiros amigos se reuniu para conversar sobre o ritmo *funk* que já naquela época estava muito voltado para a sexualidade e a criminalidade em geral, e havia perdido então sua identidade primeira (relacionada às questões sociais, políticas). A partir disso decidiram se encontrar outras vezes para discutir temas e propostas para tornar o *funk* mais consciente e inteligente.

¹⁶ Ibid. p. 28.

¹⁷ Ibid. p. 30.

¹⁸ Material extraído do orkut da RFS: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=5590482901793716165>; e de uma síntese pessoal do grupo, reorganizada pelo pesquisador do projeto.

O interessante é que o grupo não nega características que são fundamentais, no que diz respeito a sua realidade, tais como: as roupas que são usadas, a dança e sua sensualidade, as letras que refletem a sua realidade ligada à violência, ao uso de drogas, ao tráfico, à exploração da mulher. Refletem, expõem, mas sem fazer apologia.

O grupo inicialmente tinha trinta jovens e adolescentes, os mesmos decidiram criar bailes para arrecadar alimentos e dessa forma doarem para outras comunidades mais necessitadas, mais carentes. Consequentemente, o baile virou um grande sucesso, decidiram realizá-lo duas vezes no ano.

Com o tempo descobriram que o dono do espaço físico onde estava sendo realizado o baile era vereador do Município e usava os alimentos que eram arrecadados para trocar por votos, como se o próprio tivesse comprado. Sabendo dessa atitude decidiram buscar outro espaço para realizar seus eventos, foi quando tentaram buscar a parceria do G.R.E.S Unidos do Porto da Pedra .

Em seguida tomaram conhecimento do projeto social que existia no local, o projeto social Crescer e Viver, mas não foram bem recebidos no princípio e após quatro dias em busca de um responsável conseguiram falar finalmente com Júnior Perin, o coordenador do Crescer e Viver, que se encarregou de jogar um balde de água fria neles mostrando que um projeto social não é brincadeira e que ninguém fica rico fazendo trabalho social para ajudar ninguém. Depois deste ‘sermão’, Júnior Perin e Vinicius Daumas disseram ao grupo sorrindo: “agora que sabem o que é o projeto social, nós primeiramente vamos deixar que se reunam aqui em nossa sede e depois de alguns encontros, vocês verão se é realmente isso que querem, então ou talvez, poderemos ajudar em algo”. E assim começaram a se reunir na varanda da sede do Crescer e Viver.

Depois de alguns encontros e muitas brigas alguns dos participantes não foram mais às reuniões, mas o grupo que continuou achou que o encontro deveria ter um nome, e por critério de votação foi decidido que deveria chamar-se “Movimento Cultural Rede Funk Social”. E assim nasceu a Rede *Funk Social (RFS)*, um movimento criado por adolescentes e jovens do meio popular que se organizam em forma de rede envolvendo grupos de *funk* e que está em permanente processo evolutivo e de fortalecimento.

Enquanto proposta coletiva a *RFS* assume como missão articular jovens de diferentes comunidades, visando contribuir no seu processo de formação sócio-política, afim de que o *funk* com sua capacidade de mobilização e a influência que esse ritmo exerce sobre a juventude desfavorecida da sociedade, em especial do meio popular, possa ser utilizado como uma linguagem de expressão legítima, de resgate e de promoção da cidadania.

No ano de 2003 o grupo foi convidado para diversas palestras e debates, e para dar uma entrevista para o Jornal *On-line* “Ação e Reação”, onde manifestaram diversas indignações contra acusações injustas sobre o ritmo e relataram o papel fundamental que o grupo exerce para transformar tal realidade. Depois dessa matéria surgiram outros grupos de *funk* interessados em participar do projeto.

Em agosto do mesmo ano foram convidados para palestrar na Escola de Artes *Kabum* no Estado do Rio de Janeiro. Na verdade essa palestra foi um grande debate, pois foram abordadas temáticas urgentíssimas, vividas por eles no seu cotidiano, relacionadas a preconceitos que sofrem e devido às barreiras que são muitas. Nesse dia foram discutidos: a criminalidade e o jovem, o *funk* na sociedade, valores familiares entre outros.

Em setembro foram convidados para um primeiro encontro formal, o Seminário Carnaval em Debate, que discutiu a importância de um projeto social dentro de uma escola de samba e discutiu também as possíveis parcerias que podem surgir ao longo de seu desenvolvimento. Esse seminário foi realizado no G.R.E. S Unidos do Porto da Pedra.

No ano de 2004 começaram com o “pé direito”, logo em janeiro foram convidados para dar uma entrevista na Rádio local de São Gonçalo onde debateram e trouxeram reflexões sobre a proibição dos bailes *funk* no município.

Em fevereiro participaram do prêmio Na Palma da Mão. Este prêmio foi promovido pela FASE e o grupo musical *O Rappa*. Os prêmios foram entregues na sede do Programa Social Crescer e Viver na quadra do G.R.E. S Unidos do Porto da Pedra.

Com isso descobriram que poderiam fazer mais e em abril uniram-se à Rede Universitário em Espaços Populares (RUEP), criando uma oficina de teoria musical. Nesse mesmo mês foram convidados para um encontro de ONGs e movimentos culturais onde firmaram parceria com o Canal Futura.

Em Maio fizeram uma visita ao espaço do Afro Reggae no Complexo do Alemão. Realizaram também nesse mês um projeto com crianças e jovens no bairro chamado Maloca em São Gonçalo. O projeto durou seis meses e nos primeiros dias os articuladores perceberam que as crianças não sabiam ler e nem escrever. Na oficina de composição e leitura desempenharam um trabalho árduo, mas gratificante, além dos encontros com pais e alunos.

Também houve um passeio ao estúdio de gravação onde foram gravadas as músicas da *RFS*. Outra oficina importante foi a de capoeira, que ajudou na aproximação dos alunos, levando em conta que muitos eram brigões e passaram a conviver socialmente uns com os outros.

O MC Patrão junto com a MC Priscila e aliados decidiram realizar um novo baile *funk*. Tiveram como intuito, atrair os jovens de diversas comunidades e impedir que os mesmos migrassem para bailes *funk* proibidos. Por isso desenvolveram em São Gonçalo o projeto Festival *Horace Silver*, que se empenhou em divulgar e promover o funk consciente, descobrindo novos artistas locais e dando oportunidade aos mesmos.

Nesse evento foi realizado um duelo de rimas feito na hora. O MC Patrão e a MC Priscila descobriram cerca de 140 jovens artistas de São Gonçalo. O evento durou dois anos e teve seu término quando foi lançado um CD com o grupo que se apresentou durante este período. Esse evento reuniu 2.347 jovens adolescentes adultos e idosos em um mesmo ambiente com artistas locais.

Em estúdio desenvolveram um projeto, cujo objetivo era o de levar conhecimento técnico aprofundado, específico de um estúdio de gravação musical. Foram apoiados pela SAAP/FASE e pelos músicos Marcelo Yank e Renato Roquete. Esse projeto teve início em 16/06/2004 e término em 05/08/2004. Esse mesmo projeto revelou diversos talentos, dois integrantes do grupo que eram cantores de *funk* se descobriram como *DJs* e passaram a produzir suas músicas depois do projeto. Hoje um dos *DJs* é da equipe “*Big Mix*” a equipe mais respeitada do Brasil comandada pelo *DJ Marlboro* o nº 1 do *funk*.

Em agosto de 2004 foram indicados para participar de um programa do Jornal O Globo, com o tema: “Educando o Cidadão para o Futuro”. Assim participaram de campanhas de incentivos como: a campanha “O Brasil tem Fome de Direitos”, idealizado pela FASE com objetivo de divulgar o artigo 6º da Constituição brasileira que trata dos direitos do cidadão. Esta campanha contou com uma música do grupo *RFS*, que foi gravada em vídeo-clipe para ser tema da campanha.

Participaram também do evento Te-lona do programa social “Crescer e Viver”, que apresentou o filme do Afro Reggae. Realizaram também a campanha “Funkeiro Chapa Quente” arrecadando roupas que foram doadas à comunidade do morro da Boa Vista, em São Gonçalo.

No dia 2 de setembro participaram do encontro “Juventude Transformando com Arte”, onde estiveram presentes personalidades e representantes, tais como: Nós do Morro; Spetaculo; Fórum Social da Música e o Grupo Cultural Afro Reggae. O Mc Patrão participou de um debate realizado pela Rede Record sobre baile funk carioca com a apresentadora Márcia Peltier, que também foi mostrado no Programa “Cidade Alerta” do Wagner Montes.

Ainda neste ano foram resgatadas parcerias. Reuniram-se com o *DJ Marlboro* e em junho iniciaram a campanha de doação de sangue: “Funkeiro Sangue Bom”. Nesta campanha

cinquenta jovens de cinco unidades de ensino, sendo dez alunos de cada escola, beneficiaram cerca de 900 jovens e adultos direta e indiretamente.

Participaram pelo segundo ano consecutivo do encontro “Interlatinidades”, onde estiveram presentes artistas como Gilberto Gil e o *rapper* MV BILL, da CUFA, que estreitou parceria com MC Patrão da rede. Também participaram do evento “Interculturalidades” da UFF, entre outros projetos e campanhas de cidadania realizadas até hoje.

A Associação Solidária para Arte Cultura e Cidadania (ASACC) promoveu, no dia 15 de setembro de 2004, o "Projeto Underground Social", realizado na Fundação Progresso. O evento teve o apoio de movimentos como: a “Roda da Solidariedade”, a “Rede Funk Social”, e o apoio das ONGs: “Fase”, “Crescer & Viver”, “Campo” e o “Dreams Can Be”. Este evento de fusões culturais e sociais teve como objetivo angariar fundos, para que a ASACC continuasse a realizar seus projetos e o objetivo de dar início a sua legalização, além de, em dezembro, poder participar da Feira da Providência.

A *RFS* esteve presente no evento “Semana de todas as Crianças” da Xuxa Meneghel e da Fundação “ABRINQ”, realizado no *Rio Design*. Além de uma pequena participação no evento de inauguração da Lona de Circo do projeto Crescer e Viver, núcleo Rio.

Em novembro de 2004, participaram de um dos maiores eventos sociais, o “Fórum Social Mundial”, onde um dos integrantes da *RFS* ficou responsável pela comissão cultural do evento que aconteceu nos dias 26 e 27. Em 19 de dezembro de 2004 a Rede Funk Social foi entrevistada pelo Jornal O São Gonçalo.

No primeiro mês de 2008, os integrantes da *RFS* concluíram que era necessário que todos da rede estivessem unidos criando novos projetos e metas específicas para o desenvolvimento e conquista de sua autonomia como grupo.

No primeiro encontro do ano (2008) o grupo decidiu enviar para a FASE um de seus projetos, o projeto “Na Pista do Conhecimento”. Segundo a administração da SAAP/FASE a *RFS* estava com uma prestação de contas pendente, o que os impossibilitava de apoiá-los, passado um tempo foram convidados para um novo encontro, encontro esse que foi uma proposta de apoio diferenciado. Após um novo contato reenviaram outro projeto, e esse sim foi aceito, o projeto “Tamborzão”, que teve início no dia 12 de janeiro de 2009, com o objetivo de unir as comunidades distantes em um grupo musical que se formaria da própria vontade dos envolvidos. Com encontros, debates, palestras, visitas, o grupo estreitou suas relações.

Com este novo projeto conseguiram resgatar a qualidade da educação, investindo no fortalecimento da escola pública, diminuindo a evasão escolar, implantando as práticas

difundidas nas escolas públicas, como: a música e o esporte, a manifestação folclórica, as atividades artísticas e exercícios corporais para a saúde e para o condicionamento físico, integrando jovens e adolescentes; conseguiram fazer novas parcerias, conheceram diferentes grupos populares e se articularam com alguns, por exemplo: o “Setor BF”, “Enraizados”, “DINAMICOP”.

Uma das parcerias fechadas e renovadas para o ano de 2009 foi a parceria com a ONG “MMSG”, que através de palestras e encontros desenvolveu alguns trabalhos importantes para os jovens e adolescentes envolvidos no projeto.

No mês de março de 2009, a RFS realizou uma nova matéria, desta vez falando sobre o *funk* de São Gonçalo e sobre a RFS, matéria que foi ao ar para o “Canal Futura”, para a “TV Cultura” e para a antiga “TVE”, além da “TV Escola”. No mês de maio tiveram um bate-papo com Secretário de Cultura de Nova Iguaçu. Nesse mesmo ano (2009) foram convidados para participar do evento “Rede de Cultura Popular” em Brasília, que ocorreu do dia 12 ao dia 16 de Novembro. Da mesma forma foram convidados para participar do projeto “Fala Jovem”.

Atualmente quem participa do grupo são jovens de 12 a 19 anos, estudantes ou não da rede pública de ensino. Jovens oriundos de famílias de baixa renda e voluntários que se identificam e adotam a proposta do grupo.

Através desse histórico, pudemos observar que a RFS retoma o “espírito” que moveu o intuito primeiro do *funk* como movimento de comprometimento social. Abaixo será feita uma leitura da RFS à luz da Teologia.

3. A Rede Funk Social à luz da Teologia

3.1. Tomás More (1478- 1535)

Inicialmente podemos observar que a obra de Tomás More está situada na origem de uma literatura utópica, própria do Renascimento. O contexto vital que a motiva se caracteriza pelos enormes conflitos produzidos pela transição da forma econômica feudal à industrialização. Os autores dessa literatura percebem o poder desumano da riqueza, percebem a dinâmica opressora dos agentes que decidem sobre a vida e felicidade dos homens submetidos ao poder. Os escritos utópicos dessa época, na realidade possuem caráter humanista e liberal.

“Tomás More foi chanceler da Inglaterra, foi decapitado por ordem de Henrique VIII (1535), por contrariar seus desígnios, está associado à Utopia, título de sua principal obra política (1516)”^[19].

Na obra “utopia”, More critica as instituições inglesas, os seus costumes e injustiças, ataca a monarquia e o sistema econômico- político que levava o povo ao empobrecimento por causa da organização feudal do trabalho e da propriedade privada.

“More descreve minuciosamente os princípios de uma construção legislativa e social da cidade ideal. Nessa cidade tudo é repartido com tal equidade que ninguém é pobre. Ninguém possui nada em seu próprio nome. Mas todo mundo é rico. Outras características que podemos encontrar nessa obra é a possibilidade de uma produção organizada no contexto de um Estado nacional e a afirmação de que a ciência pode ser posta a serviço da produção”^[20].

Não perdendo o foco de nosso objeto de estudo e sem deixar de fazer analogias, vemos que o que este autor nos deixa pode servir de pano de fundo para a pesquisa, onde a utopia esta desvinculada de qualquer concepção que se restrinja unicamente ao aspecto das religiões. Qual o indivíduo, ou qual a comunidade, que mediante momentos limites não acaba “criando”, não acaba “desejando” uma cidade ideal?

Podemos neste sentido inserir a *RFS* numa “cidade ideal”, que cumpre um trabalho de crítica, de denúncia, de transformação, pois na sua práxis, na sua potencialidade comunitária nos mostra que é possível romper com forças que exploram e desfiguram o ser humano.

“O termo “u-topia”, aparece pela primeira vez no escrito de Tomás More com este mesmo título (1516). É vocábulo de origem grega que significa o que não se encontra em nenhum lugar (topos)”^[21].

“Num sentido mais amplo, designa todo projeto de uma sociedade perfeita. O termo adquire um sentido pejorativo ao se considerar esse ideal como irrealizável e, portanto fantasioso. Por outro lado, possui um sentido positivo quando se defende que esse ideal contém o germe do progresso e da transformação social”^[22].

Relacionada ao cenário cristão de sua época, vemos que a “utopia” do autor é apresentada como uma crítica às instituições políticas da cristandade em nome do

¹⁹ Dicionário Básico de Filosofia; Ed. Zahar, 1996; p. 189.

²⁰ Ibid. p. 189.

²¹ Conceitos Fundamentais do Cristianismo; Ed. Paulus, 1999; p. 869.

²² Dicionário Básico de Filosofia; Ed. Zahar, 1996; p. 267.

cristianismo. Ele quer evitar as instituições que estimulam a vontade de domínio e de exploração do homem pelo homem. Nesse sentido, o cristianismo elabora, pela primeira vez, um pensamento propriamente político, que se caracteriza como cristão, não só porque limita a razão em nome da Revelação, mas porque tenta inventar as instituições em função do bem espiritual da pessoa.

3.2. A utopia no interior do cristianismo

A teologia contemporânea proporcionou esforços importantes e significativos para recuperar, no interior do cristianismo, a consciência e a capacidade utópicas. A teologia mais clássica anterior fora dominada pela concepção helênica do mundo e do tempo, onde pode-se notar a divisão dos mundos sobrenatural e natural (dualismo), onde temos a Revelação como um evento desassociado da história. A teologia atual supera tal compreensão e ressalta o valor histórico diante da Revelação e ressalta o comprometimento histórico dos indivíduos em relação ao mundo e em relação ao Reino de Deus e sua justiça.

“É, sobretudo, a partir de A. Schweitzer (1875- 1965) que se redescobre, metodologicamente, o caráter essencialmente escatológico do cristianismo, da mensagem de Jesus, da pregação do Reino. Não sem motivo, os movimentos utópicos dentro e fora do cristianismo haviam bebido na Bíblia, em suas raízes proféticas e messiânicas. Toda esta recuperação teológica supõe recuperar a concepção judaica do tempo e da história; o futuro adquire assim relevância teológica” [23].

Em relação aos temas do êxodo e do apocalipse, do Reino, do homem e do cosmos, vemos o seu horizonte escatológico. Onde a escatologia não é entendida como supressão da história, e sim como sua culminação, revelação e redenção. É nesse contexto vital que é dado ao ser humano direitos e deveres frente à própria vida e frente à vida do próximo.

Nesse sentido Deus se transforma no futuro que esperamos (um futuro que será construído hoje, através de nossas opções livres, que deve refletir justiça, igualdade, caridade), a história por esta expectativa oferece um futuro que é, ao mesmo tempo, promessa e compromisso. O Reino de Deus se torna projeto histórico e Deus se manifesta como o Senhor da história, não como o Senhor da eternidade distante.

²³ Conceitos Fundamentais do Cristianismo; Ed. Paulus, 1999; p. 873.

Na Sagrada Escritura poderemos ver muitos exemplos em relação ao significado e a aplicação concreta do Reino de Deus, que se manifesta “agora” e que está em constante construção, até a consumação dos séculos.

“Desde a época do exílio babilônico, Jerusalém se convertera em sinônimo do Reino escatológico de Deus (Cf. Is 52, 1ss; 62,1ss; 65, 17ss; 66, 10ss). Na literatura rabínica e apocalíptica sempre Jerusalém perderá suas conotações realistas em favor de sua valorização simbólica. Ela representava a cidade ideal, a esposa do Senhor. Depois de Pentecostes, os cristãos transferiram a riqueza teológica de Jerusalém para Jesus Cristo e sua Igreja. Estas realidades perfeitas mantêm-se escondidas para aparecer claramente no fim do mundo (cf. Ap 21, 1-27). Ela é cidade futura (cf. Hb 13, 14). No entanto, a Nova Jerusalém já vem do alto, vem de Deus (cf. Ap 3, 12).

Como lugar da onipotência de Deus e da salvação, esta Jerusalém já se consumou e ainda tem que se consumir. Em Jesus Cristo podemos observar que Deus criou em seu Filho o passado, a que o povo crente faz referência, e também o futuro em que é dado esperar. A atração exercida pela cidade futura dá vida a uma ética pessoal e comunitária do provisório, do dinamismo, do confronto profético- crítico com as instituições, da inovação mais do que da transmissão repetitiva”^[24].

Também podemos ver a utopia expressa na liturgia cristã, onde é anunciado a realidade perfeita do *eschaton* e é antecipação figurativa dele. Podemos ver tal fato, quando a comunidade se reúne para celebrar a eucaristia. Nesse momento de comunhão a eucaristia transmite a linguagem da utopia, porque anuncia a realidade final até que venha (cf. 1Cor 11, 26). Os irmãos unidos em torno da única mesa são a imagem mais transparente do mundo novo, que abraça a imaginação dos homens com o fogo da esperança, comprometidos uns com os outros. Dessa forma vemos que a utopia cristã transcende o egoísmo humano impulsionando-os para o outro em comprometimento.

4.0. Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo resgatar a cultura popular, no caso específico o *funk* carioca, numa perspectiva libertadora, onde a *Rede Funk Social* foi situada numa linha histórica político-social de conscientização, de promoção comunitária.

²⁴ Dicionário de espiritualidade; Ed. Paulus, 1993; pp. 1164- 1165.

Também foi proposto uma mudança de mentalidade: lá onde normalmente são enfatizados os problemas, os fracassos e as deficiências dos jovens empobrecidos, buscam-se os valores, a criatividade e a contribuição positiva para a sociedade por parte desses mesmos jovens. Para melhor relacionarmos as ações concretas realizadas pela *RFS*, foi utilizado um instrumental filosófico e teológico, frente à postura utópica do grupo funkeiro em relação à sociedade, remetendo à perspectiva escatológica do Reino de Deus.

5.0. Bibliografia

1. GUEDES, Maurício da Silva; AUGRAS, Monique Rose Aimée. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO Departamento de Psicologia. “A música que toca é nós que manda” : um estudo do “proibidão”. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
2. MATOS, Ricardo Valadão Siqueira; MARTINS, Andréa França. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO Departamento de Comunicação Social. “Imagens do funk no cinema nacional: estereótipos e linhas de fuga nas representações cinematográficas do baile funk”. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
3. MARTINS, Denis Moreira Monassa. UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO Departamento de Direito. “Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico”. Monografia (Bacharel em Direito) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
4. VIANNA, Hermano. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO Departamento de Antropologia social. “O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos”. Tese (pós- graduação em Antropologia Social)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.
5. DE FIORES, Stefano; GOFFI, Tullo. Dicionário de espiritualidade. 2. ed. - São Paulo : Paulus, 1993.
6. JAPIASSÚ, Hilton; SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. Dicionário básico de filosofia. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.
7. <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=5590482901793716165>
8. FLORISTÁN SAMANES, Casiano; TAMAYO-ACOSTA, Juan-José. Dicionário de conceitos fundamentais do cristianismo. São Paulo: Paulus, 1999.