

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**TRANSFORMAÇÕES NO *FUNK* CARIOCA (1980-2017):
Cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais
personagens**

JASON PATRICK ARNOLDT

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

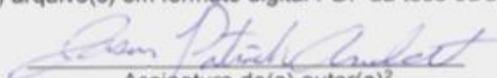
Nome completo do autor: Jason Patrick Arnoldt

Título do trabalho: TRANSFORMAÇÕES NO *FUNK* CARIOCA (1980-2017): cenário sócio-histórico e cultural, hibridismo e principais personagens

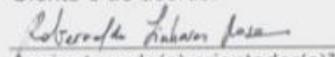
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 15/02/2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

JASON PATRICK ARNOLDT

TRANSFORMAÇÕES NO *FUNK* CARIOCA (1980-2017):
cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais personagens

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre Música.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Robervaldo Linhares Rosa

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Patrick Arnoldt, Jason

TRANSFORMAÇÕES NO FUNK CARIOCA (1980-2017):

[manuscrito] : Cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais personagens / Jason Patrick Arnoldt. - 2019.

CII, 102 f.

Orientador: Prof. Robervaldo Linhares Rosa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. funk. 2. transformações no funk carioca. 3. favelas . 4. hibridismo. 5. globalização. I. Linhares Rosa, Robervaldo, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Jason Patrick Arnoldt para a obtenção do título de Mestre em Música.

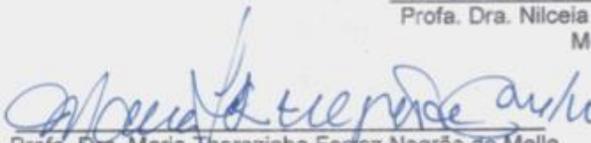
Aos vinte e seis dias do mês de abril de dois mil e dezenove, às nove horas na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Robervaldo Linhares Rosa (orientador e presidente da mesa), Nilceia da Silveira Protásio Campos (EMAC/UFG) e Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (UNB) na qualidade de convidada do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Jason Patrick Arnoldt, intitulado **“Transformações no Funk Carioca (1980-2017) cenário sócio-histórico e cultural, hibridismos e principais personagens”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

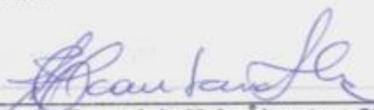
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO
Prof. Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos Aprovado
Prof. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello Aprovado

Jason Patrick Arnoldt faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 26 de abril de 2019.


Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Presidente


Prof. Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos
Membro


Prof. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello
Membro


Prof. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPEG pelo apoio concedido para a realização deste trabalho.

Agradeço também a minha família: minha mãe Reba Doretha Arnoldt, que mesmo estando longe me ajudou de diversas maneiras. A minha esposa Ana Carolina, que me ajudou em mais maneiras do que eu consigo expressar e a quem sou eternamente grato por poder compartilhar a minha vida. Aos meus avós, Edward e Linda Melvin, que ofereceram apoio incondicional durante o processo de pesquisa. A minha sogra Madalena e a minha cunhada Ana Cláudia, que se tornaram uma grande parte da minha família desde que me mudei para o Brasil.

Agradeço também aos amigos que fiz durante o mestrado, especialmente Luiz Gonçalves, Antônio Meira, Kemuel e José Reinaldo.

Devo um agradecimento especial aos músicos que me mantiveram ativo na performance durante esse longo período de pesquisa, Fernando, Priscilla, Patrícia, Mariana e Fal.

Sem os professores que me introduziram ao universo da música desde cedo eu não estaria aqui. Portanto, os meus sinceros agradecimentos a Jim Alder, Brian Carr e Nancy Wood.

Muitos professores desempenharam papéis importantes na minha formação, especialmente nos anos de graduação e pós-graduação. Essas pessoas ajudaram a formar a pessoa que sou hoje. Alguns dos mais notáveis são: Mark Zanter, Ben Miller, Edwin Binhgan, Júlio Alves,

Paulo Guicheney, Eduardo Meirinhos, Woney Unes, Carlos Costa, Nilceia Protásio e diversos outros.

As pessoas que são em grande parte responsáveis pelo produto que é esta dissertação, meus orientadores Robervaldo Linhares e Ana Guiomar Souza, que dedicaram horas de seu precioso tempo lendo o meu trabalho, fazendo correções e oferecendo sugestões que deram rumo a este texto. E às integrantes da banca Profa. Dra. Nilceia Protásio Campos e a Profa. Dra. Maria Thereza Negrão de Mello. Muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa buscou analisar as transformações pelas quais o *funk* carioca passou desde o seu início no Brasil, em 1980, até o ano de 2017. Para isso, foram analisadas cinco peças importantes para o gênero musical no referido recorte temporal, a saber: *Rap das Aranhas* – Cidinho Cambalhota (1989), *Feira de Acarí* – MC Batata (1990), *Cerol na mão* – Bonde do Tigrão (2001), *Show das Poderosas* – Anitta (2013) e *Bum bum tam tam* – MC Fioti (2017). Para além das análises destas músicas, o texto também buscou traçar um pouco da história do *funk* no país, bem como apontar os seus principais personagens. A orientação metodológica utilizada nesta pesquisa foi diversa, e incluiu a utilização de textos teóricos provenientes tanto das humanidades quanto das artes, e de teorias que foram da história cultural (BRESCIANI, 1996; HALL, 2006; VARGAS, 2007), a antropologia e análise musical (BYRNE, 2014; RINK, 2002, 2005; BERRY, 1987), tendo como fio condutor a noção de hibridismo (CANCLINI, 2005). Foi mostrado que as transformações ocorridas no *funk* são possibilitadas pelo contexto de globalização que assolou o mundo sobretudo a partir de 1980 e que atualmente essa música se aproxima cada vez mais da música *pop* internacional.

Palavras-chave: *funk*; transformações no *funk* carioca; favelas; hibridismo; globalização.

ABSTRACT

This research analyzes the transformations that the funk carioca went through from its beginnings in Brazil, in 1980, until the year 2017. In order to do this, five important pieces from the musical genre and the previously mentioned temporal cut were analyzed, namely: *Rap das Aranhas* - Cidinho Cambalhota (1989), *Feira de Acarí* - MC Batata (1990), *Cerol na mão* – Bonde do Tigrão (2001), *Show das Poderosas* – Anitta (2013), and *Bum Bum Tam Tam* – MC Fioti (2017). In addition to the analysis of these songs, the work also seeks to trace a bit of funk history in the country, as well as to point out some of its main actors. The methodologies used in this research were diverse, and included the use of theoretical works from both the humanities and the arts, and from cultural history theories (BRESCIANI, 1996; HALL, 2006; VARHAS, 2007), anthropology and analysis (Mayrini, 2005), with the notion of hybridism as the major guide (Canclini, 2005). This research shows that the transformations occurring in the funk are made possible by the context of globalization that has impacted the world especially since 1980 and that currently this style of music is becoming increasingly closer to international pop music.

Key words: funk; transformations in funk carioca; favelas; hybridism; globalization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do LP que continha a faixa *Rap das Aranhas*

Figura 2: *Casio SK1*

Figura 3: *The Roland TR-808*

Figura 4: MC Batata em imagem de divulgação da música *Feira de Acari*

Figura 5: Capa do álbum do grupo Bonde do Tigrão

Figura 6: Imagem do videoclipe de *Show das Poderosas*

Figura 7: Imagem do videoclipe de *Bum bum tam tam*

Figura 8: Segunda imagem do videoclipe de *Bum bum tam tam*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: CENÁRIO SÓCIO-HISTÓRICO E CULTURAL.....	16
1.1 O surgimento do funk carioca: relações e aproximações entre funk e hip hop.....	16
1.2 O desenvolvimento do funk carioca – anos iniciais até 2017.....	20
1.3 As favelas cariocas.....	24
1.4 Peculiaridades da música funk.....	28
1.5 O funk é muito mais que uma música da favela.....	38
CAPÍTULO 2: HIBRIDISMOS NO CENÁRIO MUSICAL DO FUNK CARIOCA.....	42
2.1 O hibridismo.....	45
2.2 Movimento antropofágico, Tropicalismo, Manguebeat e o Funk carioca.....	49
2.3 Os paradoxos da música não-escrita.....	55
CAPÍTULO 3: TRANSFORMAÇÕES NO FUNK CARIOCA.....	60
3.1 O som encapsulado: o advento das gravações.....	60
3.2 Musicologia e performance.....	65
3.3 Análises sócio-históricas e musicais.....	68
3.3.1 <i>Rap das Aranhas</i>	68
3.3.2 <i>Feira de Acari</i>	73
3.3.3 <i>Cerol na Mão</i>	78
3.3.4 <i>Show das Poderosas</i>	82
3.3.5 <i>Bum bum tam tam</i>	89
3.4 Observações gerais.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

Introdução

A presente pesquisa tem como problema a ideia de que o *funk* é um gênero musical tornado possível por conta dos movimentos ocasionados pela nascente globalização. Com isso, dado o contexto de sua origem e desenvolvimento, o *funk* é uma música híbrida, pois conecta elementos de uma cultura nacional e de culturas provenientes de outros países.

Em minha primeira visita ao Brasil, ainda como estudante de intercâmbio no curso de música, fui apresentado a um gênero musical brasileiro (que depois veio a revelar-se possuindo mais componentes estrangeiros nessa fórmula). Tratava-se da música *funk*, que a primeira vista não parecia guardar muitas semelhanças com aquele *funk* do James Brown que eu conhecia e estava acostumado.

É claro que fiquei intrigado com a descoberta. Ao procurar saber sobre essa música, fui conhecendo um pouco mais sobre a realidade da população que deu origem ao *funk* no Brasil. Algum tempo depois visitei o Rio de Janeiro, e, ao conhecer algumas favelas por lá, me vi encantado com essa realidade e com a música que era associada àquela população. Pesquisar essa música foi a motivação inicial para a minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC na Universidade Federal de Goiás. Motivação acentuada sobretudo após a descoberta do pequeno número de pesquisas na área de Música relacionadas ao assunto.

O *funk* se desenvolve no Brasil em uma época em que a globalização conecta o mundo de ponta a ponta. Assim, o *funk* é um gênero musical tornado possível por conta dessa nova configuração mundial, que fez com que os vinis (*Lps*) contendo as músicas de *hip hop* e *soul* norte-americanos chegassem ao outro lado do Atlântico. Nesse cenário de conexão global, possível graças à emergência de novíssimas tecnologias, o *funk* e outras manifestações artísticas desenvolvidas na América Latina mesclam-se a gêneros musicais já existentes no Brasil. O resultado é uma música híbrida que caracteriza o Brasil em um cenário internacional.

Assim sendo, o objetivo desta dissertação é apresentar o *funk* como uma manifestação cultural híbrida, uma vez que a análise de sua história nos leva a pensar dessa maneira. E, sobretudo importante, apontar as transformações vividas por esse gênero no recorte temporal 1980-2017.

Os objetivos específicos do trabalho são: a) fazer uma reconstituição histórica do surgimento do *funk* no Brasil; b) discutir a noção de hibridismo e como ela é importante para a compreensão do *funk* enquanto fenômeno sócio-cultural; e c) realizar a análise de 5 peças de *funk* significativas para o recorte temporal selecionado à luz do aporte teórico apresentado. Em recente visita à Plataforma Sucupira, pude constatar que o cenário pouco mudou desde a minha entrada no PPMUS da EMAC/UFG. De acordo com o Banco de Teses e Dissertações da Capes, há registrado em seu sistema diversos trabalhos que versam sobre o tema “*funk*” e “*música funk*”. Assim, conforme uma breve busca no respectivo sítio, utilizando como termos de busca os dois acima mencionados, obtive os seguintes resultados:

Foram encontrados 17.516 trabalhos para a busca pelo termo “*música funk*”. Sendo 13.537 em nível de mestrado e 3.426 em nível de doutorado¹, o restante dos trabalhos foi realizado em mestrados profissionais e especializações.

Foram encontrados 221 trabalhos para a busca pelo termo “*funk*”. Sendo 163 para o nível de mestrado e 48 para o nível de doutorado².

Uma provável explicação para essa grande diferença no número de trabalhos encontrados se dá por conta de no primeiro caso o algoritmo utilizado pelo sistema de buscas do Banco de Teses e Dissertações da Capes fazer a busca também pelo termo “*música*”. Então, em todos os trabalhos listados, a palavra “*música*” ou “*funk*” aparecem, ao menos, uma vez no título e resumo disponíveis na plataforma. Todavia, a pesquisa pode não estar voltada especificamente para a *música funk*, mas para a “*música*” em geral.

A busca pelo termo “*funk*” já é bem mais específica. Apresenta apenas os trabalhos que, de fato, estão voltados para a pesquisa desse assunto, tanto o é que o número de trabalhos é bem menor. Afinando ainda mais a busca, foi possível constatar que desses 221 trabalhos, apenas 13 foram desenvolvidos em programas de pós-graduação em música, 12 em nível de mestrado e apenas 1 em nível de doutorado. Também é digno de nota que boa parte das teses e dissertações

¹ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acessado em abril de 2019.

² Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acessado em abril de 2019.

que envolvem, em alguma medida, a pesquisa sobre a música *funk*, é proveniente de cursos de letras ou ciências sociais; e a maioria desses trabalhos está voltada para a análise do discurso presente nas letras das músicas. Essa descoberta é importante, pois demonstra a relevância da pesquisa aqui apresentada, já que há poucos trabalhos na área de música que versam especificamente sobre o gênero musical *funk*.

A metodologia utilizada no presente trabalho é constituída por análise bibliográfica sobre o assunto música *funk*. Pude encontrar diversos autores e autoras que pesquisam o assunto e que publicaram os resultados de suas pesquisas em livros e artigos, como poderá ser observado adiante. Este trabalho também contou com a análise de diversas canções e videoclipes de *funk*, de modo que este também é um trabalho com incursões na área da análise de *performance* musical, embora apenas 5 peças tenham sido escolhidas para integrar a análise que comporá o terceiro capítulo do texto.

Com isso em mente, este trabalho busca preencher uma lacuna nas pesquisas sobre o *funk* em cursos de pós-graduação em música no Brasil, além de analisar essa produção musical à luz da noção de hibridismo, tal qual desenvolvido e apresentado por Canclini em seu livro *Culturas Híbridas*, publicado em 2005. Para Canclini (2005), o hibridismo tornou-se uma teoria importante para explicar diversos fenômenos na América Latina em um contexto posterior a globalização, justamente por conta da particularidade desse evento na região. As noções de identidade (HALL, 2006), de cotidiano (MATOS, 2002), de cidade (BRESCIANE, 1996), e do *funk* como sendo derivado do *hip hop* tal qual no modelo expresso por Said (2013), também são fundamentais para esta pesquisa e serão apresentadas ao longo do texto.

Assim sendo, o Capítulo 1, Cenário Sócio-Histórico e Cultural, busca trazer o contexto de surgimento da música *funk* no Brasil, dando ênfase às interpretações realizadas sobre o gênero por diversos jornais nas décadas de 1980 e 1990. Tais interpretações associaram a periferia ao crime e ao tráfico de drogas e, dessa forma, a estigmatizaram por conta de seus produtores serem provenientes das favelas cariocas. Esse capítulo é escrito levando em consideração as interpretações sobre os movimentos provenientes da diáspora africana nas Américas, especificamente a partir da obra *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (2012).

Já o Capítulo 2, Hibridismos no Cenário Musical do *Funk* Carioca, busca apresentar o *funk* carioca como um gênero musical híbrido, que parte de um contexto de origem igualmente híbrido

e complexo, que mescla diferentes culturas e manifestações artísticas. Juntas, fizeram com que o *funk* carioca adquirisse hoje as características pelas quais é reconhecido nacional e internacionalmente. Amparado nas discussões levantadas principalmente por Canclini (2003, 2005), bem como por Vargas (2007), este capítulo também buscará trazer um pouco da história de movimentos artísticos importantes para o cenário artístico no Brasil contemporâneo, como o Movimento Antropofágico, o Tropicalismo e o Mangubeat, principalmente por essas configurações artísticas terem tido em suas respectivas origens a preocupação e a intenção de mesclar elementos da cultura nacional a elementos advindos de outros países.

O *funk*, na perspectiva que este capítulo irá mostrar, é fruto do entroncamento entre diversos elementos culturais provenientes tanto de grupos sociais da América do Sul, quanto da América do Norte e mesmo do continente africano, o que justifica a abordagem do assunto sobre lentes que levam em conta o hibridismo como sendo a teoria que mais se aplica para o estudo de manifestações artísticas desenvolvidas no Brasil pós-globalização.

Por fim, o Capítulo 3, Transformações no *Funk* Carioca, será composto pela análise de 5 peças significativas para o cenário do *funk* no Brasil, no recorte temporal estabelecido e que compreende os anos entre 1980 e 2017, a saber: *Rap das Aranhas* – Cidinho Cambalhota (1989), *Feira de Acari* – MC Batata (1990), *Cerol na mão* – Bonde do Tigrão (2001), *Show das Poderosas* – Anitta (2013) e *Bum bum tam tam* – MC Fioti (2017).

A análise dessas canções buscará mostrar como a noção de hibridismo apresentada no capítulo anterior pode ser usada para promover análises como a que será apresentada. A análise será feita com base em um esquema que buscará identificar quais foram as principais transformações pelas quais passaram o *funk* carioca desde os anos 1980 até os dias atuais e estará embasada principalmente nos empreendimentos teóricos de Amir Said (2013) e Vargas (2007), de que música, cultura e sociedade estão relacionadas e de que é impossível falar em música sem pensar também o contexto que cerca a sua produção e realização. Este capítulo também abordará questões sobre o uso de tecnologias para gravação e reprodução do som tais como apresentadas por Byrne (2014), e da análise da estrutura musical e *performance* de acordo com Rink (2002, 2005) e Berry (1987).

Por fim, as considerações finais retomam aspectos desenvolvidos no *corpus* do texto e objetivam confirmar as reflexões expostas, dando especial ênfase às transformações ocorridas no *funk* carioca no recorte temporal aqui selecionado.

CAPÍTULO 1: CENÁRIO SÓCIO-HISTÓRICO E CULTURAL

1. 1 O surgimento do *funk* carioca: relações e aproximações entre *funk* e *hip hop*

O *funk* tem a pluralidade como uma de suas características mais importantes. Desde a sua origem, o gênero traz em suas entranhas a junção de diversos elementos advindos de diferentes culturas, como o *hip hop* e a *funk music* dos Estados Unidos e, até mesmo, o *axé* da Bahia. Tudo isso põe em evidência as influências provenientes do que é chamado por alguns pesquisadores de diáspora africana³.

Na verdade, a história do *funk* no Brasil confunde-se com a história do *hip hop* no país. De certo modo, podemos afirmar que os dois gêneros musicais possuem origens muito semelhantes e o desenvolvimento de ambos foi propiciado pela chegada da música *black* dos Estados Unidos no Brasil, por volta dos anos 1960, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro⁴. Nessa época, aconteciam bailes *black*, que tocavam especificamente o *hip hop* americano.

O cientista social Juarez Dayrell (2002) escreve que o *funk* e o *hip hop* são muito importantes para a socialização da juventude das periferias. O autor traça um paralelo entre o mundo do trabalho, que fecha a porta para esses jovens, enquanto o *funk* e o *hip hop* dão oportunidades para que eles se afirmem enquanto sujeitos, de modo que esses gêneros musicais, embora distintos em termos musicais, representam a oportunidade dessa juventude elaborar suas próprias vivências.

Embora apresentem origens semelhantes, como foi afirmado, o *funk*, o *hip hop* e o *rap* no

³ De acordo com Paul Gilroy (2012), uma ideia mais antiga sobre a diáspora africana a associa a uma forma de dispersão catastrófica, mas que possui um momento identificável e reversível, podendo até ser frutífero. Ainda de acordo com Gilroy (2012), a discussão mais recente sobre esse conceito surge como uma resposta aos movimentos sociais negros em voga durante a Guerra Fria. Entretanto, quando nos referimos ao termo diáspora, estamos falando da produção artística empreendida por descendentes de população escrava que veio para o Brasil durante o grande tráfico negro, e que, portanto, apresenta marcas daquele período.

⁴ É interessante notar que embora a historiografia nacional sobre o desenvolvimento do *hip hop* no Brasil e suas ramificações em forma de *rap* e *funk* enfoquem quase que exclusivamente a produção desses gêneros musicais em São Paulo e no Rio de Janeiro, é importante ressaltar que essa música também esteve presente em outras regiões, conforme descrito no livro *Hip Hop Brasil* organizado por Nina Fideles (2014), o livro além de fazer uma reconstrução histórica que abarca desde a chegada do *hip hop* no Brasil até os dias atuais, traz também entrevistas com grandes nomes dessa cena no país, como é o caso do rapper de Brasília Genival Oliveira Gonçalves, conhecido como GOG. De acordo com o *rapper*, o *hip hop* estava presente em quase todas as grandes capitais do país, como Brasília e mesmo Belo Horizonte.

Brasil viriam a diferenciar-se uns dos outros, conforme o passar dos anos, as modificações e imbricações sofridas por esses estilos musicais estrangeiros os associaram cada vez mais aos ritmos nacionais. Nesse sentido, o *rap*, filho do *hip hop* no Brasil, possuía um discurso de afirmação racial, contestação social e enfrentamento político, enquanto o nascente *funk* filiava-se mais ao *breaking dance*⁵, estilo consagrado dos *b-boys* norte-americanos (FIDELES et al, 2014).

Outro elemento que fornece uma diferenciação entre os dois filhos do *hip hop* no Brasil, o *funk* e o *rap*, é que este último, de forma paulatina, abandonou a perspectiva da festa que compreendia o universo do *hip hop* e passou a enveredar pelo caminho da crítica social que o distanciava completamente dessa origem festiva. Entretanto, se o *rap*, com o passar dos anos viria a distanciar-se cada vez mais da ideia de festa, o *funk*, sobretudo o carioca, associar-se-ia ainda mais a ela. O *funk*, como já foi afirmado, é um gênero musical diverso, assim como é o povo que o produz. Dessa forma, este capítulo realiza uma análise do contexto socio-histórica e cultural que culminou no surgimento do que conhecemos atualmente como *funk* carioca.

Antes de entrar propriamente na história de como esse gênero musical floresceu no Brasil, na segunda metade do século XX, é importante ressaltar diversos pesquisadores (HERSCHMANN, 2005; VIANNA, 1988; LOPES, 2011; MIZHARI, 2010) do *funk*, sobretudo no que tange às letras e aos comportamentos relacionados a esse gênero, e o que pontuam em suas obras. Merece destaque a relação *funk* – preconceito – racismo e violência, ou, em outras palavras, a associação entre palavras funkeiro = pivete, em que a primeira passa a substituir a segunda no imaginário social carioca, sobretudo pelo modo como este era tratado na mídia, não só carioca, mas nacional nos anos 1990 e 2000. Nesse sentido, Paul Gilroy destaca que é de fundamental importância atentarmos para as produções musicais e seus simbolismos, especialmente quando estes são desenvolvidos por populações negras. Para este pesquisador:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a auto compreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordada por meio de questões relacionadas que convergem na

⁵ De acordo com Said (2013), o *break dance* é um dos quatro elementos constitutivos da cultura *hip hop*, são eles: o *graffiti*, o *break dance* (sendo chamado de *b-boy* o dançarino de *break dance*), o *DJ'ing* (o ato de se fazer a música para o *break dance*, só com ritmos e melodias, *samples*, sem letras) e o *Rapping* (esse sim incluía letras, sendo o seu cantor chamado de *MC*).

análise da música negra e das relações que a sustentam. Um procedimento particularmente valioso para isso é fornecido pelos padrões distintivos do uso da língua, que caracterizam as populações contrastantes da diáspora africana moderna e ocidental. (GILROY, 2012, p. 161).

Embora Gilroy (2012), ao referir-se à importância da análise dos procedimentos distintivos do uso da língua, esteja se referindo ao modo sobre como a oralidade é marca central nas manifestações artísticas da diáspora africana, é importante ressaltar que o padrão distintivo do uso da língua também pode ser aqui usado para elucidar o modo como a construção da palavra *funkeiro* visa produzir a estigmatização de quem produz música *funk*.

A esse respeito, Rosa (2014) desenvolve uma interessante discussão sobre o uso e o significado que o sufixo *-eiro* acrescenta às palavras. De acordo com o autor, que apresenta extensa pesquisa bibliográfica sobre o assunto, o sufixo *-eiro* pode expressar dois significados, o de agente profissional e o frequentativo, com o primeiro dando origem a palavras como *barbeiro*, *verdureiro*, por exemplo, enquanto o segundo guarda uma carga depreciativa e pejorativa, a exemplo das palavras *baderneiro* e *trambiqueiro*. Nesse sentido, a exemplo do que o referido autor aponta em seu livro sobre o termo “*planeiros*”, pode-se também inferir que, no caso, dos *funkeiros*, “talvez seja justamente por denominar uma profissão pouco valorizada que a palavra tenha uma carga pejorativa”. (ROSA, 2014, p. 45). Por que *funkeiros* e não músicos? Como será demonstrado, nada nesse cenário é neutro e a utilização do termo *funkeiro* vem colaborar a esse contexto de estigmatização e desmobilização do nascente *funk* carioca.

Lopes (2011) e Herschmann (2005) desenvolvem análises que buscam mostrar como se deu a construção do estigma sobre o *funk* no Brasil, em um processo iniciado no Rio de Janeiro, nos anos 90 do século XX. Herschmann (2005), também evidencia a ideia de que as artes em geral, e em especial a música, são culturas que desafiam as fronteiras dos estados – nações e, desafiam, portanto, os seus padrões. Nesse sentido, o *funk*, apesar de ser uma manifestação popular, tal como o samba, diferencia-se deste pelo modo como é tratado pelo próprio Estado. Quando o samba aparece na década de 1930 como um dos constituintes da identidade nacional do Brasil, ao lado da feijoada e de outros elementos que enalteciam o jeitinho e a alegria do povo brasileiro, acontece justamente um esforço à construção de uma nação, enquanto comunidade política imaginada (ANDERSON, 1989).

É importante trazer Roberto DaMatta para a discussão, pois, de acordo com seus questionamentos, o autor aponta:

Como se constrói uma identidade social? Como um povo se transforma em Brasil? A pergunta, na sua discreta singeleza, permite descobrir algo muito importante. É que no meio de uma multidão de experiências dadas a todos os homens e sociedades, algumas necessárias à própria sobrevivência, como comer, dormir, morrer, reproduzir-se, etc., outras acidentais ou superficiais: históricas, para ser mais preciso – o Brasil foi descoberto por portugueses e não por chineses, a geografia do Brasil tem certas características como as montanhas na costa do Centro-Sul, sofremos pressão de certas potências europeias e não de outras, falamos português e não francês, a família real transferiu-se para o Brasil no início do século XIX etc. Cada sociedade (e cada ser humano) apenas se utiliza de um número limitado de “coisas” (e de experiências) para construir-se como algo único, maravilhoso, divino e “legal”. (DAMATTA, 1986, p. 11).

O samba é descendente de uma mistura entre música estrangeira e ritmos musicais que já estavam presentes no Brasil antes da vinda da família real para o país. Esse ritmo proveniente de população estrangeira, dos escravos que haviam sido trazidos para o Brasil, mesclou-se a outros. Assim sendo, levamos em consideração o preceito de que quando há contato intercultural entre diferentes grupos sociais, há também o surgimento de novas práticas intermediárias que podem apresentar traços característicos de cada um desses grupos. Todavia, elas, as práticas, não podem ser associadas exclusivamente a apenas um dos grupos, posto que são híbridas, compostas por algo que está presente nos grupos e que, portanto, apresentam características deles.

Nesse sentido, ao criar uma identidade nacional, vários elementos devem ser levados em conta, como pontua DaMatta (1986). Talvez, o elemento central nesse quesito seja a decisão do Estado em escolher o que melhor representa o Brasil, de acordo com as suas ideias sobre o que vem a ser o Brasil. Assim sendo, por mais que se trate de épocas históricas diferentes, o *funk*, em seu início, não havia atraído a atenção do Estado enquanto uma manifestação artística, mas, contrariamente, enquanto uma manifestação associada ao crime. Essa manifestação foi construída principalmente pela grande mídia carioca e nacional sobretudo nos anos 90, com base em uma estratégia de silenciamento dos grupos produtores de música *funk*.

Apesar do *funk* atualmente não estar apenas circunscrito à esfera da favela, sua imagem esteve por muito tempo associada ao crime, ao perigo, ao tráfico e à pobreza. Como veremos, ao longo dos anos foram promovidas classificações entre *funk* “do bem” e *funk* “do mal”, entre o que deve ser evitado, visto não condizer com o ideário nacional produzido na década de 1930. Lopes (2011) afirma que a crítica ao *funk* produzido no Rio de Janeiro escancara o modo pelo qual a sociedade brasileira reitera seu racismo e preconceito de classe, camuflado pela retórica musical do *bom* gosto.

Após delinear esse pano de fundo, passaremos propriamente à análise da construção social e musical do *funk* no Brasil contemporâneo. Isto é, ao modo como se deu o seu desenvolvimento.

1. 2 O desenvolvimento do *funk* carioca – anos iniciais até 2017

Carlos Palombini (2009) esclarece, em poucas palavras, como se deu a origem dessa música no Brasil. Segundo o autor, o *funk* carioca não deriva diretamente do *funk* norte-americano, mas sim, do *Miami bass*, um tipo de *hip hop* desenvolvido naquele país. Essa música dominou a cena carioca nos anos 1980 e constitui um desenvolvimento dos bailes *black* que já aconteciam no Rio de Janeiro nos anos 1970. Nesse cenário, é possível traçar uma linha cronológica para o desenvolvimento desse gênero musical no país.

Assim, nos anos 1970 aconteciam os bailes *black* no Canecão, famosa casa de *shows* localizada em Botafogo, no Rio de Janeiro, ao som de muito *hip hop*, *soul music* e *black music*. Com a consagração do Canecão em templo da MPB⁶, já nos anos 1980, essa música estrangeira não poderia ser mais apresentada naquele local. É aí que, então, os bailes passam a acontecer em diversos pontos da cidade carioca, não só na Zona Sul, chegando a reunir entre 500.000 a 1.000.000 de pessoas durante os finais de semana no Rio. Como aponta Vianna (1988), é interessante notar que com a necessidade de os bailes serem relocados para outras partes da cidade, seus organizadores tiveram que investir em equipamentos de som e tecnologia para a realização das festas. Muitas vezes esses equipamentos eram importados de outros países.

De acordo com Vianna (1988), eram chamadas de equipes os grupos que possuíam caixas de som e demais equipamentos necessários para a realização dos bailes. Várias delas se destacaram das outras, sendo reconhecidas até os dias de hoje, como é o caso da equipe *Furacão 2000*. As equipes tornaram-se mais populares a partir do momento em que os bailes *black* saíram da zona sul carioca, ocasião em que as casas de *show* naquela região começavam a priorizar a MPB e o *rock* nacional⁷.

⁶ O historiador Marcos Napolitano (2010) ao escrever sobre como a MPB era a música de uma abertura política, explica que as *performances* dos artistas da MPB, sobretudo nos anos 1970, eram tão importantes como as letras das canções, nesse sentido, ele escreve que as *performances* ao vivo desse tipo de música podem ser vistas em duas perspectivas diferenciadas, a saber: as *performances* em espaços fechados (teatros) de pequeno e médio porte, que atraíam um grupo social específico, como o de estudantes, e o os grandes teatros, que foram consagrados de Templos da MPB que abrigavam mais de 1.000 pessoas, o Canecão no Rio de Janeiro se insere nessa última categoria.

⁷ O Rock nacional, também conhecido como *BRock*, surgiu nos anos 80 e marcou grandemente aquela década. De

O autor ainda explica que as equipes chegavam a possuir uma quantidade gigantesca de equipamentos, o suficiente para que fossem realizadas várias festas no mesmo dia. O autor cita um caso especial em que a equipe *Furacão 2000* realizou 10 bailes em uma mesma noite, sendo que para isso a equipe era dividida em grupos menores, enumerados de 1 a 10, essa divisão numérica correspondia a importância da festa, desse modo, os melhores equipamentos eram alocados para as festas realizadas pelas equipes 1, 2 e 3, que eram os bailes mais caros, enquanto que as equipes 4, 5 e 6 recebiam equipamentos inferiores e assim por diante.

Ainda para Vianna (1988), a figura do *DJ* nessa época era de central importância, muito embora ela não fosse reconhecida pelos donos das equipes⁸, que atribuíam o sucesso do baile à qualidade do equipamento e às músicas tocadas. O *DJ* não recebia bons salários, apresentando-se muitas vezes “por amor à música”, como alguns chegaram a afirmar ao pesquisador Hermano Vianna. O *DJ*, no entanto, era uma figura central, não só porque comandava as músicas, o ritmo e a dimensão que o baile iria assumir, mas porque também era uma peça chave para evitar e, muitas vezes, amenizar os conflitos e brigas que aconteciam nos eventos, o que era chamado por seus frequentadores de *massacres*.

De acordo Vianna (1988), os acontecimentos que envolviam brigas nos bailes eram comuns e rotineiros por diversas razões, mas principalmente por conta da superlotação dos espaços que abrigavam esses eventos, motivo que era também apontado pelo grande público. Aparentemente o acontecimento de brigas em bailes do referido gênero musical era comum até mesmo nos Estados Unidos, país que forneceu grande parte da base musical que mais tarde viria a se tornar o *funk* no Brasil.

De acordo com Fideles (2014): “Os embates de dançarinos, mostrado no mais famoso dos

acordo com Severiano (2007): “o momento culminante do *BRock* aconteceu no início de 1985 (de 11 a 20 de janeiro), quando se realizou no subúrbio carioca de Jacarépaguá o Rock in Rio. Este evento, criado pelo empresário Roberto Medina, que exibiu 90 horas de espetáculos com catorze atrações internacionais (entre as quais Iron Maiden, Queen, Yes, Rod Stewart, James Taylor) e quinze nacionais (Barão Vermelho, Blitz, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Rita Lee e até artistas de outras áreas), consolidou o prestígio do rock brasileiro, além de entrar para o rol dos grandes acontecimentos musicais mundiais”. (SEVERIANO, 2007, p. 442).

⁸ É interessante notar que Vianna (1988) constata que os donos das equipes eram invariavelmente pertencentes ao mundo dos bailes *black*, (que aconteciam anteriormente no Canecão ao som das músicas estrangeiras, principalmente o *funk* e *hip hop* vindos dos Estados Unidos), tendo sido, em maioria, dançarinos neste gênero citado, o autor atribui o sucesso do baile à junção entre o conhecimento do *DJ* sobre o que poderia vir a ser um *hit*, isto é, sobre o que poderia vir a fazer sucesso nos bailes e, também, ao conhecimento prático proveniente dos donos dessas equipes, exímios conhecedores da realidade dos bailes.

filmes que trazia a cultura *Hip Hop* em seu bojo, o *Beat Street*, surgiu nos Estados Unidos como alternativa na disputa de poder entre gangues violentas. A ideia foi do *DJ Afrika Bambaataa*, que fundou a posse *Zulu Nation* em 1975, a fim de provocar nos integrantes desses grupos o interesse em medir forças por meio da dança, do *graffiti* e do canto. Esse é considerado o surgimento do *Hip Hop*, pois foi Afrika Bambaataa quem uniu os elementos em torno de um mesmo movimento, uma mesma cultura”. (FIDELES et al, 2014, p. 14).

Assim, aparentemente, alguém sempre esbarrava em alguém, que não pedia desculpa, e qualquer pequeno motivo era pretexto para o início de uma briga. O autor menciona que o *DJ* era a pessoa responsável por avisar aos seguranças e aos frequentadores do baile para interromperem a briga, já que ele possuía um microfone para interagir com o público. Esse é um ponto interessante a ser levado em consideração, porque os seguranças que deveriam garantir a tranquilidade dos bailes não conseguiam diferenciar uma dança mais agitada de uma briga, chegando a se confundirem com as duas e, portanto, por vezes batiam e agiam de forma violenta nos frequentadores dos bailes. Hermano (1988) aponta que os bailes em que os dançarinos maiores faziam a segurança era mais tranquilos. Mas, de acordo com o referido autor, houve uma época, por volta do fim dos anos 1980, que a violência era tão comum nesses eventos, que havia uma pequena competição entre os *Djs* para verem qual baile era o mais violento de todos, sem que isso reduzisse a frequência do ávido público aos bailes.

Os *Djs* também eram os responsáveis por criar outras estratégias para que os bailes fossem conduzidos de maneira mais calma e festiva, sem brigas. Vianna (1988) elucida que o seu informante mais próximo durante à pesquisa de campo, o *DJ Marlboro*, chegou a criar diversos mecanismos para que as confusões fossem evitadas, como a competição entre grupos de danças que frequentavam os bailes, e a premiação destes, o que não deu muito certo. Por fim, os organizadores dos bailes chegaram a solicitar aos comandantes dos morros, à época, grandes traficantes locais, para fiscalizar os frequentadores dos bailes e quem iria a eles ou não. É interessante perceber que mesmo com o alto índice de violência que caracterizavam os bailes, esses continuavam lotados, chegando a atrair milhares de frequentadores a cada final de semana.

Após esse período, já nos anos 1980, viria a ser predominante a ideia do *funk* melô. O *funk* melô era uma música já com o ritmo do *funk*, tal qual conhecemos hoje⁹, só que com a letra em

⁹ Informação encontrada em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_melody. Acessado em março de 2019. E em *Batidão: uma história do funk* (ESSINGER, 2005).

inglês. O melô era justamente a versão em português dessas canções que, curiosamente, não eram traduções literais das letras, mas, sim, a substituição das palavras inglesas por outras palavras em português que guardavam certa similaridade no que se refere à pronúncia. São exemplos do *funk* melô: *A melô do neném*, versão em português para *Back on the Chain Gang* e *Melô da verdade*, versão também em português para *Girl, you know its true*¹⁰. (VIANNA, 1988).

Nos anos 1990, ao mesmo tempo em que o *funk* era associado ao mundo do crime e apontado como o culpado pelos arrastões que assolaram as praias cariocas naquela década, ele também adentrava as portas da maior emissora de televisão do país, a saber, a Rede Globo de Televisão, com a contratação do DJ Marlboro para atuar como um dos *Djs* oficiais do programa Xuxa Park Show, em 1994. É importante ressaltar que é apenas nos anos 1990 que o *funk* passará a ter letras em português a partir de bases e melodias todas produzidas no Brasil. Como visto, o *funk* melô, cantado em português, tinha a particularidade de “produzir letras improvisadas, sem um compromisso estreito com a tradução”, tornando-se uma “solução para vencer a barreira da língua e se aproximar dos ídolos norte-americanos”. (FIDELES et al, 2014, p. 17). Vale a pena confirmar: a música era cantada em português, mas sobre uma música cantada em inglês, já existente. A partir da entrada do *funk* na televisão brasileira, o gênero irá se expandir para o “asfalto”, isto é, para as áreas nobres da cidade, e será o objeto de controvérsia e classificações. Assim, haverá dicotomias entre *funk* “do bem e “do mal”, em que o segundo será associado à favela e o primeiro à diversão das “pessoas de bem” na zona sul carioca.

Os anos 2000 iniciam-se dando ainda mais ênfase a essa controvérsia, momento em que o *funk* adentra a Assembleia Legislativa carioca por conta de um projeto de lei que impunha diversas regras sobre a realização de bailes do gênero no Rio de Janeiro¹¹. Ao longo dessa trajetória, merecem destaque a explosão da *internet* e as mudanças econômicas desencadeadas no país a partir dos anos 2000, aliada à geração de empregos mais alta da história do país e, também, a programas sociais, a exemplo do Bolsa Família, que, de certa maneira, aumentaram o poder aquisitivo e de consumo dos habitantes das favelas brasileiras. Tal conjuntura foi, sem dúvida, força motriz para o desenvolvimento do *funk* e para a divulgação desta música produzida, na maioria das vezes, de forma independente, e com custo bem reduzido. Com apenas um computador e microfone é

¹⁰ *Back on the Chain Gang* – The Pretenders. *Girl you know it's true* – Milli Vanilli.

¹¹ Disponível em: <https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/90613/lei-3410-00>. Acesso em 30 set 2018.

possível produzir-se uma música *funk*, o que torna o processo de sua elaboração bastante reduzido em custo, como se pode constatar.

Explicaremos agora, de forma mais detalhada, como se deu a construção do *funk* e do funkeiro no imaginário social brasileiro.

1. 3 As favelas cariocas

O estigma associado aos moradores de favelas no Brasil, que os classifica como criminosos e pessoas perigosas, é algo que acompanha essa população desde os seus primórdios. Afinal de contas, escrevem Meirelles & Athayde (2014), a maioria dessa população descende de escravos, 67%¹² dos habitantes de favelas no país consideram-se negros e esta, como se sabe, é a população que deu origem às favelas no Rio de Janeiro.

De acordo com Meirelles e Athayde (2014), as favelas foram classificadas de diferentes formas a partir do século XX, quando passou a ser percebida como um mal social. Para os autores, no início do século XX, a favela esteve associada à precariedade de condições higiênicas e sanitárias. Em seguida, passou a ser vista como o espaço da pobreza, motivo pelo qual foi depreciada pelos habitantes dos bairros adjacentes. Foi também concebida como sede do perigo e da ameaça aos bons costumes. Seguida dessas interpretações e visões sobre o conjunto habitacional chamado favela, sucederam-se ações urbanísticas consideradas higienistas, que tinham como principal objetivo retirar das áreas nobres da cidade carioca esses habitantes descendentes, em sua maioria, de escravos.

Os esforços empreendidos no início do século XX pelo prefeito Pereira Passos, com a finalidade de gerar uma limpeza social na região central do Rio de Janeiro, alcançaram certa efetividade, entretanto, tais esforços não conseguiram isolar completamente a favela da elite. Ora, havia uma ligação entre a elite que morava nos bairros ricos do asfalto e as pessoas pobres que moravam nos morros, que, por sinal, prestavam serviços às primeiras. Com a maioria dos habitantes do centro carioca sendo removida para áreas distantes e, dessa forma, dando origem às favelas nos morros, somada à não existência de transporte público nessas novas localidades, a elite começou a sofrer com a falta de mão de obra. Assim, a política higienista, tal qual idealizada por

¹² De acordo com pesquisa realizada pelo Data Favela entre 2013 e 2014 e disponibilizada no livro *Um país chamado Favela* de Meirelles & Athayde (2014).

Pereira Passos, foi perdendo forças. De acordo com Velloso, (1989, p. 3):

Já no início do século XX, a reforma urbana de Pereira Passos viria modificar radicalmente a fisionomia da cidade. Uma das áreas mais atingidas pela famosa política do “bota abaixo” seria a zona portuária e imediações, trecho onde normalmente residiam os baianos. A maioria desloca-se, então, para a Cidade Nova, ao longo da Avenida Presidente Vargas, transformando os casarões construídos pela burguesia de meados do século passado em habitações coletivas (cortiços). É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do largo de São Francisco que se instala a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava.

Essa população baiana exerceria grande influência não só na reestruturação da arquitetura da cidade, à época capital do Brasil, mas também em questões que vieram a definir até mesmo o termo que daria significado às habitações populares que caracterizariam, em grande parte, o Rio de Janeiro, a saber, o termo favela. Meirelles e Athayde (2014) observam que o termo favela tem origem na Guerra de Canudos, conflito que aconteceu no interior da Bahia entre 1896 e 1897. Aconteceu que muitos dos soldados que haviam lutado nesse conflito sociorreligioso não receberam o que tinha sido combinado, caso saíssem vencedores do confronto. Com isso:

Em desespero, uma tropa de ex-combatentes decidiu fixar-se, ainda que provisoriamente, num morro na zona portuária do Rio, encaminhando a reivindicação ao Ministério da Guerra. Nos primeiros dias, veio à memória dos homens a elevação estratégica onde se haviam assentado para enfrentar os pelotões do beato Antonio Conselheiro. A posição tinha o nome de *favela*, designação popular de planta ali bastante comum. (MEIRELLES & ATHAYDE, 2014, p. 40).

No Rio de Janeiro, em 1881, tanto descendentes diretos de quilombolas quanto imigrantes europeus, que também trabalhavam em condições semelhantes às de escravidão, povoavam os espaços habitacionais que ficaram conhecidos como cortiços. Entretanto, o prefeito do Rio à época, Cândido Barata Ribeiro, criou uma frente multidisciplinar de trabalho que, em 1893, investiu contra as habitações populares. Após essa destruição em massa dos cortiços, essas pessoas desprovidas de abrigo subiram os morros a fim de começar vidas novas.

Apesar de decorrido muitos anos após esse acontecimento, ainda nos dias de hoje há tentativas de se apagar esse espaço e forçar os moradores a saírem dessas localidades, muitas delas bem próximas de bairros nobres. Exemplos recentes são os incêndios criminosos que assolaram diversas favelas paulistas com grande frequência a partir, sobretudo, dos anos 2000¹³. Outra

¹³ Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/incendios-favelas-sao-paulo-misterio.html>. E

interferência externa que altera a ordem interna desses agrupamentos sociais diz respeito a instalação de UPPs¹⁴ em favelas cariocas, que, acreditam diversos moradores e pesquisadores do assunto, foi implantada com o objetivo de atender mais a uma especulação imobiliária do que, de fato, promover segurança e apoio à população local. Tendo em vista que favelas famosas, como a Santa Marta, que já foi palco da gravação de vídeos de artistas como Michael Jackson e Madonna, e mesmo favelas que promovem visitas guiadas a turistas estrangeiros, são as mais beneficiadas com as Unidades de Polícia Pacificadora.

As favelas tornaram-se não apenas um amontoado de casas, mas também um espaço de sociabilidade, é sobre isso que escreve Velloso (1989), através de uma digressão histórica autora apresenta importantes considerações sobre as diferenças entre as casas populares e as casas burguesas, sendo essa última um ideal disseminado pela cultura dominante. De acordo com a autora:

A concepção popular de moradia como espaço de sociabilidade se choca frontalmente com a representação do lar veiculada pelo discurso urbanístico da época. Através deste, procurava-se inculcar nas camadas populares os valores burgueses da privacidade, regularidade de hábitos e produtividade. A “comunidade fabril” era apresentada, então, como modelo de integração social. Em contraposição, as favelas e cortiços eram conceituados como “não casas”, aparecendo como núcleo da desordem, insalubridade e, principalmente, promiscuidade (Rago, 1987). No ideal da “cidade disciplinar”, a segmentação do espaço arquitetônico é uma espécie de lei, assegurando a funcionalidade das coisas. Nas habitações populares isso não ocorre. Sua arquitetura interna é quase desprovida de divisões. Não existe a rigorosa segmentação de espaços, onde cada cômodo tem uma função precisa. Faz-se de tudo em todos os lugares. Assim, é comum que o espaço do sono se misture com o do lazer, trabalho e alimentação. Enquanto trabalham, as mães olham os filhos, trocam confidências íntimas com as comadres, cantarolam, dão e ouvem conselhos. Enfim, a casa não é o “lar, doce lar”, reduto da intimidade, mas ponto de referência e união de forças para enfrentar a luta cotidiana. (VELLOSO, 1989, p. 8).

As casas de baianos e baianas descritas pela autora eram casas em que a clássica divisão casa – rua não era suficiente para descrevê-las, pois tratava-se de um ambiente em que a consanguinidade não era a única responsável por definir o que era família. Tratava-se de casas com

em: <https://www.brasil247.com/pt/247/brasil/79565/Inc%C3%AAndios-em-favelas-de-SP-podem-ser-criminosos.htm>. E em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/documentario-expoe-o-que-esta-por-tras-de-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-7454.html>. Acesso em 18 dez 2017.

¹⁴UPP: Unidade de Polícia Pacificadora fundada em 2008 com objetivo de pacificar as favelas que sofriam por conta de conflitos provenientes sobretudo da guerra sobre o controle do tráfico de drogas na região. Disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/historico>. Acesso em 18 dez 2017.

grande contingente populacional, que serviam de abrigos para novos imigrantes que chegavam do nordeste do Brasil. Eram, em suma, casas que não se encaixavam no modelo que a própria prefeitura do Rio de Janeiro estava buscando inculcar como ideal.

Após essa breve digressão histórica, é possível perceber que a guerra ao *funk*, à favela e a manifestações artísticas populares oriundas desses espaços é, na verdade, uma forma de mascarar um preconceito que tem longa raízes. Um preconceito que tem origens escravista, racial e que ainda hoje tenta relegar a população habitante da favela às margens, à pobreza e à exclusão. É relevante destacar que não é só o aspecto musical que incomoda, – o problema não é só a música *funk* –, a complicação encontra-se no fato de que o personagem proveniente das favelas é protagonista de sua própria história e também colhe os frutos desse protagonismo e passado vergonhoso.

Por isso, é difícil trazer um pouco da história do desenvolvimento das favelas sem falar de como sua história recente foi transformada devido aos esforços empreendidos pelo governo federal, sobretudo a partir da virada do século, sendo merecedor de maior destaque o Programa Bolsa Família¹⁵, implantado em 2001 no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. O programa, atualmente sob ataque de camadas da população que se opõem ao estado de bem-estar social, consiste no repasse de verbas a famílias carentes e que possuem crianças em idade escolar. O benefício é concedido apenas àquelas famílias em que as crianças estão frequentando a escola regularmente. Outra peculiaridade é de que o dinheiro é repassado à matriarca da família e não ao pai. Diversos estudos¹⁶ focaram na análise desse programa e encontraram resultados de que o programa propiciou melhora em muitos aspectos. Citem-se: a) a redução da desnutrição infantil; b) maior planejamento familiar, pois as mulheres conseguem ter acesso a métodos de contracepção; c) queda do número de analfabetos, já que a frequência a escola é uma condicionante para o recebimento do benefício e, por fim, d) o aumento do poder de compra dessas pessoas até então desassistidas pelo Estado. Com a melhora da economia do Brasil a partir de 2003, que

¹⁵ Disponível em: <http://bolsa-familia.info/bolsa-escola.html>. Acesso em 18 dez 2017.

¹⁶ Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/numero-de-filhos-de-beneficiarios-do-bolsa-familia-tem-diminuido-diz-pesquisa>. E em: <https://fpabramo.org.br/acervosocial/wp-content/uploads/sites/7/2017/08/442.pdf>. E em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2014/05/bolsa-familia-75-4-dos-beneficiarios-estao-trabalhando>. Acesso em 18 dez 2017.

propiciou o menor índice de desemprego da história do país¹⁷, aliada aos programas sociais desenvolvidos pelo governo federal, muitas dessas famílias que moram nas favelas alcançaram o *status* de pertencentes a classe C, em uma escala em que a classe A é o máximo em que se pode chegar e indica grande prosperidade econômica.

Todo esse contexto é importante para a presente pesquisa, pois o modo como o *funk* é produzido atualmente é proveniente, sobretudo, de artistas independentes que, com o avançar da economia, conseguiram comprar seus primeiros computadores e equipamentos de qualidade para a gravação e divulgação de suas músicas. Os ouvintes do *funk* também se fazem presentes e tornam-se audiência desses novos artistas por meio da *internet* e serviços de *streaming*¹⁸ como *YouTube*, *Deezer*, *Spotify* e outras.

A música *funk* é fruto de diversas realidades, como a africana, a baiana e a norte-americana, de modo que é impossível relacioná-la como sendo proveniente apenas da favela. Ela revela, ao longo de sua produção e criação, a complexa relação existente entre o morro e o asfalto, e aspectos relevantes como a economia transnacional, os programas sociais, as taxas de emprego, o aumento do poder aquisitivo e poder de compra e, mais recentemente, o deslanchar de novíssimas tecnologias e as formas de interação e divulgação de produtos *online*. Em suma, o *funk* é um mediador de diversas realidades.

1. 4 Peculiaridades da música *funk*

Segundo Lopes (2011), o início do *funk* carioca é marcado pela pouca presença de *Mcs*¹⁹, que irão entrar em cena apenas nos anos 1990, quando o *funk* carioca passa a ter letras em português. A análise realizada por Lopes é centrada no modo como o *funk* é apresentado na mídia nacional a partir dos anos 1980. Nesse sentido, de acordo com a autora, os anos 1980 são marcados pela exposição do nascente *funk* carioca nos cadernos de cultura de jornais cariocas, tais como o

¹⁷ Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/12/101227_eralula_economia. Acesso em 18 dez 2017.

¹⁸ Plataformas para divulgação de música *online*.

¹⁹ MC: literalmente “mestre de cerimônia” é aquele que canta e improvisa; já o DJ, disk-jokey, é o que constrói a batida e o ritmo do *funk*. (LOPES, 2011, p.30).

Jornal da Tribuna, o Jornal do Brasil, dentre outros. Ainda nessa década, o *funk* é visto como a festa e o modo de diversão dos moradores dos subúrbios cariocas²⁰. Essa visão e o modo de retratar o *funk* nos anos 1980, irão adquirir um outro tom na década seguinte, dando origem ao processo de estigmatização que irá caracterizar o *funk*, embora em menor medida, até os dias de hoje.

Como mencionado, o *funk* nessa década passará a ser cantado em português e, ao mesmo tempo, será associado à violência crescente no Rio de Janeiro. Ainda de acordo com Lopes (2011), junto com a expansão do *funk*, cresce um racismo inconfessável na forma de preconceito musical. O *funk* passa, então, dos cadernos de cultura, para os cadernos policiais dos principais jornais cariocas. De acordo com a já referida autora, um acontecimento será crucial para essa mudança na forma de retratar *funk*, o advento de arrastões, de acordo com os jornais da época. Arrastões aconteciam quando pessoas mal-intencionadas invadiam as praias localizadas nas partes nobres do Rio para assaltar os banhistas²¹. Lopes (2011) analisa como os jornais construíram a imagem do funkeiro como sinônimo de traficante. Os jornais da época também não davam voz aos funkeiros e, nas entrevistas, o discurso predominante era sempre o da polícia ou o da vítima do assalto. Os funkeiros não eram procurados pela mídia carioca para reportagens ou mesmo para explicar-se diante da sociedade. Essa visão unilateral promoveu a associação entre morador de favela e traficante, conseqüentemente igual a funkeiro. A propósito, Eni Orlandi (2007, p. 12), mostra como o silêncio pode ser compreendido a partir de duas formas, respectivamente:

1. há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; 2. O estudo do silenciamento (que já não é silêncio mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito”.

²⁰ Ao escrever sobre festas, em especial as religiosas, Souza (2007) aponta que esses eventos abrem a existência para um mundo especial onde grassam a abundância, o extravasamento e as utopias. (SOUZA, 2007, p. 20). É interessante notar como esses aspectos estão também presentes nos bailes *funk*, onde por algumas horas é possível o distanciar-se da dura realidade que assombra as populações das favelas cariocas. A esse mesmo respeito, Brandão (1989), escreve que a festa excede a lógica da rotina e força pessoas a um breve ofício da transgressão, como nos bailes do Carnaval carioca, que já aconteciam muito antes do início do *funk*. Naqueles bailes, o recurso à fantasia permitia uma alteração momentânea da realidade social a que todos os participantes estavam submetidos nos outros dias do ano.

²¹ Os arrastões ganharam visibilidade sobretudo a partir de 1992, quando foi registrado o maior arrastão no Estado. Desde então, as praias localizadas na zona Sul dispõem de aparato policial que trabalham preventivamente para evitar o acontecimento de eventos dessa natureza.

A partir dessa proposição de Orlandi, é possível entender que os jornais cariocas, sobretudo em 1990, utilizavam a estratégia de silenciamento dos funkeiros com a intenção de disseminar uma ideologia, pois, ainda de acordo com a autora, o pôr em silêncio “liga o não-dizer a história e à ideologia”, (ORLANDI, 2007, p. 12). Como não se era dada voz aos funkeiros, a voz que era ouvida era sempre a da polícia ou a das supostas vítimas, pessoas da zona sul carioca. Em suma, era dada voz a uma figura externa, tanto à realidade das favelas cariocas, bem como ao universo da música *funk*. Tudo isso contribui para reforçar a já referida associação entre o imaginário que vê como sinônimo funkeiro – traficante – criminoso.

O *funk* é, então, retratado como uma música que faz apologia ao crime e que é financiada pelo tráfico. Bem, ao menos era este o cenário na primeira metade dos anos 1990.

No final dos anos 1990, Lopes (2011) e Herschmann (2005) explicam o processo que também ficou conhecido na literatura sociológica sobre o assunto como a “glamourização” do *funk*. Nesta época, o *funk* sai das favelas e chega ao asfalto, chega às boates e aos clubes da zona sul do Rio, bem como ganha espaço em tele-novelas e filmes nacionais. É claro que este acontecimento não passaria despercebido pela atenta mídia carioca que logo foca sua atenção no novo ritmo que embalava as festas nas áreas nobres da cidade. As reportagens analisadas por Lopes (2011) são positivas em relação à nova música e não dispensam mostrar a aprovação dos novos ouvintes. Neste sentido, não são poupadas as vozes da juventude dourada²² nas diversas reportagens elaboradas à época. Isso é algo extremamente significativo, uma vez que quando se tratava do *funk* praticado nas favelas e que estampavam as páginas policiais, não se mostrava o ponto de vista de seu praticante, o favelado, na grande maioria negro e, a essa altura, já estigmatizado. Esse cenário irá cristalizar-se cada vez mais no imaginário social, não só carioca, mas brasileiro como um todo, uma vez que diversas reportagens sobre o tema foram veiculadas em cadeia nacional. Vemos, então, que os anos 2000 reverberam os ecos projetados nos anos 1990.

Segundo Lopes (2011), nos anos 2000 o *funk* passa a ser reconhecido como um ritmo nacional. Esse estilo musical além de já ser associado ao tráfico, também será associado ao sexo, aumento da gravidez entre menores e à transmissão de doenças sexualmente transmissíveis

²² A juventude dourada é um termo que possui diversos usos e significados no texto de Lopes (2011). Ele refere-se tanto a juventude abonada da Zona Sul que possuía correntes e joias de ouro, bem como a outro aspecto dessa mesma juventude, seus cabelos e peles douradas devido à exposição ao sol nas praias do Rio de Janeiro. Ora, consegue-se essas características estéticas porque dispõe-se de tempo livre para aproveitar a praia, em oposição aos favelados que precisam trabalhar e aproveitam esses espaços em menor medida.

(DSTs). As reportagens da época, como bem demonstra Lopes (2011), enfocam esses novos aspectos. Todavia, o único elemento trazido nesses textos é o discursivo, pois não se tem dados sobre as vítimas, nem estatísticas sobre o assunto. As reportagens apenas afirmam que se sabe que nos bailes acontecem situações que são moralmente reprováveis, mas, em síntese, não há uma explicação ou mesmo um fato material que comprove o que lá está sendo dito. Mais uma vez, a população negra e as meninas grávidas não são procuradas para dar as suas versões sobre o assunto. O discurso unilateral predomina e o outro, mais uma vez, passa a ser visto como o problema, como na premissa antropológica do encontro com a alteridade.

Como demonstrado, durante os anos 1980, 1990 e 2000, a mídia carioca e nacional esforça-se para estreitar as relações entre *funk* e crime, mesmo que sem dados concretos que comprovassem essa relação. O estigma que irá, em certa medida, caracterizar o *funk* enquanto música e estilo de vida é criado e reiterado nessa época. E predomina até os dias de hoje.

Neste sentido, o texto de Milena Mizrahi (2010) é muito importante, pois a autora foge a essa representação dual que coloca o *funk* carioca apenas como fruto incontestável da cultura da favela, como uma manifestação cultural inerente às práticas daquele povo apenas. Segundo a autora:

Meu objetivo no presente estágio de meu argumento é extrair a lógica abstrata a reger a criação musical Funk. Ao invés de pensar o Funk para além dele mesmo e utilizá-lo como dispositivo para a objetivação de uma cultura da favela ou de seu contexto de produção, busco ver o que o Funk tem para dizer de si mesmo e de que modo é possível defini-lo como gênero musical. Dessa perspectiva, isolarei a especificidade de sua lógica apropriativa, anteriormente referida como “um estilo da bricolagem sonora” (Vianna, 1988) ou um “pegue e misture” (p. 77).

Ainda para Mizrahi (2010), a maioria das pesquisas acadêmicas que tiveram como objeto de estudo o *funk*, ainda mantinham a relação dual *favela – asfalto*, circunscrevendo a sua criação e principal público às favelas. Essa noção dual também era a responsável por representar o *funk* com o gênero musical fruto do preconceito e, que, novamente, estava em oposição ao asfalto. Porém, na contramão dessas tendências, Milena foge desse dualismo e propõe a ideia de que o *funk* é um mediador, tendo em vista que ele é fruto da interação entre diversas esferas e classes sociais. Para isso, a autora analisa dentre outras coisas, o processo de criação e produção das

músicas executadas pelo Mister Catra, famoso artista de *funk* carioca que faleceu em 2018 em decorrência de problemas de saúde. Ele era uma pessoa muito polêmica por conta dos seus relacionamentos amorosos e por possuir mais de 20 filhos e filhas, o seu grupo musical se chamava de Sagrada Família. Mr. Catra foi um grande crítico das religiões ocidentais modernas, embora se definisse como judeu. Em suas apresentações artísticas sempre iniciava e encerrava o espetáculo cantando “um louvor” a Deus, pois acreditava que a sua arte era um dom recebido dele. Motivo de bastante controvérsia para religiosos e críticos do artista. O nome de sua banda era Sagrada Família em homenagem ao símbolo do cristianismo ocidental.

Durante a pesquisa de Mizrahi, ela acompanhou a rotina de *shows* de Mister Catra. Foi a sua casa e entrevistou o artista e, também, boa parte de sua família, bem como foi por diversas vezes ao próprio estúdio de gravação e edição das músicas executadas pelo cantor, já que para a pesquisadora, a música *funk* é caracterizada pela não-proeminência da palavra na música. Para a autora, a não-proeminência da palavra na música pode ser definida em termos de que a palavra na música *funk* é subordinada ao ritmo, ou seja, não se tem uma preocupação com a letra como se tem com o *beat*. Pensa-se primeiro no ritmo para depois incluir algumas palavras que podem vir a combinar com a base rítmica criada, e não o contrário. É interessante notar que em o Atlântico Negro (2012), Paul Gilroy sublinha o caráter oral das situações nas quais se desenvolve a música da diáspora africana. Na visão do autor, essa oralidade está associada ao corpo, à *performance*, à música negra que era cantada nas *plantation* e que estava em constante relação com a atividade laboral que se desenvolvia.

O modelo de pesquisa desenvolvido por Mizrahi (2010) é chamado de etnografia e é muito comum em pesquisas antropológicas²³, e dou especial ênfase a essa descrição realizada pela autora, porque o que acontece no estúdio de gravação de Mister Catra é prática corrente em estúdio de gravação de outros astros e estrelas da música *funk*.

Na pesquisa de Mizrahi, a autora entrevista alguns dos músicos que trabalham com Mister Catra e descobre que vários deles haviam sido músicos em igrejas evangélicas no Rio de Janeiro e que viram no *funk* uma oportunidade para mudança de vida e ascensão econômica e social. A autora também apreende um fato pouco notado por muitos daqueles não familiarizados ao *funk*,

²³ Etnografia é um modo de descrição detalhada proveniente sobretudo de pesquisas realizadas por meio de observação participante *in loco*.

que é uma rixa existente entre funkeiros e *hip hoppers*, que, segundo um dos entrevistados, os últimos se dizem superiores aos primeiros, por acreditarem que suas músicas são mais ricas no que tange à harmonia, ao ritmo, à melodia e a outros diversos materiais musicais. Entretanto, algo talvez não expresso pelos interlocutores de Mizrahi, é o fato por ela apontado de que a definição do estilo musical *funk* reside não em seu conteúdo, mas em sua forma (MIZRAHI, 2010, p. 98).

Não pretendo afirmar que as palavras não agem, ou que a letra das músicas não possui significado nem conexão com o social e a realidade. Mas o que se afigura é que a agência do som parece ultrapassar a das palavras. Além disso, existe uma comunicação que só se estabelece para os iniciados e que possui códigos em vários registros, e não somente o linguístico. A definição do estilo musical Funk reside não em seu conteúdo, mas em sua forma (...). É o ritmo e a melodia que definem o pertencimento da música ao estilo Funk e não o conteúdo de suas letras. Este traço certamente contribuiu para que uma tradução efetiva das letras das músicas não tivesse sido possível e a exegese resultou do próprio processo de imersão no campo e do extenso tempo de investigação. (MIZRAHI, 2010, p. 97-8).

Essa afirmação expressa por Mizrahi é muito importante para o presente trabalho, pois se formos comparar as letras das músicas *funk*, brega, sertaneja e outras atuais, é provável que não conseguiremos distinguir qual letra pertence a determinado gênero, dada a sua similaridade no uso de palavras e recorrência a certos temas, como amor, mulheres e desilusão amorosa. A esse respeito, o etnomusicólogo Rafael Menezes Bastos (1996) faz uma interessante discussão, em que afirma que a análise da canção que se limita ao estudo apenas das letras é insolvente, uma vez que a letra é apenas um aspecto característico da canção. Para o autor, o que deve ditar o tom da pesquisa, se a letra deve ou não ser analisada, é o povo estudado. No caso do *funk*, os músicos entrevistados por Mizrahi deixavam claro que a letra era secundária ao ritmo, e que a primeira coisa a ser considerada na composição de uma música é a sua base, ou seja, a sua estrutura rítmica. Assim sendo, Mizrahi notou em uma de suas entrevistas que:

Sandro diz que sempre começa a criar já com algo “em mente”, e justifica: “porque tudo vem da cabeça”. O modo como essa “mente” funcionará, por meio do pensamento analógico, se alimentando do estoque de imagens que o mundo lhes oferece, é que trará a cultura e a sociedade à tona, e não o inverso. É a lógica que rege a música Funk que determina a sua criação, e não o contexto social em que foi gestado o ritmo. (MIZRAHI, 2010, p. 103).

Diversos pesquisadores teorizaram sobre o processo de criação e produção do *funk*, sendo talvez os expoentes desse processo Vianna (1988) e Herschmann (2000). Para esses autores, o que

acontece no *funk* e que talvez o diferencie de outros gêneros musicais, é o processo da apropriação descarada de outros ritmos, melodias e mesmo trechos inteiros de outras músicas, que é inerente à sua produção.

Ao perceber o processo de apropriação de elementos de diferentes músicas em outros ritmos, como na própria música eletrônica, Mizrahi conclui que essa prática não é comum apenas ao *funk* e que, portanto, ela não é suficiente para classificá-lo e diferenciá-lo de outros estilos. Assim sendo, para a autora, o que pode vir a classificar o *funk* é:

(...) a liberalidade que rege a prática de sua lógica apropriativa e a concomitante velocidade com que ela é colocada em marcha graças à informalidade que governa as relações entre seus agentes. A informalidade garante a eficiência da produção funkeira, de suas apropriações, e igualmente alavanca a sua difusão. Entre funkeiros, ao contrário do que ocorre com as produções de música eletrônica realizada nos grandes centros da indústria fonográfica mundial, não se pede autorização formal. Primeiro é feita a apropriação para então “deixar rolar”, esperar para ver o que acontece. Como diz Sandro, “no Funk os cara ouve uma parada, já pum. Já faz o loop, já edita, já joga na música. Já no Eletrônico, no House, no Baltimore, os cara são mais organizados”. (MIZRAHI, 2010, p. 105).

Então, o processo de apropriação de outras músicas e estilos musicais é prática corrente não só no *funk*, mas em vários outros gêneros. O que é específico ao *funk* é o modo como essa apropriação é realizada, no mais das vezes, sem um contrato formal entre as partes, tudo feito de maneira bastante informal. Se o *DJ* ouvir algo e gostar, logo já pode fazer o *download* da música e utilizá-la dentro de uma criação que esteja produzindo. O processo vai se desenrolando até que alguém reclame a sua porção naquela criação, ou mesmo acuse o *DJ* ou artista responsável pela apropriação de plágio, como aconteceu em 2003, quando o Bonde do Tigrão foi acusado de plágio pelo grupo belga *Front 242*, que disse que a sua música *Headhunter* havia sido indevidamente apropriada na música *Cerol na mão*²⁴.

De tão popular que é, esse processo recebeu o nome de “rouba-rouba” pelos praticantes desse modelo; “rouba-rouba” é a prática de se apropriar parcial ou integralmente da produção de outro (MIZRAHI, 2010, p. 105). Essa prática é bastante conhecida e mesmo realizada vastamente dentro do universo da música *funk*. E, acredita boa parte de seus praticantes, o “rouba-rouba” beneficia a todas as partes envolvidas, tanto os criadores primeiros, como quem está se apropriando

²⁴ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,front-242-acusa-bonde-do-tigrao-de-plagio,20031031p1923>. Acesso em 18 dez 2017.

dela, pois não se esconde a autoria do criador da música apropriada. Assim sendo:

A circulação da música e o afrouxamento na cobrança dos direitos de execução e autoria mantêm “acesa a chama do Funk”, diz Rocha. Pois se artistas mais estabelecidos registram suas músicas antes de as “jogar na pista”, antes de colocá-las em circulação, os direitos são cobrados, mas de modo a manter a flexibilidade do sistema, permitindo o seu funcionamento. Assim, a execução é cobrada quando tocada mecanicamente, seja como repertório de casa de show, rádio ou televisão, mas não quando é executada por um MC em seu show. O registro dá à música uma “identidade”, e a “música entra no mundo da música”, como explica Kapella, mas o que não pode ocorrer é o engessamento da sua circulação. (MIZRAHI, 2010, p. 112).

Esse processo é interessante, pois sai do âmbito estritamente musical e interfere até mesmo em aspectos legais e que dizem respeito aos direitos de reprodução do *funk*. Ao levar em consideração todos esses aspectos, é possível perceber que o *funk*, como apontado por Mizrahi (2010), está longe de ser um ritmo simplesmente associado à favela e ao mundo do crime. O *funk* e sua produção mobilizam toda uma rede de sentidos e significados que extrapolam e fogem à estrita geografia do morro, pois é fruto dessas interações entre diferentes classes, estruturas, raças e leis. Tem a sua lógica própria que não é imanente à favela, mas que é permeada pelas relações entre diversas partes.

Meirelles e Athayde (2014) apontaram que há uma lógica inerente à vida nas favelas que, de certa forma, engloba todos os moradores daquele espaço. De acordo com os autores:

A favela é, por natureza, mais coletiva e cada um de seus habitantes representa um conjunto complexo de vontades, aspirações, ressentimentos, rancores, amores e sonhos. Negociar com um favelado equivale, em muitos casos, a negociar com todos. Esse é o grande desafio oferecido pelo setor F, um enigma até para quem nasceu e viveu nas comunidades. (MEIRELLES & ATHAYDE, 2014, p. 83).

Os referidos autores também apontam que é comum que as crianças de diversas comunidades cariocas chamem as mulheres que lá vivem pelo substantivo *tia*, por mais que elas não sejam irmãs de suas mães ou pais. O que indica que há laços familiares simbólicos que podem ser tão fortes como os provenientes de relações consanguíneas.

Mas o ponto a ser elucidado aqui, é o fato de que essa vida em comunidade, essa ideia de pertença a uma grande família, pode ser uma das influenciadoras dessa noção de “rouba-rouba”, que não exige contrato formal ou laço consanguíneo para ser incluído ao grupo, tudo é de todos e para tudo é para todos. As relações artístico-musicais, nesse sentido, emulam as regras e estruturas

da vida em sociedade, pois a produção musical é feita em família.

Outro autor ainda a ser levado em conta no que se refere ao processo de produção do *funk* é o antropólogo Hermano Vianna. O seu livro *O mundo funk carioca* (1988) é considerado um clássico no assunto. De acordo com o estudioso, para a produção do seu livro, publicado inicialmente como uma dissertação de mestrado, ele chegou a frequentar mais de 100 bailes *blacks*, como eram chamados à época, no Rio de Janeiro. Vianna (1988) elucida que os primeiros bailes *funks* que aconteceram no país e, por conseguinte, os *Djs* que comandavam as festas, não dispunham de todo o equipamento e arsenal tecnológico que hoje pode ser encontrado facilmente em qualquer casa de *shows* ou mesmo na casa de qualquer artista mais abonado²⁵.

Entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, destaca Vianna, os *Djs* utilizavam-se de vinis, que chegavam a custar 15 dólares individualmente, o que era uma quantia considerável para a época. Era, então, prática comum naquele tempo, encomendar os discos a pessoas próximas ou não, que estavam indo de viagem aos Estados Unidos. Os discos eram trazidos ao Brasil e mantidos em segredo pelas equipes que os haviam adquirido. O autor chega a dizer que era prática comum entre os donos dos discos que esses rasgassem as suas capas ou mesmo mentissem sobre o nome das canções que estavam nesses vinis, para que essa música fosse exclusividade apenas de sua equipe²⁶. Mas, como esse mercado de compradores de discos contendo faixas de *hip hop* e *soul* americano apenas crescia, aumentou-se a quantidade de fornecedores dos mesmos, isto é, de pessoas dispostas a trazerem discos dos EUA para o Brasil. Vianna informa que até aeromoças de diversas companhias aéreas foram solicitadas para trazer os tão importantes compactos que iriam agitar as festas e bailes cariocas. Tal contexto foi possível porque as lojas de vinis não dispunham de quantidade de discos suficientes ou porque as músicas procuradas eram produzidas por gravadoras independentes nos EUA, o que dificultava ainda mais o processo de importação por meios mais formais.

Com isso, é possível perceber que essa informalidade nas relações está presente no

²⁵ Como no caso de Mr. Catra, que, de acordo com Mizrahi (2010) possuía o seu próprio estúdio de gravação e ensaio com bons equipamentos, diga-se de passagem, em sua casa, no RJ.

²⁶ O motivo para o porquê de se rasgar ou esconder as capas dos vinis é contraditório, pois Carvalho (2014), aponta que: “Para evitar que passassem a ser apenas reprodutores de grandes sucessos, os DJs começaram a esconder as capas de seus discos e não revelavam o que tocavam nas festas. Era uma forma de garantir o retorno dos frequentadores que gostassem de determinadas músicas e fazer notar seu conhecimento musical”. (FIDELES et al, 2014, p. 14).

universo do *funk* desde o seu início. Com a interessante constatação de que, se anteriormente o disco e as músicas que seriam mixadas pelos *Djs* cariocas eram guardadas como segredo a 7 chaves, curiosamente, com o passar dos anos, iria acontecer uma inversão no processo. As músicas e *samplers* de outras músicas seriam divulgadas e trocadas, ou mesmo “roubadas”, sem que isso incomodasse grandemente os produtores e frequentadores dos bailes.

Com certeza, os motivos que levaram a essa virada na produção da música *funk* podem ser vários. Mas, sem dúvida, deve ser levado em conta o fato de que a difusão tecnológica e o aumento do poder aquisitivo entre os moradores dos morros cariocas, o que foi alcançado nos últimos anos e fez com que boa parte dessas pessoas adquirissem seus primeiros *smartphones* e computadores, desempenha um papel muito importante no processo. Até mesmo porque a divulgação das músicas *online*, em forma de áudio e mesmo de vídeo, facilita o acesso de qualquer pessoa a esses conteúdos, que pode decidir como irá usá-lo, se para produzir algo novo ou apenas reproduzi-lo para puro deleite musical.

Veremos como isso se desenvolve no caso do *sampling*.

Sampling é o ato de tirar um trecho, ou amostra, de uma gravação de som e reutilizá-lo como um instrumento ou uma gravação de som em uma música ou peça diferente. (SAID, 2013).

O *sampling* foi desenvolvido originalmente por músicos experimentais que trabalhavam com música concreta e música eletroacústica, que manipulavam fisicamente fitas ou discos de vinil em fonógrafo. No final da década de 1960, o uso do *sampling* por meio das fitas influenciou o desenvolvimento da música minimalista e a produção de *rock* psicodélico e do *jazz fusion*. O *hip hop* foi o primeiro gênero musical popular baseado na arte da *sampling* – nascido dos *Djs* dos anos 1970 que experimentaram a manipulação de vinil em duas plataformas no *turntable* e um *mixer* de áudio.

Historicamente, o *sampling* era realizado como maior frequência com um coletor de amostras/*samplers* – um equipamento especializado – mas hoje, um programa de computador é mais utilizado (levando à democratização do processo). No entanto, o *software* que emula o som de vinil também pode ser usado, e os *turntables* continuam a fazer *samples* usando os métodos tradicionais (SAID, 2013).

Muitas vezes, *samplers* consistem em uma parte de uma música, como uma ruptura de ritmo, que é usada para construir a batida para outra música. Por exemplo, a música *hip hop* desenvolveu-se a partir de *Djs* fazendo um *loop* (repetição) das quebras das músicas para permitir a dança contínua. (SCHLOSS; CHANG, 2004).

Sampling não significa necessariamente o uso de gravações pré-existentes. Uma série de compositores e músicos construíram peças ou músicas mediante a utilização de *samplings* de gravações que eles mesmos criaram, e outros provaram suas próprias gravações originais. (SAID, 2013).

O uso de *sampling* no *funk* carioca mudou ao longo dos anos, como aconteceu também em muitos outros gêneros musicais. A música do período inicial do *funk* certamente iria sugerir o uso de um coletor de *samplings* para criar as batidas e a melodia. Este equipamento era caro, limitando assim a capacidade de muitos para criar esse tipo de música. À medida que a tecnologia desenvolveu e tornou-se mais acessível, a capacidade de fazer *samplings* tornou-se mais democrática, já que tudo que alguém precisa é um programa simples que pode ser baixado em qualquer computador.

Em uma entrevista que Major Lazer concedeu a *Vice*, ele afirma que essa democratização fez com que muitos dos jovens que crescem em favelas no Brasil queriam se tornar *Djs* e *Mcs*, em vez de estrelas do futebol. Isso levou ao surgimento de *Djs* e *Mcs* bastante jovens, como o *MC Guimê*²⁷. Os *samplings* são usados para se criar uma grande parte do aspecto musical do *funk* que vai desde o aspecto percussivo, que caracteriza esse gênero musical, até à melodia e à harmonia.

1. 5 O *funk* é muito mais que uma música da favela

Como apresentado no início desse capítulo, as origens do *funk* no Brasil remontam à chegada do *hip hop* no país. Neste contexto, o *funk* e o *rap* constituem-se ramificações desse *hip hop*, que, desde a sua entrada no Brasil, foi bem recebido pela cultura urbana não só das duas grandes cidades do Sudeste brasileiro, São Paulo e Rio de Janeiro, mas também em outras capitais

²⁷ *MC Guimê* é um jovem funkeiro paulistano, é um dos maiores expoentes da vertente do *funk* conhecida como *funk ostentação*. Informações encontradas em: https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Guimê#Biografia. Acesso em 20 mar 2019.

do país.

A falta de espaços voltados para o lazer das camadas médias e baixas da população urbana brasileira propiciou a grande aceitação da presença do *funk*. Em comparação aos bailes que interpretavam valsas e boleros que aconteciam antes da chegada dos bailes *funk*, estes últimos eram bem mais baratos e fáceis de serem realizados, uma vez que tudo era feito eletronicamente. Dessa forma, como não era necessário contratar muitos músicos para executarem as músicas nos bailes *funk*, houve a diminuição no valor dos ingressos destes, o que, sem dúvida, atraiu ainda mais a população desses centros urbanos carentes por atividades de lazer. Vianna (1988) aponta que principalmente durante os finais de semana dos anos 1980, os bailes chegaram a receber de 500.000 a 1.000.000 de pessoas.

Claramente, a elite carioca não estava satisfeita com a presença desses novos frequentadores das casas de danças e *shows* na zona sul. Aliado ao efervescente cenário de crescimento e valorização do *rock* nacional, esses locais se viram na iminência de acabar com a realização dos bailes *black*. Entretanto, naquela altura, a população das favelas cariocas já havia se acostumado a essa música e simplesmente não dava para voltar e fazer de conta que nada disso havia acontecido. Foi então que surgiram as primeiras equipes para a realização dos bailes nas próprias favelas e o ritmo foi se fortalecendo e ganhando novos adeptos na mesma velocidade em que estratégias de estigmatização e criminalização dos produtores da música *funk* também ganharam força.

Essa sintética recapitulação de alguns eventos importantes que marcaram as primeiras décadas do *funk* no Rio de Janeiro elucida a associação da música *funk* à cultura urbana, da favela. É interessante notar que mesmo nos Estados Unidos essa música também foi inicialmente produzida por uma população negra e urbano-periférica. Por conta disso, há críticas que são realizadas ao *funk* que o colocam como sendo um gênero exportado dos Estados Unidos, música fruto de uma globalização que, ao mesmo tempo que se expande ao redor do mundo e conecta a economia dos países em um circuito transnacional, destrói as características locais vigentes. A esse respeito, Marshall Sahlins escreve:

Temos razões para ser cétricos, portanto, diante de noções simplistas de “aculturação”, concebida como uma consequência funcional necessária do envolvimento na economia de mercado. Marx dizia, nos Grundrisse, que as relações comunitárias arcaicas são destruídas pelo dinheiro, pois o dinheiro se torna a comunidade. É claro que ele não conhecia os povos da Nova Guiné [...]. Pode-se bem objetar que essa condição é

necessariamente temporária, e que a “mercantilização”, o “consumismo” e a “dependência” irão, mais cedo ou mais tarde, subverter todas as boas intenções tradicionais. Talvez. Mas, como observou Durkheim, uma ciência do futuro não tem objeto [...]. Tudo que se pode hoje concluir a respeito disso é que não conhecemos a priori, e evidentemente não devemos subestimar, o poder que os povos indígenas têm de integrar culturalmente as forças irresistíveis do Sistema Mundial. (SAHLINS, 1997, p. 64).

Esse trecho do famoso texto *O pessimismo sentimental*, de Marshall Sahlins, ilustra bem o contexto de produção da música *funk*, onde ao mesmo tempo em que esta deriva do *hip hop*, esse estilo musical que chega ao Brasil graças aos efeitos da globalização, é apropriado e ressignificado de diversas formas pelos seus ouvintes e apreciadores. Tanto o é que em São Paulo o *hip hop* pouco a pouco vai dando origem a um *rap*, marcado pela crítica social e distanciamento das festas. No Rio, por outro lado, esse *hip hop* vai transformando-se cada vez mais em música *funk*, um gênero festivo e que fazia com que as pessoas que frequentavam os bailes esquecessem por alguns momentos da tribulada vida de trabalho a que teriam que voltar no início da semana.

Mas, se por um lado, há a tentativa de classificar o *funk* como um gênero estritamente copiado do estrangeiro, há também aquelas visões que buscam associá-lo apenas à população negra, pobre, da favela e que, portanto, deve ser criminalizado por ser desenvolvido por aquelas pessoas, como ficou notado ao longo do capítulo. Como se observou, foram demonstradas técnicas de criminalização dessa população associada à música *funk*, a exemplo do silenciamento dessa população efetuado por jornais cariocas nos anos 1990.

Neste contexto, é importante encerrar o capítulo evidenciando o fato de que o *funk*, enquanto gênero musical, é muito mais diverso do que a polarização acima mencionada busca apresentar. O modo como o *hip hop* foi apropriado pela população das favelas cariocas, que o ressignificou e o mesclou a ritmos brasileiros, a *samplers* de outras músicas até mesmo do repertório orquestral²⁸, ilustra bem isso.

O *funk* é um mediador de diversas culturas, ritmos e sons. Ele é uma manifestação cultural que é fruto de um contexto histórico híbrido e diverso e que, portanto, não deve ser definido a partir de classificações simplistas e reducionistas que não levam em conta a complexidade do

²⁸ Como no caso da música *Bum bum tam tam* que será analisada no capítulo 3, cantada e produzida por MC Fioti, e que é a música *funk* mais ouvida no *Youtube*, em março de 2019 contando com mais de 1 bilhão de visualizações na referida plataforma (disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ne3k8m/bum-bum-tam-tam-youtube-mc-fioti. Acesso em 9 mai 2019). A música utiliza o *sampler* de um trecho da Partita em Lá menor de J. S. Bach.

cenário global. É isso o que o presente capítulo buscou demonstrar.

CAPÍTULO 2: HIBRIDISMOS NO CENÁRIO MUSICAL DO *FUNK* CARIOCA

Tupi or not tupi, that is the question. (Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade)

O presente capítulo apresenta o *funk* carioca como um gênero musical híbrido, pois mescla diferentes culturas e manifestações artísticas que fizeram com que ele adquirisse hoje as características pelas quais é reconhecido nacional e internacionalmente.

Amparado em discussões levantadas principalmente por Canclini (2003, 2005), bem como por Vargas (2007), este capítulo também buscará trazer um pouco da história de movimentos artísticos importantes para o cenário brasileiro contemporâneo, como o Movimento Antropofágico, o Tropicalismo e o Mangubeat, principalmente por essas configurações artísticas terem tido em suas respectivas origens a preocupação e a intenção de mesclar elementos da cultura nacional a elementos advindos de outros países, como escreve Vargas (2007). O *funk*, na perspectiva que este capítulo busca mostrar, é fruto do entroncamento entre diversos elementos culturais provenientes tanto de grupos sociais da América do Sul, quanto da América do Norte e mesmo do continente africano, o que justifica a abordagem do assunto sobre lentes que levam em conta o hibridismo como sendo a teoria que mais se aplica para o estudo de manifestações artísticas desenvolvidas no Brasil pós-globalização.

Assim sendo, o que o Movimento Antropofágico, o Tropicalismo, o Mangubeat e o *Funk* carioca têm em comum? Bem, há diversas formas de se responder a essa pergunta, mas no contexto deste trabalho, a resposta mais adequada seria: esses movimentos artísticos-culturais desenvolveram-se em contextos urbanos, em grandes cidades brasileiras. Alguns campos de estudo têm as cidades como locais privilegiados de investigação e observação, visto que fenômenos únicos como receber e abrigar uma diversidade de pessoas, de culturas, de etnias e de manifestações artísticas, só são possíveis por conta de serem urbanos.

Bresciani (1996) escreve sobre a importância de se deter em palavras cujos significados as tornam chave para a compreensão de uma época e, assim como para o texto da autora, a palavra *metrópole* é também importante para essa pesquisa.

Cultura contemporânea e cidade formam duas entidades mutuamente implicadas. A cidade deixa de ser o que era, não só em termos quantitativos de crescimento demográfico e de suas decorrências; ela parece se tornar aos olhos das pessoas do início do século XIX algo inteiramente outro, negando mesmo seu significado primitivo de abrigo e proteção

de seus habitantes. [...] Os pensadores românticos e progressistas se encontram na avaliação partilhada do desequilíbrio. [...] Daí, creio eu, a cidade, a grande cidade em particular, ou seja, a metrópole, ser considerada o *locus* privilegiado da cultura – civilidade e progresso –, contraposta ao campo, lugar do atraso, conservadorismo, dos modos rudes, do analfabetismo, da raridade da vida civilizada. [...] A cultura urbana pode ser entendida portanto como modo(s) de vida na cidade e também mapeamento do que acontece na grande cidade, onde são presenças significativas a indústria, a multidão, os movimentos políticos, a individualidade, a impessoalidade, a solidão; a cultura moderna, mas também o crescimento desmesurado, desproporcional, o lugar de fundação de uma nova estética. (BRESCIANI, 1996, p. 38-40).

Desse modo, ao falar sobre o *funk* carioca, pensamos neste enquanto um modo de cultura urbana, que representa algo, em certa medida, apto a narrar experiências dos seus produtores que incluem, sem dúvida, suas vivências na cidade.

Esse perceber a cultura urbana e suas representações é algo possível graças a um movimento na história que viu o cotidiano como uma possibilidade de estudo. Como escreve Matos (2002, p. 21-3):

Poderíamos dizer que, por razões internas e externas, os estudos históricos do cotidiano emergiram da crise dos paradigmas tradicionais da escrita da história, que requeria uma completa revisão dos instrumentos de pesquisa. [...] Os estudos do cotidiano têm se mostrado um campo multidisciplinar, com uma pluralidade de influências, na tentativa de reconstruir experiências excluídas.

Apesar de ser constituído em grande parte por análise bibliográfica e de músicas, a seguinte pesquisa encontra-se alinhada a essa perspectiva de estudos do cotidiano, justamente por buscar contar uma “história de gente sem história” (MATOS, 2002, p. 24). Assim como o *funk* carioca, o *hip hop* no Estados Unidos também foi possível por conta da confluência de diferentes grupos sociais e etnias presentes na Nova Iorque do pós-guerra. Esse é o tipo de encontro de diversas socialidades que é possível somente por conta do ambiente urbano. A cidade é múltipla.

Ainda de acordo com Matos (2002), a cidade e a forma como ela é percebida nos estudos históricos difere-se de acordo com diferentes épocas. Nesse sentido, a cidade passa de um elemento de delimitação espacial do objeto para ser vista em relação a grandes questões, como a higiênico-sanitarista, à memória e ao documento. Nessa perspectiva última, a cidade é vista como um grande texto/documento a ser lido, um texto a ser decifrado pelo historiador.

Assim, o *funk* carioca ao ser pensado em estreita relação com as dinâmicas da cidade, do morro, é também uma forma que encontramos de efetuar a leitura de um texto que se materializa na cidade, um texto polifônico, com múltiplas vozes.

Nem só de materialidades é constituída a cidade, ela também é moldada e transforma-se a partir de imaginários múltiplos.

A sociologia contemporânea finalmente fez justiça ao que se pode chamar de imaginário social; conhecemos a sua importância na vida de todo o dia. [...] Ora, essas figuras encontradas nas lendas, nos contos, nos fantasmas populares, estão essencialmente ligadas a um lugar, a uma territorialização bem precisa. É o que permite dizer que “o espaço é a forma priori do fantástico”. [...] Afirmar, portanto, que o “espaço é o lugar das configurações” significa ressaltar a inscrição mundana de nossas representações, mostrar que nossos sonhos e práticas cotidianas se enraízam e se territorializam num húmus que é fator de socialidade. (MAFFESOLI, 1984, p. 54-5).

Ora, é esse imaginário social o responsável por alocar os funkeiros em diversas categorias, como apresentado no capítulo 1, mas, como escreve Maffesoli (1984), essas figuras imaginárias estão ligadas a uma territorialização bem precisa. Há um imaginário sobre os morros cariocas, *ali só mora bandido*, e outras *estórias* como essas já são bem conhecidas. Interessante ressaltar que essa história volta a se repetir diariamente, especificamente por ocasião da intervenção militar na segurança pública do Rio de Janeiro. As grandes mídias brasileiras continuam a criar relatos e a reproduzir imaginários tais quais os que foram veiculados anos 1980 e 1990, tendo como principal tática, a já explicitada no capítulo anterior, que é o silenciamento dos moradores da favela.

Outra noção interessante para esse capítulo é a de identidade, que para Stuart Hall (2006) torna-se mais homogênea na pós-modernidade, enquanto identidades nacionais/loais se desintegram para dar origem a identidades híbridas e que mesclam elementos do local e do global. Essa identidade fluida e que mescla diversos elementos é central ao *funk* e aos seus produtores, uma vez que o gênero é possibilitado pela globalização que integra diversas partes do mundo, ou seja, ele já nasce nesse contexto de produção de identidades híbridas.

Por ser híbrido, o *funk* é difícil de ser definido, ele está no meio de uma trama complexa que envolve diversos fatores e diversos olhares. Um desses olhares é o da mídia, sempre a produzir representações sobre os mais diversos assuntos e, como vimos no capítulo anterior, no que se refere ao *funk* não é diferente. Entretanto, há um descompasso entre o modo como os funkeiros e funkeiras são representadas na mídia e a forma como eles mesmos se representam nas canções *funk*.

Santos (2011) escreve que a noção de representação foi introduzida na literatura sociológica por Émile Durkheim em 1898, com o objetivo de estudar fenômenos de natureza coletiva. Entretanto, a noção foi adquirindo novas roupagens com o passar dos anos, mas sem

perder de vista a abrangência da coletividade. Esse conceito é importante para este texto, especialmente porque ao trabalharmos com a análise das músicas *funk* no próximo capítulo, estaremos trabalhando com representações do funkeiros sobre eles mesmos.

Assim sendo, encarnando a multidisciplinaridade familiar aos estudos do cotidiano, este trabalho pensa o *funk* carioca como algo que é possível somente por conta das interações que acontecem em âmbitos urbanos. Como também menciona Mello (2002, p. 36), o discurso do artista faz sangrar a ferida e desloca a imagem oficial, e, nesse sentido, o *funk* e seus contextos tornam-se um ponto de partida privilegiado para o estudo das representações e imaginários que constituem o cotidiano.

2. 1 O hibridismo

Falar sobre hibridismo inclui falar também sobre identidades, diferenças, seleção e exclusão de elementos que ora são iguais, ora não. Mas, principalmente, incide em apresentar o fato de que esse movimento teórico surge nos estudos culturais com a intenção de descrever processos provenientes de encontros transculturais ocorridos e que estavam a ocorrer na modernidade, em um contexto de globalização.

O conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como a mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo. [...] A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa. (VARGAS, 2007, p. 20).

Para Canclini (2005), o conceito de hibridismo estava presente nas ciências sociais já no século XIX, sendo que no campo religioso a mistura entre elementos da religião dos escravos com a dos senhores foi denominada de sincretismo. Na história e na antropologia a mistura dos povos, e o que originava dela, era denominado de mestiçagem e, na música, a mistura de vários gêneros, ritmos e estilos musicais era chamado de fusão. Com a globalização, que adquiriu forma sobretudo a partir da segunda metade do século XX, e de outros acontecimentos que se materializaram séculos antes, houve uma redefinição do mundo, ocasionada sobretudo por uma conexão de

diversas partes deste. De acordo com Canclini (2003), os processos que antecederam a globalização ajudam a entendê-la, a saber, a internacionalização e a transnacionalização:

A internacionalização da economia e da cultura tem início com as navegações transoceânicas, a abertura comercial das sociedades europeias para o Extremo Oriente e a América Latina e a conseguinte colonização. [...] A transnacionalização é um processo que se forma mediante a internacionalização da economia e da cultura, mas que dá alguns passos além a partir da primeira metade do século XX, ao gerar organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação. [...] A globalização foi-se preparando nesses dois processos anteriores por meio de uma intensificação das dependências recíprocas, do crescimento e da aceleração de redes econômicas e culturais que operam em escala mundial e sobre uma base mundial. Mas foram necessários os satélites e o desenvolvimento de sistemas de informação, manufatura e processamento de bens com recursos eletrônicos, o transporte aéreo, os trens de alta velocidade e os serviços distribuídos em nível planetário para que se construísse um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializassem, as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes (CANCLINI, 2003, p. 41-2).

A partir do delineamento desses eventos mais amplos, é possível perceber que o processo de globalização que transformou as estruturas do mundo no século XX teve início séculos antes. Como o abalo gerado por esses acontecimentos promoveu inúmeras alterações em campos da economia, da sociedade e da cultura em geral, nada mais apropriado do que cunhar um novo termo capaz de englobar e explicar esses acontecimentos. É nesse embalo das transformações ocorridas em 1970 e 1980, com destaque para os surgimentos da *internet* em contexto comercial na década de 80 do século anterior, que a noção de hibridismo aparece para explicar os acontecimentos ocorrido sobretudo na América Latina.

Tomado de empréstimo da biologia, o termo hibridismo não foi aceito de imediato, sobretudo por teóricos norte-americanos. De acordo com Canclini, para esses teóricos críticos ao hibridismo, o argumento principal era o de que o risco da esterilidade associado ao termo seria transferido para as esferas socioculturais, indicando que a hibridação de elementos sociais e culturais seria infrutífero; como outros termos nas ciências sociais haviam sido cunhados primeiramente na Biologia, Canclini entendeu que esse empréstimo não era o problema, mas sim, um resquício do pensamento advindo do século XIX, que via a hibridação como um problema. Roberto DaMatta (1986), em sintonia com a reflexão aqui desenvolvida, escreveu o seguinte em seu livro *O que faz do Brasil, Brasil?* Vale a pena a longa citação:

No século XVIII, Antonil percebeu algo interessante numa sociedade dividida entre

senhores e escravos, e escreveu: “O Brasil é um inferno para os negros, um purgatório para os brancos e um paraíso para os mulatos”. A frase foi, como sempre acontece com as coisas profundas que são faladas com simplicidade, mal-entendida. É que quase todos os seus intérpretes viram nela uma afirmativa ao pé da letra, algo que se referia exclusivamente a um fenômeno biológico e racial, quando de fato ela diz muito mais de fatos sociológicos básicos. [...] Digo que a frase de Antonil tem um sentido sociológico e simbólico profundo porque, no contexto das teorias raciais do momento, ela é no mínimo contraditória. Realmente, não custa lembrar que as teorias racistas europeias e norte americanas não eram tanto contra o negro ou o amarelo (o índio, genericamente falando, também discriminado como inferior), que eram nítida e injustamente inferiorizados relativamente ao branco, mas que também eram vistos como donos de poucas qualidades positivas enquanto “raça”. O problema maior dessas doutrinas, o horror que declaravam, era, isso sim, contra a mistura ou miscigenação das “raças”. É certo, diziam elas, que havia uma nítida ordem natural que graduava, escalonava e hierarquizava as “raças humanas”, conforme ocorria com as espécies de animais e as plantas; é certo também, afirmavam tais teorias, que o branco se situava no alto da escala, com o branco da Europa Ocidental assumindo o indiscutível posição de liderança da criação animal e humana do planeta. Mas era também seguro que amarelos e negros tinham qualidades que a mistura denegria e levava ao extermínio. Saber por que tais teorias tinham esse horror à miscigenação é conduzir a curiosidade intelectual para um dos pontos-chave que distinguem e esclarecem o “racismo à europeia” ou “à americana” e o nosso conhecido, dissimulado e disseminado “racismo à brasileira”. (DAMATTA, 1986, p. 24-5).

Esse trecho do texto de DaMatta serve também para entendermos o porquê de o termo hibridismo ter sido bem recebido na América do Sul, em contraposição ao modo em que foi recebido pelos vizinhos do Norte. Acontece que nos Estados Unidos havia um pensamento dualista claro, que havia instaurado, inclusive, uma segregação social baseadas em questões raciais. Nesse sentido, o produto da junção dessa dualidade era malvisto, ao contrário do que acontecia no Brasil, que era um paraíso para os mulatos, sendo o híbrido louvado.

Apesar de tudo isso, o termo sobreviveu aos duros anos que seguiram após o seu surgimento e atualmente é usado em larga medida para apresentar e explicar diversos acontecimentos nos mais diversos campos, em eventos acontecidos sobretudo na América Latina. Dessa forma, Canclini (2005) apresenta o termo da seguinte forma:

Entendo por hibridação processos socioculturais em que estruturas discretas ou práticas que existiam previamente em formas separadas, são combinadas para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Uma forma de descrever esse movimento, do discreto ao híbrido e para novas formas discretas, é através dos “ciclos de hibridação”, fórmula proposta por Brian Ross. (CANCLINI, 2005, p. XXV). (tradução nossa)²⁹.

²⁹ “I understand for hybridization sociocultural processes in which discrete structures or practices, previously existing in separate forms, are combined to generate new structures, objects and practices. (...) One way of describing this movement from the discrete to the hybrid, and to new discrete forms, is the “cycles of hybridization”, formula proposed by Brian Ross. (CANCLINI, 2005, p. XXV).

É possível argumentarmos que o hibridismo não é algo novo, e que há diversas estruturas híbridas, pois interações socioculturais acontecem a todo momento. Entretanto, é importante salientarmos que esse termo surge para explicar os mais diversos fenômenos que aconteceram sobretudo a partir da globalização que assolou o mundo a partir, principalmente, da década de 1980. É importante salientar que Canclini é ele próprio um crítico do hibridismo. Para o autor, é importante usar o termo não simplesmente para classificar determinado evento, mas sim para mostrar como se deu o processo de hibridação daquele movimento. E é uma análise baseada nessa proposta que ilustrará as páginas do capítulo 3 do seguinte texto.

O hibridismo busca descrever as transições provenientes da mescla dos mais diferentes elementos socioculturais, em voga cada vez mais na nossa era, cada vez mais conectada e com a percepção de um tempo rápido. Essa teoria é relevante para a presente análise, pois o *funk* carioca surgiu em um momento em que a *internet* começava a espalhar-se para o mundo, utilizando as fibras ópticas que outrora haviam sido usadas por companhias telefônicas. Como apontado, não há “cultura pura”, não há algo que não tenha sofrido transformação por conta do contato com o outro, com o diferente. É claro que com o pai do *funk* no Brasil, o *hip hop*, que chegou ao país no final da década de 1970 e que é proveniente dos *guetos* de Nova Iorque, não seria diferente.

Como o *funk* é um gênero musical híbrido por excelência e que traz em suas entranhas elementos que borram as fronteiras do local e do global, do moderno e do tradicional, bem como de outras dicotomias utilizadas para a classificação de culturas urbanas juvenis, é importante retrair um pouco do movimento que foi o seu principal propulsor no Brasil, o *hip hop*.

O *hip hop*, ele mesmo híbrido e fruto de diversas interações entre culturas e populações que habitavam a periferia de Nova Iorque, carregou por anos os estigmas e marcas que caracterizaram o *funk* carioca no Brasil. Gênero musical surgido nos Estados Unidos e que lá ganhou fama na década de 1970, é resultado da interação de quatro elementos: o grafite, o *b-boying* (*break dance*), o *DJ'ing*, e o *Rap*, como escreve Said (2013). Ainda de acordo com este autor, era comum que naquela época os precursores do movimento *hip hop* fossem fluentes em ao menos duas dessas manifestações artísticas. É importante salientar que a Nova Iorque que originou o movimento *hip hop* era composta principalmente por uma população caribenha, com habitantes provenientes sobretudo da Jamaica, e de imigrantes latinos, com especial destaque para os provenientes de Porto Rico, que foram de fundamental importância para o desenvolvimento da arte do grafite.

Com isso em mente, é interessante notar que a hibridação entre elementos provenientes de diferentes culturas e músicas que caracterizaram o nascente *hip hop*, é também o que é característico da música *funk* no Brasil.

2. 2 Movimento antropofágico, Tropicalismo, Manguebeat e o *Funk* carioca

O século XX no Brasil foi um período bastante profícuo no campo das artes, diversos movimentos artísticos promoveram repercussões e redefinições de padrões estéticos que ecoam até os dias de hoje. Importante para esse capítulo foram os movimentos artísticos e estéticos que ocorreram em épocas diferentes, mas que apesar da larga distância entre eles, guardam certas similaridades. Esses movimentos foram o Modernismo, na década de 1920, o Tropicalismo, no final da década de 1960 e o Manguebeat nos anos 1990.

Antes de entrar especificamente no detalhamento desses movimentos, é importante ressaltar o contexto geral em que se encontrava a América Latina no referido período histórico. Assim sendo, em *Culturas híbridas*, que teve sua primeira versão publicada em 1995, Canclini elucida que na América Latina como um todo, a virada do século XIX para o XX foi marcada por crescentes oligarquias, processo de alfabetização da população e intelectuais formados de acordo com o pensamento europeu. Para esse autor, já entre 1920 e 1930, essa região do globo foi marcada pela crescente expansão do capitalismo, pela democratização e crescimento da classe média e do liberalismo, pela contribuição de imigrantes que vieram para essa região do país, principalmente por questões envolvendo fatores como a 1ª Guerra Mundial. Essa época também foi marcada pela implantação de diversas escolas e o surgimento do rádio na região. Ainda de acordo com o teórico argentino, os anos 1940 e as décadas seguintes foram marcadas por fenômenos como a industrialização, o crescimento urbano e o maior acesso à educação em nível secundário e superior e, também, por fim, pela indústria cultural (CANCLINI, 2005).

Embora movimentos artísticos tivessem ganhado forma no Brasil desde o século XIX, e mesmo antes dele, um fator impedia que as artes como um todo atraíssem grande parcela da população em busca da criação de um movimento forte e unificado para promoção e desenvolvimento desta. Enquanto na França do final do século XIX havia cerca de 2.000 periódicos no país e na Inglaterra a taxa de alfabetização no início do século XX chegasse a 97%, no Brasil, nessa mesma época, 84% da população era analfabeta, sendo que esse número chegaria

a 75% em 1920 e 57% em 1940³⁰. (CANCLINI, 2005, p. 42). Se, por um lado, o Brasil possuía um baixo índice no que se refere à educação formal da população, por outro, a economia viria a mostrar-se influenciada por essa carência, como veremos com o decorrer do século.

Enquanto o rádio ganhava popularidade no mundo por volta da década de 1910, década que também seria marcada pela 1ª Guerra Mundial, ele viria a popularizar-se no Brasil apenas na segunda metade da década de 1930. A década anterior no país foi marcada pelo tenentismo³¹, no lado político, e em um contexto global, dentre outras coisas, pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, que veio a redefinir boa parte da economia mundial.

Nesse contexto de mudanças econômicas, políticas e de pouca estabilidade em ambos os contextos, aconteceria em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna. Esse evento tinha como objetivo principal apresentar tendências artísticas que já estavam em vigor na Europa. Esse movimento entendia que estava na hora de abandonar valores estéticos antigos e que ainda estavam em vigor no Brasil. É claro que à época o movimento atraiu tanto simpatizantes como críticos das mais diversas ordens, sobretudo da elite paulistana, ligada ao café e que desaprovava o movimento. Esse movimento foi um pontapé para a entrada do modernismo nas artes no Brasil.

Ainda na esteira da Semana de Arte de 1922, o Movimento Antropofágico que promoveria transformações na literatura brasileira, foi um marco na década de 1920, e, consagrado ainda mais com a publicação do Manifesto Antropófago em 1928, escrito por Oswald de Andrade. A principal ideia do Movimento Antropofágico era a de produção de uma poesia nacional que aceitava influências estrangeiras, mas que não apenas a imitava. Oswald de Andrade, que anteriormente havia lançado o Manifesto Pau-Brasil, criticava a submissão do Brasil a imposições estrangeiras e, ao mesmo tempo, também criticava certas concepções nacionalistas que queriam isolar a produção nacional de qualquer influência tida como não-brasileira. Em suma, esse movimento foi um divisor de águas na história da literatura e das artes no Brasil no que se refere à produção de

³⁰ Canclini utilizando dados primeiramente apresentados por Renato Ortiz, aponta que por conta da taxa de letramento da população brasileira entre final do século XIX e início do século XX, a tiragem máxima de livros publicados a época era de 1.000 cópias, o que provava ser impossível que escritores vivessem apenas de literatura naquela época. Dado o alto número de analfabetismo no país.

³¹ O tenentismo foi um movimento político brasileiro liderado por militares e que ganhou forma na década de 1920, o objetivo desse movimento era a reivindicação de volta dos poderes que os militares possuíam durante a República Velha. Durante a República Velha, aconteceu no país o que ficou conhecido como república Café com Leite, onde a regência do país ficou a cargo de presidentes ora vindos de São Paulo, ora de Minas Gerais.

uma arte nacional em consonância com o que era produzido no restante do mundo. Importante é a percepção de aceitação do estrangeiro na arte brasileira, para associado a este, promover, criar e desenvolver uma arte nacional, como destacado no trecho do Manifesto Antropófago, de 1928: só me interessa o que não é meu. Lei do homem, Lei do antropófago.

Entre 1920 e 1960, o Brasil foi cenário de diversas transformações no plano político, econômico e sociocultural. Destacam-se nesse período mudanças ocorridas sobretudo durante a Era Vargas, que corresponde aos anos entre 1930 e 1945, quando Getúlio Vargas presidiu o Brasil. Bem como os anos em que Juscelino Kubitschek esteve na presidência do país, cujo marco foi a transferência da capital do Brasil do Rio de Janeiro para a cidade de Brasília, que havia sido construída para esse fim. É importante destacar que durante os anos em que Getúlio Vargas esteve no poder, ele insistiu na tônica da criação de uma indústria nacional forte, bem como a criação de direitos trabalhistas³² e a definição de uma identidade nacional. Já com Juscelino Kubitschek, a tônica era a de modernização do país, a ideia de tirar o país do atraso, cujo lema ficou famoso: 50 anos em 5, título dado ao plano de metas elaborado por J.K., que veio a enfrentar diversos problemas e pouca aceitação. De acordo com Dunn (2009, p. 23):

As energias de vanguarda do Modernismo brasileiro se dissiparam nos anos 30 e 40, durante o governo nacionalista, populista e, em última instância, autoritário de Getúlio Vargas. A poesia em versos livres, a prosa experimental e os manifestos provocativos dos anos 20 deram lugar a romances realistas e a histórias sociais orientadas principalmente pela “descoberta” e pela documentação da cultura brasileira. De especial importância foi a articulação de um paradigma mestiço, que exaltava o hibridismo cultural e racial como o fundamento de uma identidade nacional unificada. E, em outros países das Américas, a música popular exerceria um papel central na “invenção”, divulgação e projeção internacional da cultura nacional.

É nesse embalo que no cenário musical brasileiro, o samba viria a ganhar destaque na década de 1930 e seria consagrado como o ritmo nacional, que integrava as três raças, e

³² Em *Cidadania no Brasil: o longo caminho*, José Murilo de Carvalho aponta que a criação de direitos trabalhistas, bem como a criação do Ministério do Trabalho em 26 de janeiro de 1930, foi mais uma medida preventiva, que evitava controlar a população brasileira em uma época que imigrantes de diversas partes do mundo chegavam ao país e podia influenciar os trabalhadores locais com ideias comunistas e de formação de sindicatos trabalhistas. Para evitar revoltas da população trabalhista era melhor garantir-lhes alguns parques direitos, que, em suma, incluía quem já os possuía em alguma medida, já que o catálogo de profissões à época incluía apenas algumas poucas como funcionário público, vendedor, secretário. José Murilo de Carvalho ainda aponta que naquele tempo conseguir uma carteira de trabalho também era tarefa das mais difíceis, tendo em vista que para consegui-la eram necessárias diversas assinaturas, o que era difícil pois boa parte da população não sabia escrever sequer o nome, e também fotos, que em 1930 eram caríssimas e raras entre a maior parte da população.

materializava o mito da democracia racial, ideia que ficou famosa com a publicação de Casa Grande & Senzala, em 1933, livro de Gilberto Freyre. Naquela época, também, o Brasil viveria a sua Era do Rádio, que produziu importantes nomes para a música brasileira. No final de 1950 a Bossa Nova iria levar o Brasil a ser conhecido internacionalmente e, também despertaria a atenção e fúria de críticos mais patrióticos que insistiam em não aceitar a influência estrangeira na música brasileira, a exemplo de José Ramos Tinhorão. A bossa nova continuaria atraindo adeptos em 1960, e com o advento da televisão no Brasil naquela década, 1960 foi marcado como a época dos festivais de música, festivais da canção, televisionados por diversas emissoras.

No final de 1960 tem origem no país um movimento a princípio musical, mas que acabou estendendo-se para outras áreas artísticas, conhecido como Tropicalismo, esse movimento foi desenvolvido por músicos baianos e paulistanos.

Como o nome sugere, o movimento fazia referência ao clima tropical do Brasil que, ao longo da história, tem sido exaltado por gerar uma exuberante abundância, ou deplorado por impedir o desenvolvimento econômico na linha das sociedades de climas temperados. Os tropicalistas propositadamente evocavam imagens estereotipadas do Brasil como um paraíso tropical só para subvertê-las com referências incisivas à violência política e à miséria sócia. (DUNN, 2009, p. 19).

Ainda de acordo com o referido autor:

As manifestações musicais da Tropicália não propunham um novo estilo ou gênero. A música tropicalista envolvia, em vez disso, uma colagem de diversos estilos: novos e antigos, nacionais e internacionais. Em um nível, a música tropicalista pode ser entendida como uma releitura da tradição da música popular brasileira à luz da música pop internacional e da experimentação de vanguarda. No Brasil, os tropicalistas evocavam comparações com seus contemporâneos internacionalmente famosos, os Beatles, um grupo que também criou a música pop por meio do diálogo entre a música artística e as tradições populares locais. [...] Em última instância, os tropicalistas dariam ímpeto a atitudes, estilos e discursos da contracultura emergente no que se referia a raça, sexo, sexualidade e liberdade pessoal. Essas questões vinham ganhando cada vez mais destaque em movimentos da contracultura nos Estados Unidos e Europa, mas foram manifestadas de forma distinta no Brasil durante o período do governo militar. (DUNN, 2009, p. 19-20).

E, novamente, é importante destacar que o Tropicalismo foi um movimento musical-artístico que mesclava diversos estilos musicais, novos e antigos, nacionais e internacionais. Apesar de ter durado pouco tempo, o Tropicalismo ficou conhecido mundialmente bem como fez o Brasil conhecido em outros países. Os expoentes musicais do Tropicalismo foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e o grupo de *rock* paulistano Os Mutantes, esse último

que chegou a apresentar-se no famoso festival de música de *Woodstock*, que aconteceu nos Estados Unidos em 1969. Outro fato ainda interessante sobre o Tropicalismo é que, ao mesmo modo dos antropofágicos na década de 1920 iriam deglutir o estrangeiro para produzir uma arte, uma poesia nacional, os tropicalistas também iriam mesclar esse estrangeiro ao nacional e produzir algo único. Caetano Veloso chegou a dizer que o Tropicalismo havia sido uma forma de neo-antropofagismo (DUNN, 2009).

Com a tomada de poder pelos militares em 1964 e a conseqüente instauração da Ditadura Militar no país, que viveu seu pior momento com a instauração do Ato Institucional nº. 5 em 1968, que dentre outras coisas proibia manifestações populares de caráter político e impunha a censura prévia para músicas, jornais, livros, revistas e peças de teatro, vários artistas brasileiros foram exilados. Dentre os artistas exilados por conta da perseguição que sofreram durante a ditadura militar no país, incluem-se Gilberto Gil e Caetano Veloso, que eram precursores do Tropicalismo. Com isso, o movimento perdeu forças e o cenário artístico brasileiro viveu um período de tensão e repressão.

Nos anos 1970, a Jovem Guarda que havia lançado suas bases na década de 1960, continuaria a agitar a juventude brasileira, o *soul* também estaria presente no Brasil, com o seu maior representante do gênero no país, Tim Maia. Em 1980 o *rock* nacional, também conhecido como *Brock (brazilian rock)* (SEVERIANO, 2007), ganha forças no país. Merecem destaque nesse período as bandas de *rock* vindas de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Brasília. É nessa época também que no Rio de Janeiro e São Paulo bailes *black*, isto é, bailes que tocavam música *hip hop*, iriam agitar a população jovem e, principalmente, periférica, como apresentado anteriormente. Esses bailes lançaram a semente do que viria a tornar-se a música *funk* e mesmo o *rap* no país.

Como vimos apontando ao longo do texto, o fio condutor deste trecho do capítulo é a ideia de que alguns movimentos artísticos brasileiros, à sua maneira, insistiram na criação de uma estética e de uma produção artística que mesclava elementos advindos de outros países a elementos da cultura nacional. Demos destaque ao Modernismo, seguido do Movimento Antropofágico, ao Tropicalismo e caminhamos agora para o último, mas não menos importante movimento, que também insistiu em mesclar a música brasileira a elementos do pop internacional: o Mangubeat.

O Mangubeat foi um movimento musical surgido em Recife no início da década de 1990. Os protagonistas do movimento foram Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L., Hélder

Aragão, H. D. Mabuse e Xico Sá.

A ideia central do Mangubeat era equiparar a produção musical *pop* recifense com o que havia de mais criativo no *pop* internacionalizado, ao mesmo tempo em que aceitavam e utilizavam um rico e diversificado material sonoro tradicional da própria região consubstanciado nos gêneros, ritmos e instrumentos pernambucanos que mais se aproximavam das formas musicais afro-americanas globalizadas (*rock, funk/soul e rap*) e, mais tarde, das músicas produzidas por músicos africanos (Fela Kuti, Manu Dibango, entre outros) ou com que melhor se mesclava com elas. (VARGAS, 2007, p. 63).

Assim sendo, amparados pela ideia de equiparar a produção musical recifense da época ao que era produzido no *pop* a nível internacional, os idealizadores e primeiros praticantes do movimento Mangubeat organizaram-se de diversas formas a fim de tornar o movimento conhecido não só em Recife, mas também no restante do Brasil. Para isso, utilizaram-se de tecnologias as mais diversas, inclusive com a criação de *websites* e rádios *online*, criadas exclusivamente para a divulgação de músicas e conteúdos relacionados ao Mangubeat. Foram também organizados diversos festivais de música que atraíram milhares de pessoas. Esses festivais diferiam-se dos demais que aconteciam no Estado, justamente porque criticavam o nacionalismo que ainda tinha seu representante na Secretaria da Cultura do Estado na figura de Ariano Suassuna, que havia pertencido ao movimento Armorial³³.

Com a morte do líder do Movimento, Chico Science, em 1997, o Movimento foi perdendo forças, mas novamente, o que importa aqui, é a atenção e, por que não, a prioridade que se estabeleceu como base de todo o projeto Mangubeat, que era a de mesclar a produção musical recifense a elementos do *pop* internacional. Como escreve Vargas (2007), o Movimento Mangubeat, aos moldes do movimento Antropofágico, também chegou a publicar um manifesto

³³ “Suassuna, criador e ideólogo do Movimento Armorial, em 1970, propunha salvaguardar as tradições populares dos contatos e das influências de elementos culturais externos e usá-las na criação de uma arte erudita que tivesse as marcas ancestrais e originais da música do sertão nordestino oriunda da música ibérica medieval. Sua meta era a criação de uma arte que tivesse como seiva a produção popular da literatura de cordel, das xilogravuras e das cantorias sertanejas, porém visando a um trabalho nitidamente erudito: literatura, música de câmara, danças e exposições de artes plásticas, parte disso patrocinada pela Universidade Federal de Pernambuco e outros órgãos municipais, estaduais e federais”. (VARGAS, 2007, p. 16). Há rumores de que Suassuna havia pedido para que Chico Science mudasse o *Science* para *Ciência*, para evitar estrangeirismos em seu nome, independentemente de isso ser verdade ou não, o fato é que para os primeiros integrantes do Mangubeat, na década de 80 e 90, Recife vivia um momento ruim cultural e economicamente, com quase todos os eventos artísticos da cidade girando em torno de eventos “tradicionais”, no sentido Armorial. Isso os motivou a procurar criar um movimento de integração com o que era produzido no *pop* internacional, a fim de tirar a cidade do marasmo em que acreditavam estar. Como os órgãos financiadores de eventos artísticos na cidade estavam preocupados em manter a tradição local (tradicional ainda no sentido Armorial), os precursores do Mangubeat precisaram procurar formas alternativas para divulgação de suas ideias, como a internet, o rádio e mesmo os festivais de música independente (VARGAS, 2007).

que primeiramente foi impresso em um jornal recifense e depois colocado no encarte do primeiro CD de Chico Science e Nação Zumbi. Desse manifesto, dividido em três partes (Mangue – O conceito, Manguetown – A cidade, Mangue – A cena), destaco o seguinte trecho:

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.

Vargas (2007) destaca que a ideia de mesclar o local ao global é tão forte no Mangubeat, que o símbolo do movimento é o caranguejo, um crustáceo, encontrado nos mangues recifenses (símbolo do local), em que suas garras seriam uma antena parabólica (símbolo do global).

Diversos pares dicotômicos podem ser usados para classificar o tipo de discussão apresentada nessa parte do texto, são eles: local – global, moderno – tradicional, centro – periferia, dentre outros que podem ser acrescentados: o Modernismo, o Movimento Antropofágico, o Tropicalismo e o Mangubeat não podem ser classificados em pertencente a uma ou outra esfera dessas dicotomias, uma vez que sua maior característica é a de mescla desses elementos contrastantes, pois em todos esses movimentos impera a junção do local ao global, do moderno ao tradicional, etc, para a criação de algo novo, que não se adequa a apenas um dos polos dessas separações. Por esse motivo, nada mais conveniente e útil do que classificá-los como sendo movimentos culturais híbridos por excelência, e isso em uma época em que esse termo ainda nem era usado nas ciências humanas, uma vez que o principal livro sobre essa teoria seria publicado apenas em 1995.

2.3 Os paradoxos da música não-escrita³⁴

A música popular desfruta de controversa reputação. Já dizia o etnomusicólogo Rafael Menezes Bastos em 1996 que essa é uma categoria absolutamente negativa, que opera a negação de duas outras categorias, a da música erudita e a da música folclórica. O autor diz ainda que a música popular, sempre associada ao território das novidades, à moda do momento, opera uma espécie de engenharia identitária que a associa a uma degenerescência da música artística e de

³⁴ Música não-escrita, não notada na forma tradicional, não escrita em formato de partitura.

pretensão comercial. É a música que é ditada pelo mercado fonográfico, e não pela sua notação musical e outros aspectos, que pode classificá-la e servir para análises.

Neste contexto, é difícil encontrar uma categoria para classificar o *funk* carioca. Em qual esfera esse ritmo se encontra? O da música popular? Folclórica? Como analisar a música *funk* nesse contexto? Como justificar os estigmas a ela associados? Por muitos anos ficou de fora das universidades e escolas de música, motivo que pode ser justificado por diversos fatores. Dentre eles, Lopes (2011), utiliza um exemplo retirado do letramento e da escrita:

Permeia a sociedade e a escola uma perspectiva grafocêntrica e logocêntrica sobre as práticas de letramento. É, portanto, atribuído aos segundos pares dessas dicotomias (ou seja, ao oral, ao visual e ao corporal) um valor menor. Estes são entendidos como uma espécie de falta (de escrita) e a cultura popular como mais “primitiva”. E, segundo, não se trata de qualquer cultura popular, mas do ritmo que é mais significativo entre os jovens favelados e, talvez por isso mesmo, o ritmo que mais tem sido marginalizado e estigmatizado no contexto brasileiro nos últimos anos. (LOPES, 2011, p. 208).

Neste sentido, ao auditivo também é atribuído um valor menor. E nos resta cogitar a possibilidade de que o real motivo que manteve o *funk* afastado de certos meios acadêmicos foi a sua não notação musical, o fato de seu conteúdo musical não estar expresso em partituras, mas sim, de ser algo feito *de ouvido*, no calor do momento em bailes e eventos do gênero.

Entretanto, o *funk* não esteve de todo ausente do meio acadêmico brasileiro, tendo diversos expoentes e trabalhos significativos sobretudo nas áreas de humanidades e letras, que viram neste segmento musical, uma nova forma de sociabilidade juvenil, de economia criativa, de apropriação do espaço urbano, produção de arte e mesmo como um exemplo atual da diáspora africana. Pois se:

Na América Latina, muitos órgãos de cultura ainda continuam acreditando que a cultura e a identidade se limitam às belas artes, e um pouco às culturas indígenas e rurais, ao artesanato e às músicas mais tradicionais. É negligenciado o fato de os jovens estarem cada vez mais conectados quase que exclusivamente às indústrias culturais e aos meios de comunicação de massa. (LOPES, 2011, p. 203).

Alguns setores da academia e da sociedade como um todo reconheceram o *funk* não apenas como uma manifestação artística de fato, como também viram na aceitação de seus produtores e adeptos um novo público, novos consumidores que injetariam no mercado um pouco de suas economias. Em suma, o *funk* realmente não pode ser classificado apenas como um estilo musical,

pois para muitos de seus fãs, o *funk* é realmente um estilo de vida, um estilo de vida que para ser mantido faz girar a economia, pois como aponta Mizrahi (2010) a indumentária dos funkeiros e todos os elementos externos para definir esse grupo social custa caro, desde o boné ao tênis “de marca”. Apesar de todas as dificuldades e preconceitos, esse estilo de vida associado a uma população marginal que descende diretamente de escravos subsiste, ainda que esses grupos sociais continuem sendo estigmatizados sobretudo por conta da cor de sua pele. Eles não desistiram, e estão aí fazendo uso das plataformas digitais e redes sociais para mostrar que são os protagonistas de suas próprias histórias.

As reações contrárias às manifestações de arte típicas de grupos sociais negros e periféricos é comum no Ocidente como um todo. Não podemos nos esquecer que com o surgimento do samba, que mais tarde viria ser considerado um ritmo nacional e símbolo do país, aconteceu algo semelhante. Pois o ritmo logo seria associado à malandragem.

Sua história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de ex-escravos obteve sua liberdade. Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidade como o Rio de Janeiro, esses indivíduos encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo de origem popular, nascendo nesse momento o samba malandro. [...] Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente. (MELO, 2004, p. 171).

Entretanto, esse assunto que diz respeito às práticas artísticas desenvolvidas por contingentes populacionais negros e o preconceito e estigma a elas dirigido e associado, já foi abordado por outros autores, como Paul Gilroy (2012, p. 160):

O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada entre senhores e escravos.

Para esse autor, em face da não alfabetização dos escravos, o que os impedia de escrever e, conseqüentemente, de publicar suas ideias em cartas e livros, a música aparecia como um refúgio. A música se torna vital nesse momento para essas populações que viram na oralidade uma

forma de expressão e mesmo de transmissão de conhecimento aos mais novos, o que é uma característica de grupos sociais ágrafos. Nesse contexto, a música exerce uma função primordial, pois ao mesmo tempo em que funciona como uma alternativa de expressão das histórias vividas em coletividade, funciona também para a salvaguarda da memória de diversos grupos de escravos, durante a abolição da escravidão.

Ainda de acordo com Gilroy (2012, p. 164):

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras faladas ou escritas.

Ao mesmo tempo em que a utilização da música por escravos como alternativa a falta de domínio da língua escrita ganha forma, o que na visão de Gilroy é comum a escravos na costa Atlântica como um todo, ao chegar a modernidade, e, conseqüentemente, ao século XX, ela irá ser vista como insuficiente e responsável por uma discriminação e preconceito contra a população que não sabia escrever. Rosa (2014), escreve sobre isso no contexto brasileiro do século XIX:

Compreender a música popular no contexto brasileiro do século XIX, muito mais que opô-la à música erudita, ou associá-la às práticas musicais propagadas pelos grandes meios de comunicação, implica dar-se conta de que a “cultura musical fluminense do final do século XIX dividia-se concretamente entre escrita e não-escrita. Era dessa forma que os músicos se reconheciam e se diferenciavam: os que sabiam ler e escrever música e os que não sabiam”. (ROSA, 2014, p. 41).

O que dizer, então, da música *funk* que não é registrada em forma de partitura? É claro que essa pergunta pode ser feita a respeito da maioria das músicas que são associadas à indústria cultural, entretanto, o escopo desta pesquisa diz respeito apenas a questões relativas a música *funk*. O que seria da história mundial casos os historiadores decidissem estudar apenas grupos sociais que tivessem o domínio da escrita? O caminho tomado pela História foi outro, e hoje a História Oral constitui uma grande área de estudo nesse campo. Assim sendo, o fato de a música *funk* não estar grafada em formato partitura não pode ser um fator de empecilho para o seu estudo dentro de cursos de música, pois ela tem muito a dizer sobre o modo como ouvimos e consumimos música nesta época.

Neste sentido, é possível encontrarmos semelhança no modo em que preconceitos contra a

população negra são manifestos ao redor do globo. Não podemos dizer que o que aconteceu com o samba ficou no passado e não voltou a repetir-se, muito pelo contrário, as investidas contrárias às manifestações populares associadas à população negra passaram a sofrer de mais acirrada violência simbólica e por vezes até física, motivada por diversos fatores, entre eles, uma moralidade que assusta. Como é perceptível, o conceito de raça perpassa todas as esferas do objeto de estudo escolhido, porque a produção de arte não é descolada da realidade. A produção de elementos artísticos das mais diversas ordens refletem a sua medida, o seu contexto de produção.

Ao comparar o *funk* carioca que mescla elementos de uma cultura local e global a diversos movimentos artísticos brasileiros, o presente capítulo buscou mostrar que, apesar de terem ocorrido em épocas diferentes, os movimentos artísticos apresentados têm em comum o fato de terem sido desenvolvidos em ambientes urbanos e por terem em suas origens a intenção de mesclar o local com o global. Entretanto, o que caracteriza o *funk* nessa análise e especificamente na escolha metodológica de usar a teoria sobre o hibridismo, é o que o *funk* é um movimento tornado possível pela globalização, que fez com que processos antes demorados fossem acelerados e que, também conectou o mundo de ponta a ponta.

CAPÍTULO 3: TRANSFORMAÇÕES NO *FUNK* CARIOCA

3.1 O som encapsulado: o advento das gravações

Em seu livro *Como funciona a música*, David Byrne oferece diversas e importantes contribuições sobre o fazer musical do ponto de vista técnico e da *performance*. Algumas das ideias apresentadas pelo autor serão importantes para esta parte do texto, especialmente por darem conta de explicar o processo técnico que possibilita a existência do *funk*.

Pensemos assim: alguma vez já ouvimos uma banda tocando *funk* ao vivo? Guitarra, baixo, bateria e teclado? A resposta é, possivelmente, não. Geralmente vemos algum *dj*, com um computador, alguns equipamentos eletrônicos e um intérprete cantando as melodias e letras – e é assim que a maior parte de *funks* é produzida –. Acontece que para que o *funk* se tornasse o que é hoje conhecido mundialmente, diversos progressos tecnológicos e mesmo técnicos, foram necessários. Em suma, o *funk* é o que é por conta da tecnologia que possibilita a sua existência e, mais especificamente, no caso de artistas independentes, e que alcançaram o estrelato, essa música existe por conta do barateamento dos produtos (computadores, caixas de som e equipamentos eletrônicos) que ao sofrerem redução no preço, puderam ser adquiridos por uma parcela menos favorecida da população.

É especificamente aí que entra David Byrne, pois em seu livro publicado em 2012 e que foi traduzido para a língua portuguesa em 2014, o autor apresenta a hipótese de que a forma como enxergamos, ouvimos e sentimos as coisas a nossa volta é moldada pelos aparelhos e pelas tecnologias existentes. Byrne (2014) utiliza o termo “consciência de gravação”, tomado de empréstimo do sociólogo H. Stith Bennett, para explicar esse fenômeno.

Acontece que graças ao advento das primeiras gravações de sons realizadas ainda no século XIX, uma outra forma de perceber o som também surgiu. Em um primeiro momento, as gravações eram realizadas em cilindros de cera raros e caros, mas, depois, por volta de 1915, surgiram os vinis e outros aparatos para a reprodução de música que vemos até os dias de hoje. Byrne (2014) exemplifica o seu ponto de vista, e compara a gravação do som a uma fotografia. Para o músico, o que foi gravado em áudio é como se fosse uma fotografia, isto é, pois congela algum momento do tempo, sendo sempre possível evocar aquele momento ao ouvir o que foi gravado ou ao observar a fotografia, assim sendo, para o autor, a gravação de uma música é como uma fotografia do som. Mas a pergunta, entretanto, aqui é: o quão real é o que ouvimos ou o que vemos nessa

fotografia sonora? Byrne explica que nas primeiras gravações realizadas com os cilindros, era necessário organizar o grupo que estava gravando de modo que quem tivesse maior destaque no conjunto, geralmente os cantores, estivessem mais próximos do equipamento de gravação do que percussionistas, por exemplo. Já na época dos vinis, os contrabaixos chegaram a ser substituídos por tubas e baterias eram abafadas, em um esforço para adequar a produção do som à nova mídia. Sem falar nos técnicos que trabalhavam nas gravações e que precisavam correr de um lado para o outro para captar os instrumentos que em determinados trechos da música estavam fazendo solos. De acordo com Byrne (2014, p. 82):

As gravações resultaram em uma impressão distorcida e imprecisa de músicas que ainda não eram muito conhecidas. Seria mais preciso dizer que as primeiras gravações de *jazz* eram versões daquele material. Ao ouvir os contrabaixos/tubas e baterias nessas gravações, alguns músicos em outras cidades supuseram que era assim que essas músicas deveriam ser tocadas, e começaram a copiar essas adaptações que a princípio foram feitas apenas para acomodar as limitações dessa tecnologia. Não seria a conclusão lógica? Hoje, não sabemos e nunca poderemos saber como essas bandas realmente eram ao vivo – seu som verdadeiro talvez fosse “ingravável” na época. Nossa compreensão de certos estilos de música, a baseada em suas gravações pelo menos, é totalmente imprecisa.

A adequação da música às novas mídias, é algo que acontece, também, nos dias de hoje, geralmente nas métricas de músicas *pop* que na maioria das vezes são escritas em compassos quaternários, em que os compassos de quatro tempos formam um refrão, que formam uma estrofe, dessa forma, a música vai sendo construída de um modo que é mais fácil de ser visualizada e editada no *software* que lhe dá vida. Não é meu interesse me deter no universo da música *pop* aqui, mas é importante ressaltar o que escreve Byrne (2014), de que o aparato tecnológico influencia na nossa percepção do mundo, no caso, equipamentos de gravação e de reprodução do som influenciam no modo como ouvimos uma música e como passamos a conceber o que é “bom” e o que é “ruim” em termos musicais. Um outro exemplo apresentado por Byrne (2014) e que ajuda a elucidar a ideia acima, diz respeito aos *Tone Tests* promovidos por Edison para anunciar a sua invenção:

Os testes [*tone tests*] em si eram demonstrações públicas nas quais um cantor famoso subia no palco ao lado de um aparelho *Diamond Disc* contendo uma gravação daquele mesmo artista, cantando a mesma música. As luzes do palco eram apagadas. A plateia então ouvia alternadamente o som do disco e o do cantor ao vivo, e precisava adivinhar qual era qual. Funcionava – o público não conseguia discernir a diferença. Ou pelo menos é o que a história conta. Os *tone tests* saíram em turnê pelo país, como um *show* itinerante ou uma versão pioneira dos infomerciais de hoje, surpreendendo e cativando o público. (BYRNE, 2014, p. 78).

Tudo isso é muito interessante, especialmente se pensarmos em termos comparativos. Ora, os equipamentos tanto de gravação e reprodução de sons na primeira década do século XX eram muito rudimentares em comparação ao que temos hoje. Continua Byrne (2014):

Edison estava convencido de que os seus aparelhos ofereciam o que ele chamava de “recriações “de performances reais, e não apenas gravações delas. [...] Edison insistia em dizer que suas gravações, nas quais os sons não passavam por fios, eram incolores e, por isso mesmo, mais fidedignas. Eu diria que as duas opções são verdadeiras; ambas as tecnologias “colorem” o som, mas de formas diferentes. Não existe nenhuma tecnologia “neutra”. Acredito que o truque usado nas performances de Edison foi o precursor de um fenômeno que logo se tornaria muito comum: a música ao vivo tentar imitar o som da gravada. (BYRNE, 2014, p. 79-80).

Esse ponto de vista é certamente apropriado para o que busco desenvolver neste capítulo, especialmente pelo fato de que, assim como os equipamentos auxiliam na formação de nossa percepção das coisas, a exemplo de sons, imagens, cheiros e diversos aspectos da nossa existência, a realidade à nossa volta exerce similar ou talvez até maior influência, pois somos cultural e socialmente construídos. Tentar sobrepor a nossa preferência sobre a preferência de outras pessoas resultaria em uma visão etnocêntrica³⁵.

Como escrevemos anteriormente, as pessoas que vivem na favela passam por diversas privações, que por sua vez também são de diversas ordens. Muito embora haja diversos projetos sociais que visam o ensino de música e de instrumentos musicais, geralmente para crianças em favelas, como o *AfroReggae*³⁶, o contato efetivo que as pessoas que vivem nesses espaços têm com a música é por meio de rádios, *Mp3s*, *YouTube* e outras plataformas de *streaming* e isso, com certeza, influencia na formação do gosto dessas pessoas, ou seja, o que elas preferem ouvir em detrimento de outros gêneros musicais. Sendo o *funk* um gênero musical extremamente calcado na

³⁵ A propósito, a *youtuber* Luci Gonçalves fala sobre isso em um vídeo no *YouTube* em que ela responde às questões sobre o gênero musical *funk* ser considerado machista, fazer apologia à violência e a diversos pontos que, como se viu, foram apresentados nos capítulos precedentes. Em um momento do vídeo, Luci explica que o *funk* é uma música sobre a realidade das favelas e, muito do que é retratado nas canções é a realidade do que se passa naquele espaço diariamente. De modo que, complementa, se o *funk* estivesse sendo produzido em um outro contexto sociocultural, em um condomínio fechado, por exemplo, talvez as letras cantariam sobre uma outra realidade. Dessa forma, de acordo com Luci, não é a música que é má, é a realidade que a molda, que a faz ser daquela maneira, e, por isso mesmo deve ser questionada. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Z-V3khnfjE&t=2s>. Acesso em 30 jul 2018.

³⁶ Disponível em: <http://www.afroreggae.org/nossa-historia/>. Acesso em 30 jul 2018.

realidade, evidentemente teria que refletir esses fenômenos, não só em suas letras, mas com os próprios aparelhos utilizados e que proporcionam a produção, gravação e reprodução do som.

O *funk* é um gênero musical que carrega em si diversas tensões da vida moderna. É uma música híbrida por excelência. Esse híbrido pode não ser apenas a dura realidade das favelas cariocas, mas também pode refletir o híbrido entre humanos, máquinas, técnicas de gravação e reprodução musical. E por mais que hoje em dia o *funk* já faça parte do *mainstream*, que seus artistas sejam contratados por grandes gravadoras e que o próprio gênero gere altas receitas financeiras, é importante lembrar que ele nasce da falta e do improviso que caracterizam a realidade das favelas brasileiras.

O que Byrne (2014) postula em seu livro, ao lado de opiniões mais recentes e específicas sobre a música *funk*, faz sentido para o que busco apresentar neste trabalho. Também me apoio nas reflexões de Vilém Flusser, o autor e filósofo tcheco por trás da obra *Filosofia da caixa preta*, publicado pela primeira vez em 1983. Neste livro, Vilém Flusser postula que, em suma, “o que é um aparelho? o aparelho é algo que nos leva à... é um mediador”. A perspectiva de Flusser é marxista, isto é, a máquina não liberta, mas ela aprisiona o ser humano. O aparelho não liberta. A gente vive para o aparelho. Flusser pensa especificamente o caso da fotografia, no quanto a máquina fotográfica aprisiona o fotógrafo, mas podemos tomar por empréstimo as suas ideias para explicar o processo de gravação do som. Para o autor, antes da invenção das primeiras máquinas fotográficas, entre a imagem e o ser humano estava a mão, que seria o órgão responsável por desenhar, pintar, enfim, materializar aquela imagem. Com a invenção da máquina fotográfica, não se usa mais a mão como antes, é como escreve Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: a aura da obra de arte deixa de existir com a reprodutibilidade. Na seara de autores críticos em da reprodução em massa, o alemão Theodor Adorno não pode ficar de fora, o autor que viz o próprio *jazz* como uma decadência, ou uma regressão da audição, possivelmente ficaria chateado ao saber que nos dias de hoje ouvir *jazz* é considerado de um bom gosto e erudição quase semelhante a ouvir música “clássica”. Mas Escola de Frankfurt à parte, não podemos negar que aparelhos de gravação e reprodução de som influenciam o modo como percebemos o som, esses equipamentos são fundamentais na formação do nosso gosto, de nossas preferências em relação as coisas, aos sons.

Felipe Pessoa e Ricardo Dourado Freire (2013), escreveram sobre isso em *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. Para os autores:

O objeto fonograma pode ser considerado uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e se fazer música do período anterior ao séc. XX. Durante a formação de um mercado consumidor de música, no séc. XIX, a música escrita era o principal meio de transmissão e divulgação dos repertórios por meio de partituras e editoras musicais. Ao longo do século XX, a arte musical esteve exposta a uma mediação da indústria fonográfica mais intensamente relacionada ao objeto sonoro, no qual os fonogramas passam a substituir as partituras. Desta maneira, a circulação da música por meio da fonofixação viria a mudar as práticas musicais. A substituição da partitura pelo fonograma torna-se ainda mais significativa se pensada a natureza primordial da arte musical: o som sua “matéria-prima”. Essa matéria-prima é, de certa maneira, alterada na sua realidade, pois o som deixa de ser exclusivamente imaterial e passa a ser fixado em objetos que podem ser reproduzidos sem a necessidade de uma performance ao vivo. A partir deste momento, torna-se possível ouvir determinada música quando e onde se deseje. A música ganha uma dimensão concreta, que lhe confere também um novo caráter de objetividade. (FREIRE; PESSOA, 2013, p. 36-6).

O que podemos perceber a partir desse trecho do texto de Freire e Pessoa (2013), é que para além de influenciar apenas o modo como ouvimos música, a gravação em áudio de músicas e *performances* influenciou também o modo em que elas passaram a ser feitas, pois:

A acessibilidade dos discos e a tecnologia de gravação por canais também muda a prática musical, uma vez que passa a ser necessário ensaiar, criar arranjos e abre-se a possibilidade de se reouvir. Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte. Reouvir hoje um fonograma conduz não só a questões tecnológicas e estéticas, mas ao processo que transformou a música gravada enquanto parâmetro para a criação da performance musical. [...] A gravação torna-se para o músico popular, em grande parte dos casos, mais importante do que a partitura, quando esta existe. Os detalhes de interpretação, floreios rítmicos e melódicos, rubatos, timbres e sonoridades só podem ser percebidos por meio da audição, seja ao vivo, seja por meio de gravações. Mesmo com o atual auxílio tecnológico, que permite escrever na partitura todos os detalhes preciosos da interpretação popular, o foco do aprendizado e da caracterização do estilo está no processo pelo qual se apreende o vocabulário e o “jeitinho malandro” de tocar, para, depois, criar, espontaneamente, a própria interpretação. (FREIRE; PESSOA, 2013, p. 42).

Assim sendo, podemos concluir que o advento das gravações de sons em dispositivos diversos como os cilindros, fonogramas, discos de rotação de 78 *rpm*, os *long-play*, depois fitas, *cds*, etc. Mudaram não só a forma como ouvimos música, mas também o modo como passamos a conceber o som. Essa mudança afetou não só o público, mas também os próprios músicos e criadores que passaram a levar em conta a especificidade das novas mídias de gravação e reprodução do áudio. É nesse cenário que surge o *funk*. Em uma época em que a tecnologia de gravação já está bem mais acessível e mais aprimorada do que antes. Não seria exagero afirmar

que o *funk* é tornado possível por conta dessa tecnologia, assim como outros gêneros como a música eletrônica, como veremos adiante.

3. 2 Musicologia e *performance*

Tendo em vista o que foi apresentado acima, podemos avançar e especificar a particularidade do *funk* neste cenário. Muitas vezes o gênero é descrito como simples, e rejeitado tanto por músicos de orquestra quanto por músicos de choro e outros gêneros, chegando ao absurdo de alguns afirmarem que *funk* sequer é música. Mas se partimos do ponto de vista de que o objeto da música é o som, isto é, de uma perspectiva mais inclusiva e que vê como música não só tramas sonoras de estruturas complexas, o *funk* é, sim, uma música. Cook (2007) escreve precisamente sobre isso, como veremos adiante. O ponto singular em que o *funk* se encontra, é que ele não tem escrita, ele é feito tendo como ponto de partida apenas o som, ou a palavra, como escreve Mizrahi (2010).

Este é, sem dúvida, um ponto controverso na musicologia contemporânea, em que muitas vezes se dá ênfase a análises de partituras em relação às *performances*. Mas diversos pesquisadores buscam reverter essa situação, ou ao menos refletir sobre ela, e mostrar que assim, como partituras, gravações também podem ser consideradas documentos que registram a história e os sons de determinada época. Por exemplo:

O ponto que eu estou tentando evidenciar então não é o de que gravações não podem nos contar nada sobre estilos históricos da performance: mas é que gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são, e tão em falta de interpretações historicamente e tecnicamente fundamentadas. Em suma, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje. (COOK, 2007. p. 9-10).

Freire e Pessoa (2013, p. 35) também escreveram sobre este assunto:

No âmbito da musicologia, a música popular oferece desafios por apresentar documentação sonora que necessita de novos recursos para as metodologias de pesquisa. Nesse sentido, faz-se necessário observar aspectos sociais, como a cultura de massa, e também aspectos tecnológicos que definiram maneiras de registro dos documentos sonoros. Tecnologia e mídia tornaram-se fatores importantes a serem considerados nos estudos cujas fontes documentais primárias são gravações em áudio ou em vídeo, principalmente nas metodologias modernas de estudo da música popular.

E mesmo Rink (2012, p. 36-37):

Paradoxalmente, tanto os pontos de vista mais próximos quanto os mais periféricos podem ser necessários, se quisermos que uma pesquisa musicológica possa ser aplicada à prática e que possa reivindicar alguma viabilidade musical: um enfoque muito limitado nos resultados particulares dessa pesquisa e uma concomitante falta de atenção ao contexto e à síntese podem vir a distorcer ou causar parcialidade à concepção e realização da performance.

Nesse último excerto, o autor escreve especificamente sobre como uma análise focada estritamente nos elementos da escrita musical podem deixar de fora outros contextos, que são igualmente relevantes para o entendimento das ideias musicais do compositor e para o modo como entendemos como devem ser realizadas *performances* de diferentes períodos da História da Música no Ocidente.

Cook (2007), escreve sobre os primórdios da musicologia e de como ela priorizava a escrita por conta da área de estudo conhecida como filologia, muito em voga à época. Para o autor:

Embora este não seja o lugar para apresentar a argumentação em detalhe, a musicologia pode ser vista como um subproduto do nacionalismo europeu do século 19. Isso simplesmente não é dizer que foi motivado pelo projeto grandioso de reconstruir, ou inventar, as origens nacionais como suporte a uma identidade nacional: é dizer que a musicologia foi em grande parte modelada a partir dos valores e práticas da disciplina então dominante nas ciências humanas, a filologia. Daí a tradicional ênfase musicológica sobre a edição, como um processo de remoção das incrustações de uma interpretação posterior com o fim de se chegar novamente ao original; daí também a ênfase nas obras musicais, em vez dos padrões de uso social pelos quais estas adquirem significado. (COOK, 2007, p. 11).

De acordo com Cook (2007), a musicologia em seus anos iniciais toma de empréstimo das ciências humanas o modelo de análise que enfatizava o rigoroso estudo dos documentos escritos, isto é, a filologia. Aqui tomo a liberdade para concordar com o pensamento de Cook de que falta algo, justamente porque a música não é feita só na partitura. Os elementos sonoros não podem ser deixados de fora da análise. Tempos depois a análise das *performances* foi incorporada à musicologia, mas como escreve Rink (2012), ainda é possível perceber que a pesquisa acadêmica, que ainda tende a valorizar mais o documento escrito do que o sonoro, ocupa posição superior nesse universo:

[...] existe há muito tempo na musicologia uma suposição implícita, segundo a qual os acadêmicos ocupariam um patamar superior em termos de conhecimento e discernimento, e que os intérpretes que não buscam assimilar avidamente os resultados dessas pesquisas em suas performances correriam o risco de se entregar a um fazer musical superficial e desprovido de sentido, que serviria apenas a eles enquanto indivíduos, ao invés de atender a um ideal mais elevado. Tal ponto de vista é insustentável e deve ser abandonado de uma vez por todas. (RINK, 2012, p. 40).

Apesar de ter trazido autores que buscam explicitar a análise com foco na *performance* em detrimento da outra relativa ao universo da que foque somente na notação musical, o *funk* ainda ocupa posição singular na musicologia. Os autores acima citados, trabalham com análises de *performances* que, e isso é importante, tem como base a partitura.

Mesmo Cook (2007) e Rink (2012) escrevem que partituras não contêm todos os elementos que a *performance* expõe, por mais bem escrita que seja. Para Cook, muitas análises focam na partitura e fazem uma comparação entre a partitura e a *performance*, de modo que se a *performance* se diferenciar em alguma medida do que está na partitura, o *performer* estaria errado. Mas, para esses autores, o objeto da música é som, não a escrita.

Wallace Berry (1987) escreve logo no início de seu *Structural functions in music*, que: fora dos gêneros mais simples, é improvável que tenhamos uma compreensão completa de uma experiência musical em particular, tão complexos são seus elementos, suas ações e interações³⁷. (BERRY, 1987, p. 1, tradução nossa). Tudo isso faz sentido, mas para além disso, também delimita o ponto de partida do autor, que é pesquisar complexas produções musicais do repertório ocidental e não músicas simples. Cito este autor porque ele é um parâmetro para análises musicais até os dias hoje.

Todavia, o *funk* carioca se encontra no que o autor considera como sendo gêneros simples, mas nem por isso é merecedor de menos atenção. É aqui que explico em qual localização se encontra o *funk* enquanto gênero musical. Como foi abordado, diversos autores exploram possibilidades da *performance*, mas esses textos focavam na análise de *performances* embasadas em partituras. Ora, o *funk* é uma música sem notação, feita muitas vezes no calor do momento. Por isso que textos clássicos da musicologia que focam em *performances* por mais que sirvam como parâmetros iniciais, não podem ser aplicados em completude na análise que aqui se pretende fazer. Assim sendo, a análise que segue foca nos pontos que serão apresentados a seguir.

³⁷ “Outside of simplest genres, it is unlikely that we ever attain full understanding of a particular musical experience, so complex are its elements, their actions and interactions”.

Como escreve Michael Griffel (sem data), “não faz sentido falar em uma 'análise completa' de uma obra artística; suas relações, conexões e ramificações são inexauríveis”. É com isso em vista que ressalto que a próxima parte deste capítulo não buscará trazer uma análise completa da música *funk* carioca, mas buscará construir uma reflexão sobre as transformações pelas quais a música *funk* passou entre os anos 1980 e 2017. Para Kater (sem data), analisar não significa simplesmente dissecar alguma obra, mas é um processo que implica compreender o seu contexto e funcionamento. Assim sendo, a próxima parte deste capítulo será composta pela análise de cinco canções que foram selecionadas justamente por serem emblemáticas para o recorte temporal observado na pesquisa. Sempre atentando para o fato de que a música *funk* é híbrida desde a sua origem, a análise das canções buscará mostrar quando e como se dá esse processo de hibridação.

Como vimos no último capítulo, por vezes as manifestações artísticas populares tem recebido menos atenção de pesquisadores por conta de seu caráter oral, isso acontece com a música *funk*, que é objeto de estudo em cursos de letras e sociologia, antropologia, história e em pouquíssima medida nos cursos de música, justamente porque ela não está escrita em formato de partitura. Sem dúvida, essa será uma jornada interessante.

3. 3 Análises sócio-histórica e musical

3. 3. 1 *Rap das Aranhas*³⁸

O *Rap das Aranhas* ou o *Melô da Aranha* foi lançada em 1989 e é uma versão *funk* da música de Raul Seixas que recebe o mesmo nome. Ela é um *funk* melô e, portanto, prioriza a melodia em relação a aspectos rítmicos. No entanto, ela difere-se um pouco dos outros *funks* melôs, justamente porque não é apenas uma adequação das letras de músicas em inglês para o português, mas ela é uma música brasileira, escrita em português, primeiramente gravada como *rock*, mas que recebe essa segunda versão em forma de *funk*.

A versão *funk* para o *Rap das Aranhas* foi gravada e distribuída no final dos anos 1989 e

³⁸ A versão utilizada para a análise presente neste capítulo está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=aD9wa_hw7Yo, acesso em 23 ago 2018. Possui duração de 3'14", sendo também possível encontrar versões com 3'20".

início de 1990. Ela integrava a coletânea produzida pelo *Dj Marlboro* intitulada *Funk Brasil*³⁹. Essa versão foi cantada pelo *Mc Cidinho Cambalhota*. Cidinho Cambalhota foi um importante nome para o *funk* melô e é reconhecido até os dias de hoje por ser uma das pessoas responsáveis pela disseminação do *funk* entre a classe média carioca e mesmo entre um público que não conhecia ou vivenciava o cotidiano das favelas. Abaixo está a capa do *LP* que continha a faixa *Rap das Aranhas*.

³⁹ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/dj-marlboro/dados-artisticos>. Acesso em 29 ago 2018. O álbum *Funk Brasil* foi lançado em seis volumes. O primeiro volume foi lançado em 1989, o segundo em 1990, o terceiro em 1991, uma edição especial foi lançada em 1994 e o quinto foi lançado em 1996. Informações disponíveis em: <http://classicosdofunk.blogspot.com/2008/06/dj-marlboro-funk-brasil-vol.html>. Acesso em 31 ago 2018. É interessante notar que no segundo volume do *Funk Brasil*, foi gravada uma resposta ao *Rap das Aranhas*. Essa resposta foi gravada por Dercy Gonçalves e essa nova versão apresenta a mesma estrutura melódica e rítmica que o *Rap* do primeiro volume, mas a letra retrata relação sexual entre dois homens, ao contrário da primeira que falava sobre a relação sexual entre duas mulheres a partir do ponto de vista de um homem. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/programa-legal/programas.htm>. Acesso em 31 ago 2018.



Capa do LP que continha a faixa *Rap das Aranhas*. Fonte: encurtador.com.br/alqJK. Acesso em 26 mar 2019.



O *Mc Cidinho Cambalhota* era também apresentador de *TV* e de 1987 a 1990 apresentou na *TV Corcovado* o programa *Som na Caixa*⁴⁰, esse programa de *TV* apresentava videoclipes de músicas de diversos gêneros musicais, embora tivesse como foco a divulgação do *funk* como força motriz do programa, apresentando o *funk* melô, o cotidiano das equipes de bailes e exibindo entrevistas com os artistas e produtores de *funk* carioca. O programa foi cancelado após a morte do *Mc Cidinho Cambalhota* em 1990, vítima da violência urbana. Para se ter uma ideia, o *blog Acervo dos Bailes* traz alguns aspectos biográficos de vários desses artistas que foram

⁴⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Som_na_Caixa. Acesso em 29 ago 2018.

assassinados, ou vítimas de acidentes de trânsito⁴¹. Tudo isso, uma face do cotidiano das favelas cariocas e da vida em grandes cidades brasileiras.

Como mencionado, o *Rap das Aranhas* foi primeiramente gravada em formato de *rock*. A música foi lançada em 1980, no décimo álbum de estúdio de Raul Seixas, que recebeu o nome de “Abra-te Sésamo”. A música escrita pelo próprio Raul e seu amigo Cláudio Roberto foi censurada devido ao seu conteúdo que remetia a prática sexual entre duas mulheres. É uma música homofóbica se formos vê-la com os olhos de hoje, mas, que à época sofreu poucas críticas, de todo modo, Raul Seixas se defendia delas quando elas existiam e afirmava que sua música e sua arte estavam sendo vítimas de um ataque moral da sociedade brasileira.

Esse é um ponto interessante, pois ao se falar sobre música *funk* são constantes as afirmações e discursos que buscam caracterizá-la como um gênero musical *pornográfico*. Entretanto, como podemos notar, o *Rap das Aranhas* não foi apenas gravado por um roqueiro, mas, antes, foi mesmo escrita por ele, sendo posteriormente gravada em sua versão *funk*. Embora esse seja um tópico difícil de se debater e que é também subjetivo ao ponto de ser complexa a sua definição, o conteúdo sexual em letras de músicas não é específico apenas do gênero *funk*. Podendo ser, talvez, uma característica da música brasileira em geral. Esse conteúdo está presente em outras diversas canções como *Mania de você* (Rita Lee – 1979), *Pra fuder* (Elza Soares – 2015), *Eu comi a Madona* (Ana Carolina – 2006), *Kamasutra* (Erasmio Carlos – 2011), *Essa mulher* (Arnaldo Antunes – 2001) e diversas outras canções dos mais diversos gêneros musicais. Aliás, essa não é uma especificidade apenas da música brasileira, mas em canções internacionais o sexo também é o objeto de diversas letras. Talvez o correto seria dizer que algumas letras de músicas *funk* possuem conteúdo sexual, mas afirmar que essa é uma característica apenas da música *funk* é um grande exagero, como vimos.

A versão *funk* de o *Rap das Aranhas* possui a mesma estrutura que a versão *rock*, e a canção alterna entre estrofe e refrão. O andamento da música é aproximadamente 145 bpm⁴² e a instrumentação é feita eletronicamente por uma *Sampler Machine*, modelo *Casio SK1* e uma *Drum Machine*, modelo *TR-808*, confira esses equipamentos nas imagens que seguem.

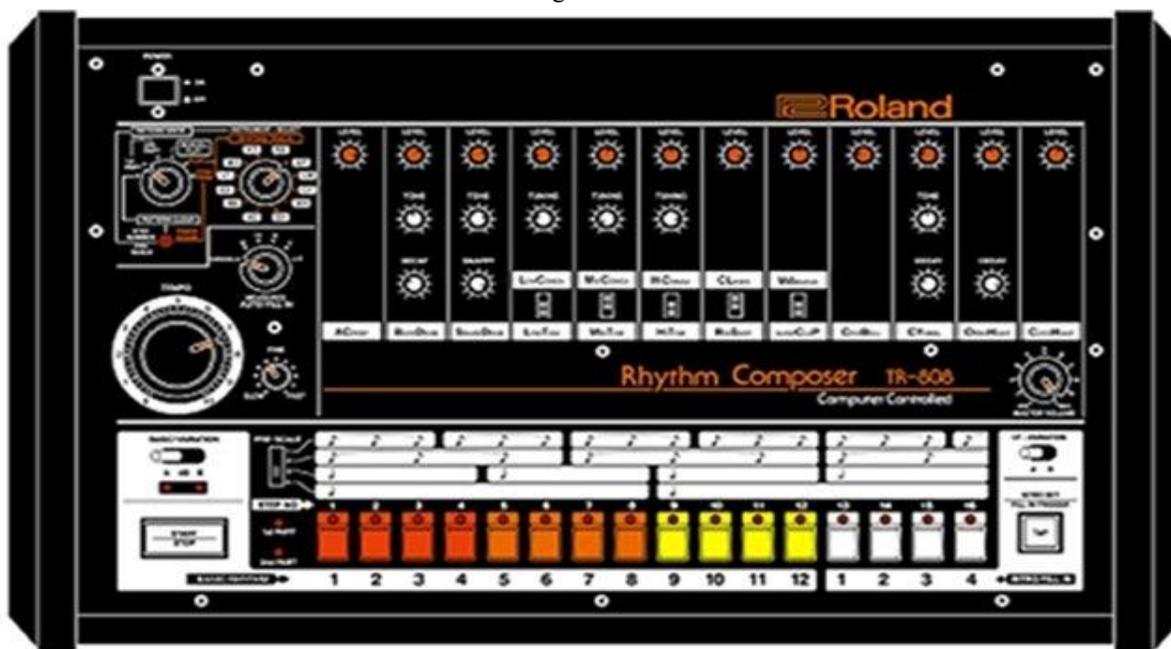
⁴¹ Infomações disponíveis em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2012/08/e-dificil-suportar-dor-da-despedida.html>. Acesso em 29 ago 2018.

⁴² Batidas por minuto.

Casio SK1. Fonte: <http://www.vintagesynth.com/casio/sk1.php>. Acesso em 29 ago 2018.



The Roland TR-808. Fonte: <http://www.keytarhq.com/roland-tr-808-drum-machine.html>. Acesso em 29 ago 2018.



Tanto o teclado *sampler Casio SK1* e a *drum machine TR-808* ouvidos em o *Rap das Aranhas*, eram de posse do *Dj Marlboro*, que começava a ganhar fama internacional no final da década de 1980. Estes eram equipamentos caros e que deram ao *Dj Marlboro* certa importância no campo, justamente porque ele era um dos poucos *djs* que possuía essas máquinas nos anos 1980, no Rio de Janeiro. Como consequência disso, várias músicas *funks* daquela época foram gravadas com esses mesmos equipamentos. Algo que só viria a mudar no final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

O *Rap das Aranhas* não utiliza um trecho de outra canção enquanto *sampler*, entretanto, utiliza um equipamento eletrônico que cria *samplers*. Isto é, o *sampler* presente na música não é um trecho de outra canção, mas antes, é um som pré-gravado e que é adicionado a versão final da música. A *drum machine* utilizada pelo *Dj Marlboro* para fazer a base rítmica de o *Rap das Aranhas* segue a essa batida do *hip-hop*, tornando-o *Rap das Aranhas* uma música híbrida em diversos sentidos, a exemplo da mesclagem do *rock* ao *funk*, do acústico ao eletrônico e do *hip-hop* à música brasileira. Esses elementos dão uma característica de *bricolage* ao *funk* carioca.

3. 3. 2 Feira de Acari⁴³

A música *Feira de Acari* foi lançada em 1990, produzida e escrita pelo *Dj Marlboro* e pelo *Dj Pirata*, foi interpretada pelo *Mc Batata*. A música fez parte da trilha sonora da novela “Barriga de Aluguel”, exibida entre agosto de 1990 e junho de 1991, na Rede Globo de Televisão, e era tema do núcleo do subúrbio da novela⁴⁴.

Os anos 1990 marcaram a entrada do *funk* em casas de *shows* da Zona Sul do Rio de Janeiro. Neste contexto, ter uma música desse gênero musical em uma novela transmitida em rede nacional e em horário nobre foi importante para a disseminação do *funk* para outros lugares do Brasil.

A instrumentação da música *Feira de Acari* é similar a da música anterior, e talvez essa seja uma característica do estilo de composição e arranjo do *Dj Marlboro* que, como visto, era um

⁴³ A versão utilizada para esta análise é a seguinte: *Feira de Acari* (1990) – *MC Batata*. 4'29". (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8XhKNIBsok>. Acesso em 23 ago 2018).

⁴⁴ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/barriga-de-aluguel/trilha-sonora.htm>. Acesso em 31 ago 2018.

dos poucos *Djs* que possuía o equipamento necessário para a produção do *funk*. Neste sentido, a instrumentação da música é composta por uma *sampler machine* e por uma *drum machine*. O *sampling* utilizado na música é um pouco difícil de se notar a princípio, mas ele é importante porque antecipa a melodia que será entoada pelo *Mc Batata* ao longo da canção. A melodia que está na introdução e estrofes de *Feira de Acari* são amostras de duas partes diferentes da música *Das Model* do grupo alemão *Kraftwerk*⁴⁵. Ao contrário do que acontece na música original, em *Feira de Acari* apenas trechos de *Das Model* se repetem ao longo de toda a canção. É interessante que essa música é influenciada por um grupo musical de outra parte do mundo que não os Estados Unidos, este país que no início do *funk* no Brasil foi um importante centro de exportação de ritmos musicais considerados negros como o *hip hop* e o próprio *funk* do James Brown.

Na época da composição dessa canção, *Dj Marlboro* estava conquistando fama internacional e fazia *shows* regulares em boates londrinas e de outras partes da Europa, é provável que tenha ouvido por lá as inovações produzidas pelo *Kraftwerk*, que fazia uma música eletrônica que aproximava-se mais do *pop*, que chegou a influenciar diversos outros artistas, como Iggy Pop e David Bowie⁴⁶.

Vargas escreve que *a música do mundo das ruas tem menos cuidado com o respeito às regras do “bem-tocar” e do “bem-cantar”* (VARGAS, 2007, p. 203-4), e acrescenta:

No cenário urbano moderno, a música popular foi dinamizada por novos contatos e pela intensificação da circulação das canções nas formas mercantis que assume (partitura e disco) e com a popularização do rádio. As mídias não estão fora das transformações da música popular e dos estados que a canção assume; ao contrário, são tão determinantes quanto outros elementos poéticos-musicais e culturais. Na pós-modernidade, o híbrido se mantém pela centrifugação das identidades, nas novas tecnologias digitais e pela convivência entre tempos distintos, prática já detectada na América Latina desde muito antes de sua caracterização contemporânea. (VARGAS, 2007, p. 230).

Este trecho do texto de Vargas (2007), ressalta o fato de que as práticas de hibridação de diversos aspectos da cultura brasileira com culturas de diferentes lugares e grupos sociais não é algo específico da nossa época, ou, em um contexto que focaliza o mundo das artes, não é algo

⁴⁵ A música do grupo *Kraftwerk* pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=OQIYEPe6DWY>. Acesso em 31 ago 2018.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2013/jan/27/kraftwerk-most-influential-electronic-band-tate>. Acesso em 31 ago 2018.

restrito ao universo do *funk* carioca. Muito pelo contrário, Vargas (2007) escreve que mesmo a cultura Ibérica trazida ao Brasil pelos portugueses já continha elementos da cultura árabe, que destes havia incorporado as suas músicas e instrumentos como o alaúde, as flautas, a rabeca, a cítara, o pandeiro e os guizos (Idem).

Músicos árabes tocavam para reis católicos; músicos cristãos aprenderam técnicas orientais; bailarinas cristãs, escravas ou não, dançavam como mouras nas festas árabes ou nas cristãs; as mouriscas tornaram-se festas de grande aceitação na Península, em parte pela música e pela dança. A contaminação ocorria tanto nos salões das aristocracias, quanto – e principalmente – nas ruas. (VARGAS, 2007, p. 192).

De acordo com esta passagem do texto de Vargas (2007), podemos perceber que a cultura que chegava ao Brasil juntamente com os navegadores portugueses, já havia sido contagiada por elementos advindos de culturas árabes, que, por sua vez, também sofreram influência de outras civilizações, de modo que é inócuo procurar traçar um momento em que a cultura de determinado lugar foi *pura* ou não esteve em contato⁴⁷ com o outro, uma vez que o ser humano é um ser social. A especificidade do Brasil, neste contexto, se dá no modo em que essas novas culturas são incorporadas à estrutura social e de produção de sentidos.

Os fenômenos culturais na América Latina – potencialmente os musicais –, de outra forma, caracterizam-se pelas formas movediças e deselegantemente barrocas que se aproveitam, aqui e ali, de gêneros, padrões, timbres, estruturas rítmicas e poéticas, fragmentos sonoros justapostos e sintetizados no cenário aparentemente caótico do continente. Como boa parte da música latino-americana resistiu à total racionalização total ocidental, também não a destruiu por completo, mas extraiu-lhe os dados a serem contaminados com os de outras origens para criar novos produtos. [...] deslocar o hibridismo cultural como componente nevrálgico da música latino-americana significa deslocar a atenção para o processo histórico-cultural de formação do evento musical, os movimentos de junção e mestiçamento das linguagens, e não apenas nos elementos que a constituíram. (VARGAS, 2007, p. 207-9).

Por mais que este trecho do texto de Vargas (2007) esteja descrevendo o que aconteceu com a música trazida pela corte portuguesa ao Brasil, que com o passar dos anos também sofreu influência das músicas trazidas pelas populações africanas, é perfeitamente possível pensar que o trecho acima mencionado se adequa bem ao processo de utilização de *samplings* de outras canções em músicas *funk*, uma vez que esse processo de hibridação, de aculturação, em outras palavras, é

⁴⁷ Aqui estamos falando da vida em contextos urbanos, a literatura antropológica menciona o caso de grupos indígenas que ainda não sofreram contato interétnico, por exemplo, mas esse é um diferente contexto social que este texto de maneira alguma busca abarcar.

central para o entendimento da música latino-americana.

Entretanto, falar em hibridismo/hibridação, não é o mesmo que falar da incorporação pura e simples de elementos de outras culturas à cultura vernácula ou vice-versa. O hibridismo, tal como aqui percebido, diz respeito a um processo que ressignifica elementos de outras culturas a partir do ponto de vista da cultura de quem a recebe, neste sentido, não se trata apenas de copiar algo diferente da tradição cultural local, pois ao incorporar algo diferente da cultura local esse algo é filtrado pelas lentes da cultura do grupo social e, com isso, é ressignificado. É isso o que acontece com o *sample* de *Das Model* na música *Feira de Acari*, há a incorporação de outro elemento na última canção, um elementos que se difere rítmica e melodicamente do que era o *funk* carioca, entretanto, esse trecho da música do *Kraftwerk* é ressignificado a partir do ponto de vista do *Dj* brasileiro que muda o ritmo da melodia de *Das Model*, fazendo-a soar mais familiar aos ouvidos tupiniquins. A hibridização produz sempre algo novo, algo que é fruto dos elementos que incorporam os termos que dão origem ao produto híbrido. Veja abaixo a imagem de divulgação da música *Feira de Acari*.

MC Batata em imagem de divulgação da música *Feira de Acari*, a música não teve um videoclipe. Fonte: encurtador.com.br/kyAJ4. Acesso em 27 mar 2019.





Apesar do que foi trazido acima, é importante mencionar que *Feira de Acari* também canta a cidade do Rio de Janeiro, que canta o cotidiano e conta uma história de gente sem história (MATOS, 2002). Vejamos:

Numa loja na cidade
 eu fui comprar um fogão
 Mas me assustei com o preço
 E fiquei sem solução
 Eu queria um fogão
 Quando ia desistir
 Um amigo me indicou
 A Feira de Acari

Ele disse que na feira
 Pelo preço de um bujão
 Eu comprava a geladeira
 As panelas e o fogão
 Tudo isso tu encontra
 Numa rua logo ali
 É molinho de achar
 É lá na feira de Acari
 É sim lá em Acari (x4)

Apesar da letra de *Feira de Acari* narrar uma história, é interessante o modo como ela canta sobre a cidade, e a *Feira de Acari* é apontada como o local em que se encontra diversos produtos a preço baixo, e onde se pode comprar até sexo, como está presente em outra parte da música. Por conta de tudo isso, a letra da música *funk* fala sobre um cotidiano que é algo comum para os habitantes daqueles espaços, algo que faz sentido para as pessoas que vivem ali e, que, portanto, por vezes é incompreendido porque não ali pertence.

3. 3. 3 *Cerol na Mão*⁴⁸

Cerol na Mão foi gravada em 2001, época em que o processo de gravação e produção do

⁴⁸ Esta é a versão da canção utilizada para esta parte do texto: *Cerol na mão* (2001) – Bonde do Tigrão. 2'43". (<https://www.youtube.com/watch?v=rdfrVyCYiGM&list=RDrdfrVyCYiGM&t=31>. 23 de agosto, 2018).

funk passava por transformações devido aos avanços tecnológicos que estavam se popularizando cada vez mais rápido e também estavam se tornando mais acessíveis. Uma dessas inovações foi o lançamento do *Windows XP* em agosto de 2001, que possibilitava que *samples* que seriam usados em *funks* fossem produzidos no computador e não naquela de custo tão elevado *sampler machine*.

Cerol na Mão foi um *hit* levado a cabo pelo grupo de *funk* carioca *Bonde do Tigrão*, que segue em atividade desde 1999. Lançado em 2001 pela *Sony Music* e produzido pelo *Dj Dennis*, *Cerol na Mão* é o maior sucesso do grupo, com isso deu visibilidade ao *bonde* e o ajudou a alcançar um grande público no Brasil, sendo tocada constantemente em rádios do país. A capa do álbum é apresentada a seguir.

Capa do álbum do *Bonde do Tigrão*. Fonte: encurtador.com.br/jyUXZ. Acesso em 26 mar 2019.





O *sampling* aparece na introdução e durante os interlúdios da canção, pois assim é utilizado na maioria das músicas *funk*. A música que origina o *sampling* é *Headhunter*, do grupo belga *Front 242*, a figura do baixo é rítmica e repetitiva, ela também é usada em toda a música. Em 2003, *Cerol na Mão* foi acusada de ser um plágio da canção do referido grupo belga. A gravadora *Play it Again Sam* processou o quarteto carioca e a gravadora *Sony Music* por terem usado a canção como base para o *funk* sem dar o devido crédito a seus autores verdadeiros. O produtor da música, o *Dj Dennis*, reconheceu que usou um trecho da canção do grupo belga no início da faixa⁴⁹.

A acusação de plágio da qual o *Dj Dennis* foi vítima revela um aspecto da música *funk* e da vida em comunidades cariocas que foi ressaltado no primeiro capítulo deste texto, a saber, a informalidade das relações interpessoais, e, ao mesmo tempo, o sentimento de que todos pertencem a uma grande família, onde é comum pegar algo emprestado. O conceito êmico conhecido como “rouba-rouba”, que também foi apresentado em outra parte do texto, pode descrever o processo que gerou a música *Cerol na Mão*, entretanto, este conceito representa um aspecto da vida em comunidades cariocas que não faz sentido na lógica do grupo belga, por isso, é considerado crime pelos integrantes da banda e seus produtores.

É interessante notar que embora a utilização de *samplers* de outras músicas em *funks* cariocas continuem a acontecer até os dias de hoje, não é comum que os seus *Djs* sejam acusados de plágio, sendo o que aconteceu com o *Dj Dennis* uma exceção e não uma regra.

Esta é uma música emblemática para o período em questão, justamente porque em 29 de maio de 2000 a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro havia aprovado uma lei⁵⁰ que impunha uma série de regulações e recomendações que deveriam ser atendidas em ordem para que os bailes *funks* continuassem a ser realizados. Nesse sentido, Pimentel (2017) escreve:

⁴⁹ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,front-242-acusa-bonde-do-tigrao-de-plagio,20031031p1923>. Acesso em 31 ago 2018.

⁵⁰ Disponível em: <https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/203029/lei-3410-00>. Acesso em 30 set 2018.

O século XXI iniciou-se, portanto, com uma mudança radical no processo de produção que gerou um choque no cenário de referência do Funk Carioca. Com a lei aprovada em 29 de maio de 2000, rompia-se a precária estabilidade de um circuito que se alimentava dos diálogos entre a cidade e a favela. O funk, que antes ascendeu dos clubes de bairro para as discotecas, voltou para as ruas das favelas, que se converteram em novo ponto de reunião de funkeiros. Com a interdição das apresentações nos clubes, multiplicaram-se os locais de realização de bailes funk, que agora eram organizados em ruas, praças, colégios e quadras de esportes das comunidades populares. Surgem, portanto, os “bailes de dentro”, num momento em que os “bailes de fora” já não eram mais possíveis. [...] Pode-se concluir, portanto, que, nesse momento inicial do século XXI, o aumento das restrições aos bailes e a impossibilidade de adaptação às condições impostas pela lei de regulamentação implicou a paulatina introdução de reformulações no funk do Rio de Janeiro. Esta transformação no contexto de produção gerou as condições concretas para o desenvolvimento do funk sob outro formato. Os bailes se deslocaram dos clubes de bairro para as quadras esportivas, ruas e praças de favelas da cidade e da Região Metropolitana, onde se organizavam festas a céu aberto. (PIMENTEL, 2017, p. 96-9).

Se no final dos anos 1990 o *funk* estava passando por um processo descrito por Herschmann (2000) como de *glamourização*, isto é, em que ele passava a ser tocado na *TV*, em que adentrava as boates da zona sul carioca e era ouvido pela “juventude dourada” (LOPES, 2011), com a promulgação dessa nova lei, todo esse esforço para ter ido por água abaixo, justamente porque essa nova regulação impunha obrigatoriedades que eram muito difíceis de serem realizadas no contexto das favelas, que muitas vezes é marcado por uma ausência do poder estatal, ou quando este se faz presente, é geralmente de forma violenta e opressiva (SILVA, 2014).

A proibição dos bailes é, sem dúvida, a demonstração cabal do problema que esse fenômeno representa. Sem autoria, possibilitando montagens e uso da tecnologia, sua difusão é rápida, as letras seriam vistas por policiais, como declarou a delegada Helen Sandenberg, como “[...] uma forma de produção de engajamento entre jovens moradores de favela [...]”, em relação ao tráfico. Não é possível supor que o funk passe pelo mesmo processo de depuração do samba nos próximos anos. Sua proibição extrapola a perseguição simbólica de gosto e distinção que caracterizava o samba. A questão não é a música funk, classificada como de “mau gosto” e pobre melodicamente. O problema é que algumas letras são escritas e difundidas como hinos de facções, homenagens à honra de amigos mortos em enfrentamentos, recados diretos aos policiais. E sua circulação pela cidade não se dá em lojas convencionais de música. É parte de um circuito pirata, caseiro, muito acessível. (SILVA, 2014, p. 169).

Essa era, então, a lógica por trás da lei que, de uma forma geral, buscava proibir a realização de bailes *funk* em favelas cariocas e mesmo em boates da cidade, a saber, que o problema era que as letras dos *funks* eram vistas como uma forma de produção de engajamento entre moradores da favela, engajamento com o tráfico de drogas e com a criminalidade.

Os bailes realizados nas favelas após a aprovação da lei em maio de 2000 ainda não seguiam rigorosamente alguns aspectos da nova regra como a obrigatoriedade da polícia militar se

fazer presente no evento desde o seu início até o final da noite ou que houvessem detectores de metais nas entradas dos bailes. Mas isso não foi um impedimento para a realização dos bailes nas favelas, o que demonstra que o interesse da nova lei era justamente evitar a presença do *funk* e dos favelados dentro da cidade, de modo que, se acontecendo apenas dentro das favelas, não havia problema.

Entretanto, juntamente com essa lei veio também uma nova forma de produção e distribuição da música *funk*, que, como escreve Pimentel (2017), volta a ser rejeitado pelas gravadoras que antes estavam abrindo as suas portas para o gênero musical. Desse modo, a promulgação da lei em 2000, fez com que o *funk* passasse a ser visto como uma prática criminosa, o que antes estava presente nas páginas dos jornais cariocas (LOPES, 2011), passando a ser regulamentado pela jurisdição do Estado, portanto, fora dos circuitos fonográficos e, com isso, surgem outras práticas para garantir a existência do *funk*:

Apesar de não ser algo de todo novo, a mudança, entretanto, é significativa para a produção e a escuta. Passava-se de um sistema de produção e distribuição centrado no mercado para outro mais focado na performance e no contato cara a cara, produzido no ambiente da festa. As vendas de shows externos não compensavam mais e a indústria fonográfica fechou suas portas quase por completo aos artistas do gênero. A atividade dos Mcs entra em franco declínio e as únicas alternativas parecem ser o baile de comunidade e a circulação da música através de Cds graváveis vendidos a baixo preço. Estes fatores, que garantiriam a sobrevivência do estilo, geram mudanças nas formas de uso da música e exigem adaptações por parte dos atores envolvidos. Era urgente modificar o repertório considerando as transformações na cena e a impossibilidade de seguir interagindo com o mercado tradicional de música da mesma maneira que antes. (PIMENTEL, 2017, p. 97).

Assim sendo, quando a realização dos bailes passa a ser proibida em certas áreas da cidade, o *funk* também passa a ser registrado pela indústria fonográfica que havia começado a aceitá-lo pouco tempo antes. Toda essa rejeição engendra novas práticas que garantem a sobrevivência da música *funk*, que para além de ser uma manifestação artística, promove também a integração da vida social nas favelas cariocas e nas periferias brasileiras. Concomitantemente a esses acontecimentos, o *boom* tecnológico que acompanhou a virada do século tornou possível a gravação de músicas de forma independente, sem o auxílio das gravadoras ou de grandes *djs*, como vimos no caso das duas primeiras músicas aqui analisadas e que só foram possíveis por conta dos equipamentos que o *Dj* Marlboro possuía. Com isso, durante os bailes que voltaram a acontecer em ruas das favelas cariocas e em quadras esportivas dessas localidades, os próprios *Djs* que agitavam a festa faziam a gravação dos *hits* que lá eram tocados e os regravavam em *Cds* que eram

vendidos a preços simbólicos já na manhã posterior ao baile.

Os Cds podem ser distribuídos a preços quase simbólicos. Funcionam como um canal que ajuda a divulgar o nome do artista e abre portas para o mercado de apresentações no circuito dos bailes. O foco dos Mcs, portanto, não é receber um retorno financeiro imediato, mas afirmar seu nome junto aos frequentadores das festas. Nesse contexto, destacam-se o camelôs como agentes da divulgação de Cds precários de edição limitadíssima e a Internet como ferramenta dos artistas das periferias que se tornam estrelas à margem dos majors. [...] A popularização dos discos virgens (CD-R) na segunda metade dos anos 1990 altera a forma como os sujeitos disputam a cultura no campo musical. Além de um leitor de CD, os computadores domésticos mais baratos vendidos nos anos 2000 passam a contar também com unidades de gravação de CD-R (desenvolvido em 1988) e CD-RW (surgido em 1995). Nesse novo meio digital, o Dj que atua nas festas de periferia grava em seu PC uma pequena quantidade de Cds virgens com as músicas cantadas pelos Mcs e põe à venda nas ruas e feiras do bairro. Se compararmos o preço do CD virgem (em torno de R\$ 1,00) com o valor cobrado por um CD gravado com músicas de um baile funk (R\$ 3,00), em meados dos anos 2000, é bastante fácil concluir que os Djs e Mcs não têm intenção de obter grande lucro com essa atividade de reprodução dos resíduos da performance. (PIMENTEL, 2017, p. 102).

Juntamente com essa nova prática de gravação ao vivo das músicas tocadas nos bailes e a revenda das mesmas imediatamente no dia posterior ao evento, houve também uma nova onda de apropriação de trechos de outras músicas e mesmo de plágio de outras canções *funk*. Embora, como vimos, dentro da comunidade *funk* é como se não houvesse a existência do conceito plágio, fora de seu contexto esta noção está presente, e aí podemos ver que dessa forma o grupo belga encarou a música *Cerol na Mão*, como analisado anteriormente. Entretanto, como escreve Pimentel (2017) é possível encontrar diversas versões para a mesma música disponíveis *online*, e a informalidade reina nesses espaços, gerando hibridações que contradizem a lógica da cidade e do mercado. É possível afirmar que a gravação das músicas tocadas nos bailes e, *CD-R* foi uma primeira etapa do processo que iria atingir, também, embora de maneira diferente, outros gêneros musicais, como a distribuição *online* das músicas em plataformas de *streaming* e mesmo no *YouTube*, a música *funk* caminha de mãos dadas com a tecnologia, usando-a em seu favor.

3. 3. 4 *Show das Poderosas*⁵¹

O hibridismo na música, *performance* e estética de Anitta está presente de diversas formas.

⁵¹ A versão da música utilizada nesta análise é: *Show das poderosas* (2013) – Anitta. 2'54". (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>. Acesso em 23 ago 2018).

Lançada em 2013, o *Show das Poderosas* alcançou sucesso imediato fazendo a cantora se destacar de outras funkeiras e *Mcs*. A canção utiliza a batida e o ritmo da principal canção de Major Lazer, *Pon de Floor*⁵². O *sampling* persiste ao longo da música e existe como um elemento básico da canção. Anitta não foi a única artista a utilizar esta música e criar grande *hit* de sucesso. Em 2011, Beyoncé usou o mesmo *sampling* em sua música *Run the world (girls)*⁵³. Curiosamente, Beyoncé usou este *sampling* de forma muito similar a utilização feita na música de Anitta, transmitindo o *sampling* como parte fundamental da música.

É interessante notar que tenha ocorrido a utilização do mesmo o *sampling* presente na música de Beyoncé na música de Anitta, principalmente se considerarmos que a mídia brasileira e os próprios fãs da cantora buscam associá-la a artista *pop* internacional⁵⁴, é possível perceber que a cantora Anitta também passou por transformações estéticas, além do próprio investimento pessoal da cantora, é claro, como o alisamento e clareamento dos cabelos e mesmo o preenchimento dos lábios que, sem dúvida, a fez parecer ainda mais o ícone *pop* e exemplo de resistência negra⁵⁵, Beyoncé. Entretanto, discutir as semelhanças e diferenças entre Anitta e Beyoncé não é o nosso foco aqui, mas essa semelhança faz parte da discussão principal que aqui buscamos fazer, que é em torno das formas em que se dá o hibridismo nas músicas *funk*.

Aqui, especificamente, é possível perceber como a hibridação na música *funk* acontece não só nos aspectos musicais, mas sim, nas *performances* dos artistas *funk*, que incorporam às suas apresentações elementos vindos de outros gêneros musicais e mesmo estéticos, que visam a transformação do artista para ascensão e aceitação da música *funk* em outros contextos. Entretanto, é importante dizer que a transformação pelas quais passam as artistas *funk* para alcançar maior destaque no mercado fonográfico e na mídia brasileira, não é a simples busca por um

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VXd3MyFkLOk>. Acesso em 23 ago 2018.

⁵³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U. Acesso em 23 ago 2018.

⁵⁴ Como podemos ver em: "*O 'New York Times' comparou Anitta com Beyoncé. Não adianta, a brasileira é melhor*". (Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/onew-york-times-comparou-anitta-com-beyonce-nao-adianta-a-brasileira-e-melhor-83lqln8z9lyswx5nlewjwdg59/>). Ou: *Jornal francês chama Anitta de 'Beyoncé carioca' por sucesso internacional* (Disponível em: http://www.purepeople.com.br/noticia/anitta-volta-a-ser-comparada-com-cantora-internacional-por-jornal-frances-beyonce-carioca_a218604/1. Acesso em 23 ago 2018). Ou ainda: "*Anitta é a nossa Beyoncé*", afirma Miguel Falabella (Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/anitta-e-a-nossa-beyonce-afirma-miguel-falabella>. Acesso em 23 ago 2018).

⁵⁵ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/musicalidade-negra-como-resistencia/>. Acesso em 23 ago 2018.

branqueamento, como bem escreve Mizrahi (2015), ao escrever sobre a estética das mulheres pertencentes ao círculo social do Mr. Catra, especificamente no que se refere a extensão dos fios dos cabelos que as mesmas faziam naquela época. Para a autora:

Os cabelos, dessa perspectiva, ajudam a fazer um ponto outro além do tradicional “embranqueamento” pelo qual passariam negros em ascensão social. Por meio da noção de cabelo ambíguo visei evidenciar o processo através do qual se afirma que o que se quer não é assemelhar-se ao branco e não necessariamente abandonar uma identidade negra, mas sim abandonar a sobreposição clássica que se faz no Brasil entre o negro e a escassez, em especial a escassez monetária. (MIZRAHI, 2015. p. 42).

As práticas de cuidado com os cabelos observadas por Mizrahi (2015) demonstraram para a pesquisadora que as mulheres subvertiam a lógica de que as pessoas das favelas vivem apenas em escassez monetária, pois a aplicação das extensões capilares era um procedimento dispendioso em diversos aspectos, sobressaindo no lado financeiro. Colocar uma extensão capilar era também uma forma de mostrar para aquelas a sua volta que se tinha a condição de cuidar dos cabelos e de que se tinha dinheiro. Outro aspecto notado por Mizrahi (2015) era de que as mulheres não tinham interesse em ter cabelos lisos, mas sim, cabelos cacheados, de modo que, se não é possível alcançar os tão almejados cabelos de forma “natural” é possível comprar extensões capilares e essa é uma lógica que pode ser aplicada a qualquer parte do corpo feminino.

A relação entre beleza e poder aquisitivo está diretamente ligada a uma outra concepção, qual seja, de que a beleza, nesse universo, não é tanto dada, mas feita. É essa noção do belo que vincula beleza a poder aquisitivo. Se não se tem cabelos que crescem, coloca-se-os. Se não se tem dentes belos, igualmente é possível colocá-los. Se não se tem seios ou nádegas nas medidas desejadas, faz-se o mesmo, coloca-se-os, assim como unhas são implantadas e cores dos olhos alteradas por meio do uso de lentes de contato. Essa lógica está na raiz da ideia de que atingir uma forma corporal bela não mobiliza tanto a realização de lipoaspirações, abdominoplastias e outros procedimentos cirúrgicos. É um modo de compreender o corpo biológico a partir da própria incorporação de objetos extrassomáticos. A beleza é regida, assim, pelo o que denomino “lógica da prótese” e da transformabilidade. (Ibid., p. 34).

Essa lógica da transformabilidade como descrita por Mizrahi (2015) é central para entendermos a predominância que a cantora Anitta passa a exercer no campo da música *funk*, inúmeras foram as transformações estéticas pelas quais a artista já passou, todas essas transformações a fez ocupar um papel de *diva pop*, mas, ainda assim, funkeira. A mudança estética pela qual passou Anitta acompanhou também a transformação do seu estilo que hoje pode ser classificado como um *funk-pop*, justamente porque com ela elementos da música *pop* passaram a

ser cada vez mais incorporados à música *funk*. Sobre esse aspecto, é possível afirmar que a transformação da música *funk* em algo mais próximo ao universo *pop* e mesmo as mudanças estéticas por quais Anitta passou, visam uma tentativa de adequação da música *funk* à norma, ao que é socialmente aceito, por meio de todas essas transformações visuais e musicais busca distanciar-se da favela e dos elementos negros que outora eram a marca da música *funk*.

Sobre este ponto, é interessante notar que com o passar dos anos é possível perceber que a incursão da música *pop* na música *funk* tem engendrado transformações, principalmente nesta última.

As transformações pelas quais passam a música *funk* acontecem em diversas ordens que não apenas a musical, como mostrado acima. Essa transformação é proveniente de um hibridismo, que é característica da música *funk* desde o seu princípio, como a cultura não é estática, mas sim dinâmica, é claro que mais transformações ainda irão ocorrer na música *funk*.

No caso das músicas da Anitta e especialmente em *Show das Poderosas*, percebemos que esse esforço para a transformação estética e musical da cantora é algo muitas vezes imposto pelo mercado fonográfico e midiático para tornar o *funk* mais socialmente aceito. Impõe-se, assim, transformações ao gênero que o aproximam mais da música *pop*, ao mesmo tempo em que transforma esteticamente a cantora Anitta, que passa a alisar e clarear os cabelos, fazer preenchimento nos lábios, coloca silicone nos seios e nádegas e passa a assumir uma estética que é mais socialmente aceita.

Entretanto, Anitta vai além de estereótipos e a artista foi por vezes apontada como a precursora do empoderamento feminino⁵⁶ na música *funk*, o lançamento do *Show das Poderosas* em 2013 atesta uma virada no conteúdo das letras de música *funk* em que a mulher deixa de ser o objeto passivo e que aceita o que o homem quer, para ser alguém que expõe os seus desejos, vontades e que não aceita mais o posto de submissa. Vejamos a letra da canção a seguir:

⁵⁶ Encontrei diversas reportagens como essa ao longo da pesquisa. Disponível em: <https://revistaglamour.globo.com/Celebridades/noticia/2018/03/8-vezes-que-anitta-foi-puro-empoderamento-feminino.html>. Acesso em 28 mar 2019.

Prepara

Prepara que agora é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Afrontam as fogosas
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca

Prepara

Se não tá mais a vontade sai por onde entrei
Quando começo a dançar eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo você vai

Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha fica louca

Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha e

Prepara que agora é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca

Prepara

Se não tá mais a vontade
Sai por onde entrei
Quando começo a dançar
Eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado
A gente tem
Vai

Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha fica louca

Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha
Fica louca, fica louca
Fica louca, prepara!

Por mais que a letra de *Show das Poderosas* não tenha sido escrita por Anitta, ao interpretá-la a artista tornou-se um símbolo do movimento que prega o empoderamento feminino, especialmente quando a letra da canção fala em *exército*, trata-se claramente de uma referência a um grande grupo de mulheres, que não se importa com o que pensam os homens, mas agem conforme querem, são mulheres que querem *enlouquecer* os homens, que querem ir aos bailes e *dançar e rebolar* apenas para se divertirem e não para satisfazerem as pessoas do sexo oposto, de modo que se sofrerem ameaça de algum homem, esses últimos podem vir a sofrer retaliações “Ameaça, coisas do tipo, você vai...”.

O empoderamento feminino na música brasileira em tempos recentes é algo que é visto como tendo se iniciado na música *funk*, principalmente com as cantoras Anitta e com a cantora Valesca Popozuda. Mas esse movimento se expandiu para outros gêneros musicais populares, como o sertanejo, em algo que recebeu o nome de “feminejo”. Enquanto Anitta lançava o *Show das Poderosas* em 2013, o feminejo surgiu aproximadamente por volta de 2016, com a canção de Maiara e Maraisa intitulada *10%*⁵⁷ e com a música *50 Reais* de Naiara Azevedo, o feminejo é um movimento que traz com ele a expansão de duplas sertanejas formadas exclusivamente por mulheres e que pregam uma mensagem que é diferente das que são comuns de serem encontradas em músicas sertanejas tradicionais, o feminejo fala sobre amor e outras experiências de vida sob uma ótica feminina, de alguém que também não quer ser submissa e muito menos aturar traições. O jornal *The Intercept Brasil* escreveu sobre o assunto e destacou o fato de essas músicas chegarem a lugares que o feminismo acadêmico não alcança e de alcançar mulheres que não são próximas aos movimentos sociais, por exemplo⁵⁸. O trecho do videoclipe de *Show das Poderosas* é trazido abaixo.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-é-o-‘feminejo’.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-história-da-música-sertaneja>. Acesso em 28 mar 2019).

⁵⁸ Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acesso em 28 mar 2019.

Trecho do videoclipe de *Show das Poderosas*. Fonte: encurtador.com.br/hRV08. Acesso 28 mar 2019.



A foto acima exposta é muito emblemática do empoderamento feminino apregoado na canção, especificamente por conter apenas mulheres com os punhos cerrados, em algo que relembra os panteras negras, o *black power*, é um reclame do poder das mulheres, e da população negra.

Sem dúvida a ascensão à fama da cantora Anitta representa um outro momento da música *funk*, em que ela não simplesmente se torna próxima da música *pop*, mas que ela passa a representar um grupo populacional que não é circunscrito apenas ao ambiente da favela, no caso, as mulheres

brasileiras em geral.

3.3.5 *Bum bum tam tam*⁵⁹

Bum bum tam tam é, sem dúvida, uma música importante para a trajetória do *funk*. No *YouTube* ela é a música do gênero com mais visualizações, no momento da escrita deste trabalho⁶⁰ contendo já mais que 1 bilhão de cliques.

Curiosamente, o *sampler* utilizado na canção do MC Fioti é proveniente da *Partita em lá menor* para flauta transversa, de J. S. Bach (1685 – 1750). Na música do MC Fioti a flauta funciona como uma metáfora para o órgão genital masculino e o clipe apresenta elementos do que ficou conhecido como *funk ostentação*⁶¹. A estética do videoclipe faz referências ao Oriente Médio e aos contos das 1001 noites. É muito interessante notar que MC Fioti, intérprete e também autor e produtor de *Bum bum tam tam*, faz essa associação da música de Bach ao Oriente Médio. Provavelmente esta associação foi feita por conta da tonalidade da partita, em que os intervalos e semitons guardam uma relação sócio-histórica e cultural com a música oriental. Mas, em termos pragmáticos, Bach era alemão, e a sua música é uma clara referência à cultura ocidental. Já é possível perceber aí um primeiro hibridismo na música de MCFioti, essa hibridação dos contextos, ocidental e oriental, música clássica e música *funk*.

Sobre esse aspecto escreve Lopes (2009):

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).

Fioti é um artista paulistano, e a sua música é produzida em São Paulo. Atualmente não é mais possível afirmar que o *funk* é exclusividade dos morros cariocas, uma vez que ele já está presente em praticamente todas as capitais brasileiras. E é aí que se encontra a particularidade desta última canção, emblemática da transformação que vem acontecendo na música *funk*, pois

⁵⁹ A versão da música utilizada nesta análise é essa: *Bum bum tam tam* (2017) – MC Fioti. 2'50". (https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2IKif-A. Acesso em 23 ago 2018).

⁶⁰ Trabalho escrito em 2019.

⁶¹ Apresentado anteriormente.

Entretanto, se a letra apresenta pouca coisa nova ao debate, o mesmo não pode ser dito do videoclipe da música, que é o mais visualizado vídeo de música *funk* em todo o *YouTube*. Repare nas imagens abaixo:

Trecho do videoclipe de *Bum bum tam tam*. Fonte: <http://twixar.me/tbLK>. Acesso em 29 mar 2019.



Trecho do videoclipe de *Bum bum tam tam*. Fonte: <http://twixar.me/cbLK>. Acesso em 20 mar 2019.



O videoclipe de *Bum bum tam tam* é bem colorido e é embasado em uma estética que remete completamente ao Oriente Médio, ou a certo Oriente Médio bastante estereotípico, é interessante notar que apesar das dançarinas do clipe estarem vestindo trajes que são usados por dançarinas de dança do ventre, elas estão dançando *funk*, o que proporciona uma mescla de elementos nesse caldeirão cultural que é a música *funk*. A música clássica também é mesclada ao *funk*, e podemos ver na segunda foto o MC Fioti simulando tocar a flauta.

Bum bum tam tam marca uma nova fase da música *funk*, em que ela é feita com equipamentos de qualidade e que é bem aceita em diversos espaços sociais, uma época em que em ordem para fazer sucesso ela não precisa mais passar pelo crivo das gravadoras tradicionais, pois a tecnologia digital promoveu uma democratização ao acesso e distribuição de conteúdo que outrora, em uma época que era regida pela retórica do bom gosto, eram relegadas ao mercado paralelo, como notamos na análise de *Cerol na Mão*. Por isso, *Bum bum tam tam* faz sucesso no *YouTube*, mesmo que não esteja vinculada à nomes como a *Sony*⁶³ ou *BMG*.

⁶³Gravadoras de sucesso, ser contratado por uma delas passado significava o auge da carreira de um artista.

3. 4 Observações gerais

A análise das canções apresentada neste capítulo buscou mostrar que o *funk* é uma música híbrida desde o seu início e que atualmente os aspectos dessa hibridação não são mais apenas da ordem musical. Dessa forma, atingem também outros aspectos do universo *funk* como a da própria transformação estética dos artistas, como fica evidente no caso de Anitta, a sua aproximação da música *funk* ao universo rítmico e imagético da música *pop*, além da clara referência ao universo da música de concerto.

Outro aspecto que pode ser evidenciado a partir da análise aqui apresentada é que a transformação da música *funk* decorrente do processo de incorporação de outros elementos a ela, ou seja, da sua hibridação a outros elementos musicais e culturais *pop* ao longo do tempo, revelam uma tentativa de adequação da música *funk* à norma social, em outras palavras, ao que é socialmente aceito. Sobre o assunto, Muniz (2016) escreve:

A ideia de capital existencial é crucial para a nossa compreensão do funk: a luta por legitimidade e contra preconceitos travada diariamente por aqueles envolvidos com esta prática musical suscita a necessidade constante de justificar a sua existência. Observei esta tendência durante entrevistas, nas quais o funk era constantemente citado como uma prática capaz de gerar renda, afastar as crianças e adolescentes do crime e das drogas e até ajudar no processo de alfabetização. [...] Isso acontece apenas porque o funk pode ser ignorado como arte, tendo suas letras consideradas como confissões em forma de melodia e não como uma narrativa fictícia, (p. 458). [...] *um dos motivos pelos quais o funk é tão veementemente criticado e criminalizado*. [...] No entanto, essa estratégia em si mina a possibilidade do funk ser visto também como arte e apenas como arte, sem a necessidade de justificativas adicionais. Além disso, deixa o funk à mercê do mercado, da imprensa e suas exigências. (MUNIZ, 2016, p. 452 e 462).

Ao longo de seu texto, Muniz (2016) escreve que por conta de o *funk* ser ignorado enquanto arte, ele sempre precisa justificar a sua existência. Neste sentido, acrescento, a partir da análise realizada, que justamente por não ser considerado arte por certos setores da intelligentsia brasileira, o *funk* atualmente aproxima-se mais da música *pop* como uma forma de busca por legitimidade, em outras palavras, pela busca por aceitação. O hibridismo cultural, como já foi abordado, é algo que não acontece apenas no *funk*, pois é justamente um dos aspectos da cultura, algo que reflete a sua dinamicidade, entretanto, podemos afirmar que muitos dos hibridismos presentes na música e cultura *funk* são provenientes de uma tentativa de adequação a uma norma já estabelecida, que exclui negros e favelados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como objetivo entender as transformações pelas quais a música *funk* passou desde os anos 1980 até os anos 2017. O *funk* foi apresentado como uma manifestação musical híbrida, uma vez que desde a sua origem elementos provenientes de diversas culturas e gêneros musicais influenciaram na sua formação. A música *funk* também foi vista como uma manifestação artística vinculada a diáspora africana (GILROY, 2012), uma vez que a oralidade é central nas manifestações artísticas desse grupo social. Pois como escreve Lopes (2009):

Uma vez que esse contradiscurso é diaspórico, é preciso assumir toda a sua heterogeneidade, pois não é a origem comum que delimita, simbolicamente, a diáspora africana, e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas. [...] num contexto global, a música é para os negros um símbolo afro-diaspórico mera importação cultural de um ritmo estrangeiro, mas demonstra as (re)invenções e as (re)novações de ritmos negros que sempre pulsaram nas favelas cariocas. (LOPES, 2009, p. 373-4).

Para alcançar o objetivo proposto e, portanto, entender quais foram as transformações ocorridas no mundo do *funk* ao longo desses mais de 20 anos, optei pela análise de cinco peças representativas para o período estudado. A primeira música, *Rap das Aranhas*, é emblemática para o objetivo desse trabalho, porque encarna o que foi apresentado no primeiro capítulo, a saber, a predominância do *funk* melô nos anos 1980. O *Rap das Aranhas* é também importante pois marca o início da ascensão comercial do Dj Marlboro, que na época era um dos poucos produtores da música a possuir os seus próprios equipamentos para a criação do mesmo, como uma *sample machine* e uma *drum machine*.

A segunda música, *Feira de Acari*, exemplifica o conceito cunhado por Herschmann (2000) de glamourização do *funk*, que é o processo que acontece quando o *funk* começa a sair das favelas para adentrar as boates da zona sul carioca e mesmo a ser trilha sonora de novela das 21h, uma vez que *Feira de Acari* foi trilha sonora da novela Barriga de Aluguel.

A terceira canção, *Cerol na mão*, destaca-se das outras músicas do mesmo período justamente por ser uma canção que expressa o debate entre o que é plágio e o chamado “rouba-rouba”, apresentado no primeiro capítulo, uma vez que o grupo Bonde do Tigrão foi acusado de plágio pelo grupo belga *Front 242*. *Cerol na mão* também inaugura uma nova época na produção da música *funk*, quando os avanços tecnológicos democratizam sua produção, tornando possível gravá-lo apenas com um computador, ao vivo e mesmo na hora do *show*. Aliás, a gravação dos *funks* em *CD-R* e a sua posterior revenda nas manhãs posteriores aos *shows* é algo que também foi possível graças ao avanço das tecnologias e lançamento do *Windows XP* em 2001. Essa prática se tornou bastante popular nos anos 2000 devido a promulgação de uma lei que regulava a realização e reprodução da música *funk*.

A quarta música, *Show das Poderosas*, foi escolhida porque inaugura um novo momento da música *funk*, ou talvez apenas dê continuidade a etapa que havia sido inaugurada no final dos anos 1990 quando o *funk* adentrou a emissora Rede Globo. Entretanto, a análise focou no aspecto de hibridação que acontece no *funk* deste período e, foi possível perceber que, para ser aceito em outras esferas que não apenas a favela, o *funk* precisou aproximar-se mais da música *pop* e também da estética *pop*, chegando a cantora Anitta a ser comparada a cantora *pop* internacional Beyoncé.

A quinta música exemplifica o momento atual do *funk*, que é uma época em que o *funk* não é produzido apenas no Rio de Janeiro, pois, como vimos, *Bum bum tam tam* foi produzida por um artista do interior de São Paulo. E essa música também ilustra o momento em que a música *funk* passa a ser distribuída de forma muitas vezes independente nas plataformas de *streaming* na *internet*.

A análise das músicas levou em conta o conceito de hibridismo proposto por Canclini (2005), e foi entendida como uma *performance* híbrida que resulta de um processo de apropriação, transformação e nacionalização da cultura *hip hop* (LOPES, 2009).

Assim sendo, ao longo das análises que foram realizadas a partir das cinco peças e também a partir da narrativa que conta a história do surgimento do *funk* no Brasil, foi possível perceber que as transformações ocorridas no *funk* entre 1980 e 2017 se dão por meio do processo de hibridação do *funk* a elementos da cultura *pop*: essa é uma manifestação que altera até o andamento das músicas, que ficam mais lentas.

A transformação que ocorre no *funk* ao longo desse período, isto é, a hibridação entre *funk* e música *pop* que faz com que esta primeira se assemelhe a essa última é, na verdade, fruto de uma imposição mercadológica, pois, para entrar na indústria fonográfica e no mercado midiático, é necessário que o *funk* se transforme, em outras palavras, passe por um processo de branqueamento que inclui transformações não só de ordem musical, mas também de ordem estética, como observamos no caso de Anitta.

Como escreve Herschmann (2000) o *funk* passava por um bom momento no final dos anos 1990, participando de programas de *TV* e começando a ser reconhecido pelas gravadoras brasileiras. Entretanto, com a aprovação da lei 3410 em 29 de maio de 2000 que dispunha sobre a realização de bailes *funks* no Rio de Janeiro, esse bom momento para o *funk* teve um fim, quando a música desse estilo voltou a ser criminalizada e as portas das gravadoras voltaram a se fechar para os artistas *funks* obrigando-os a distribuírem as suas músicas de forma independente e informal. A partir desse período, o *funk* passa por um momento complexo em que suas letras passam a ser vistas como apologia ao crime e em que os produtores dessa música criam a categoria êmica “proibidão” para descrever as músicas pertencentes aquele período.

Como forma de não estar associado ao mundo do crime e ser socialmente aceito, o *funk* precisa transformar-se pouco a pouco, é nesse momento em que ele se aproxima da música *pop* e também da estética *pop*, e a estratégia dá certo, pois o *funk* é um dos gêneros musicais mais ouvidos no Brasil e volta a fazer parte do catálogo das grandes gravadoras.

Assim sendo, essa dissertação buscou apresentar os modos como vários processos sociais estão engendrados na produção da música *funk*. Essa música é tão diversa quanto a população que a produz e, portanto, merece receber certa atenção. Como demonstrado, há inúmeros trabalhos nos cursos de letras e ciências sociais que tratam do assunto, relacionando diversos aspectos como estigma, racismo, violência e música *funk*. Mas, se por um lado, há diversos trabalhos sobre assunto nas humanidades, na área musical faltam trabalhos sobre o tema, sobretudo por conta de a música *funk* não estar escrita em formato partitura.

Esse trabalho buscou realizar uma análise musical dessas peças, que ao usarem *samplers* de outras canções famosas, podem ser descritas como canções liminares, que estão em processos de ambiguidade e que, portanto, é difícil de ser categorizada. Na análise musical foi evitado o uso de termos muito específicos da música e também de descrições em formato de partitura, sobretudo

para fazer com que o trabalho seja mais incluyente de um público exterior ao apenas musical e também porque o *funk* é uma música que não é escrita, mas, sim, cantada e produzida oralmente.

Como foi demonstrado ao longo do texto, o *funk* para além de suas características musicais é também uma forma de estar no mundo, é um modo de cantar a cidade e, portanto, é uma manifestação artística que prega a resistência de uma população muitas vezes deixadas à margem. A música *funk* é uma forma de resistência e de luta por reconhecimento da população negra e pobre, sendo a sua aproximação a música *pop* uma forma de chegar ao comércio e alcançar o sucesso que é negado ao *funk* per si.

Com esse trabalho, espero ter lançado um pouco de luz sobre esse assunto, de que a música não pode ser pensada de forma isolada de seu contexto social, cultural e de origem e também espero ter despertado o interesse de outros pesquisadores em música para também investigarem esse gênero musical tão ausente das instituições de curso superior em música no Brasil. A música é social. O *funk* é ao mesmo tempo sinônimo de festa, diversão e luta por igualdade de acesso e reconhecimento enquanto bem cultural representativo de uma sociedade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BASTOS, José Rafael de Menezes. *A “origem do samba” como invenção do Brasil* (Por quê as canções têm música?) *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 11, n. 31, jun. 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. São Paulo: Papyrus, 1989.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Cultura e História: uma aproximação do possível*. In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester. (Org.). *Cultura*. Substantivo Plural. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BYRNE, David. *Como funciona a música*. Rio de Janeiro: Livraria da Travessa, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2005.
- _____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.
- COOK, Nicholas. *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance* (tradução de Beatriz Magalhães Castro). *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, v. 1, n.1, 2007.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- 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., 2002.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- FIDELES, Nina. *Hip Hop Brasil*. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FREIRE, Ricardo Dourado; PESSOA, Felipe. *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 34-60, jul./dez., 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Tiago de Melo. *Gente do Samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. Topoi, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, jul. 2004.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

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

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

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. *Um país chamado favela*. São Paulo: Editora Gente, 2014.

MELLO, Maria T. Ferraz Negrão de. *Clio a musa da história e sua presença entre nós*. In: COSTA, Cléria Botelho da et al. *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15, 2002.

MIZRARI, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. 2010. 270 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Cabelos ambíguos, beleza, poder de compra e “raça” no Brasil urbano. *Revista brasileira de ciências sociais*, online, v. 30, n. 89, p. 31-45, 2015.

MUNIZ, Bruno Barboza. *Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura*. *Sociologia e Antropologia*, online, v. 6, n. 2, p. 447-467, 2016.

Napolitano, M. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, online, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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

PIMENTEL, Ary. *O circuito de bailes, o Funk Proibido e a comunidade imaginada*. Desafios da representação na música das favelas. *Runa*, online, v. 38, n. 1, p. 93-109, 2017.

RINK, John. *Sobre a performance*. O ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, online, v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012.

_____. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

SAHLINS, Marshall. *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção. (Parte 1)*. Revista Mana, *online*, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

SAID, Amir. *The Art of Sampling: The Sampling Tradition of Hip Hop/Rap Music and Copyright Law*. Brooklyn: Superchamp Books, 2013.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. *Acerca do Conceito de Representação*. Revista de Teoria da História, Goiânia, v. 3, n. 6, p. 27-53, 2011.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2007.

SCHLOSS, J. G; CHANG, Jeff. *Making beats: the art of sample based hip hop (music/culture)*. New England: UPNE Book Partners, 2004.

SILVA, Luciane Soares. *Associação de profissionais e amigos do funk: protesto político e funk-resgate*. Antropolítica, Niterói, v. 36, n. 1, p. 211-238, 2014.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em Cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX)*. 420 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História – UNB. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tias baianas tomam conta do pedaço*. Espaço e Identidade Cultural no Rio de Janeiro. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WEBSITES

Acervo dos bailes. Disponível em: <<http://acervodosbailes.blogspot.com/2012/08/e-difícil-suportar-dor-da-despedida.html>>. Acesso em 29 ago 2018.

AfroReggae. *Nossa História*. Disponível em: <<http://www.afroreggae.org/nossa-historia/>>. Acesso em 30 jul 2018.

BBC Brasil. *Era Lula chega ao fim com emprego recorde e risco inflacionário*. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/12/101227_eralula_economia>. Acesso em 18 dez 2017.

Bolsa Família. *Bolsa Escola*. Disponível em: <<http://bolsa-familia.info/bolsa-escola.html>>. Acesso em 18 dez 2017.

Brasil 247. *Incêndios em favelas de SP podem ser criminosos*. Disponível em: <<https://www.brasil247.com/pt/247/brasil/79565/Inc%C3%AAndios-em-favelas-de-SP-podem-ser-criminosos.htm>>. Acesso em 18 dez 2017.

Carta Capital. *O que está por trás dos incêndios nas favelas de São Paulo?* Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/documentario-expoe-o-que-esta-por-tras-de-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-7454.html>>. Acesso em 18 dez 2017.

Clássicos do Funk. *DJ Marlboro – Funk Brasil*. Disponível em: <<http://classicosdofunk.blogspot.com/2008/06/dj-marlboro-funk-brasil-vol.html>>. Acesso em 31 ago 2018.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *DJ Marlboro*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/dj-marlboro/dados-artisticos>>. Acesso em 29 ago 2018.

Estadão. *Front 242 acusa Bonde do Tigrão de Plágio*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,front-242-acusa-bonde-do-tigrao-de-plagio,20031031p1923>>. Acesso em 18 dez 2017.

Fundação Perseu Abramo. *Pesquisa Domiciliar com os Beneficiários do Programa Bolsa Família*. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/acervosocial/wpcontent/uploads/sites/7/2017/08/442.pdf>>. Acesso em 18 dez 2017.

Gazeta do Povo. *O 'New York Times' comparou Anitta com Beyoncé. Não adianta, a brasileira é melhor*. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/onew-york-times-comparou-anitta-com-beyonce-nao-adianta-a-brasileira-e-melhor-831qln8z9lyswx5nlewjwdg59>>. Acesso em 23 ago 2018.

Geledés. *A musicalidade negra como resistência*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/musicalidade-negra-como-resistencia/>>. Acesso em 23 ago 2018.

Governo do Brasil. *Bolsa Família: 75,4% dos beneficiários estão trabalhando*. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2014/05/bolsa-familia-75-4-dos-beneficiarios-estao-trabalhando>>. Acesso em 18 de mar 2017.

Governo do Brasil. *Número de filhos de beneficiários do Bolsa Família tem diminuído, diz Estudo*. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/numero-de-filhos-de-beneficiarios-do-bolsa-familia-tem-diminuido-diz-pesquisa>>. Acesso em 18 dez 2017.

Governo do Rio de Janeiro. *Unidade de Polícia Pacificadora*. Disponível em: <<http://www.upprj.com/index.php/historico>>. Acesso em 18 dez 2017.

Jusbrasil. Lei 3410/00. Disponível em: <<https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/203029/lei-3410-00>>. Acesso em 30 set 2018.

Memória Globo. *Programa legal: funk*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/videos/idvideo/4073635.htm>>. Acesso em 31 ago 2018.

Memória Globo. *Barriga de aluguel*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/barriga-de-aluguel/trilha-sonora.htm>>. Acesso em 31 ago 2018.

Metrópoles. *Anitta é a nossa Beyoncé*. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/anitta-e-a-nossa-beyonce-afirma-miguel-falabella>>. Acesso em 23 ago 2018.

Pragmatismo Político. *Dez perguntas sobre os misteriosos incêndios em favelas de São Paulo*. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/incendios-favelas-sao-paulo-misterio.html>>. Acesso em 18 dez 2017.

Pure People. *Anitta volta a ser comparada com cantora internacional por jornal francês*. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/anitta-volta-a-ser-comparada-com-cantora-internacional-por-jornal-frances-beyonce-carioca_a218604/1>. Acesso em 23 ago 2018.

VICE. *Seria Bum Bum Tam Tam o maior funk da história?* Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/ne3k8m/bum-bum-tam-tam-youtube-mc-fiotti>. Acesso em 9 mai 2018.

Wikipédia. *Som na caixa*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Som_na_Caixa>. Acesso em 29 ago 2018.

YouTube. *Dá pra ser funkeira e feminista?* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Z-V3khnfjE>>. Acesso em 30 jul 2018.

YouTube. *Rap das Aranhas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aD9wa_hw7Yo>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Feira de Acari*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k8XhKNIBsok>>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Das Model*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OQIYEPe6DWY>>. Acesso em 31 ago 2018.

YouTube. *Cerol na mão*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rdfVvCYiGM&list=RDrdfrVyCYiGM&t=31>>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Show das Poderosas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Pon de Floor*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VXd3MyFkLOk>>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Run the world (girls)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U>. Acesso em 23 ago 2018.

YouTube. *Bum bum tam tam*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P7S2lKif-A>>. Acesso em 23 ago 2018.