

**UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – UNIGRANRIO**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PROPEP**  
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes

**RODRIGO CORRÊA CARDOSO**

**“... SOM DE PRETO, DE FAVELADO,  
MAS QUANDO TOCA NINGUÉM FICA PARADO”:  
MOVIMENTO CULTURAL E O FUNK CARIOCA**

**DUQUE DE CAXIAS**

**2018**

**UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – UNIGRANRIO**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PROPEP**  
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes

**RODRIGO CORRÊA CARDOSO**

**“... SOM DE PRETO, DE FAVELADO,  
MAS QUANDO TOCA NINGUÉM FICA PARADO”:  
MOVIMENTO CULTURAL E O FUNK CARIOCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da UNIGRANRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Humanidades, Culturas e Artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cristina de Oliveira

**DUQUE DE CAXIAS**

**2018**

## CATALOGAÇÃO NA FONTE/BIBLIOTECA - UNIGRANRIO

C298s Cardoso, Rodrigo Corrêa.

“...Som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”:  
movimento cultural e o funk carioca / Rodrigo Corrêa Cardoso. – Duque de  
Caxias, 2018.

104 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado em Humanidades, Culturas e Artes) –  
Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de  
Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2018.

“Orientadora: Profa. Rosane Cristina de Oliveira”.

Bibliografia: f. 99-104.

1. Educação. 2. Funk (Música) – Aspectos sociais. 3. Música popular –  
Aspectos sociais. 4. Cultura popular. 5. Movimentos sociais. I. Oliveira,  
Rosane Cristina de. II. Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza  
Herdy. III Título.

CDD – 370

RODRIGO CORRÊA CARDOSO

**“... SOM DE PRETO, DE FAVELADO,  
MAS QUANDO TOCA NINGUÉM FICA PARADO”:  
MOVIMENTO CULTURAL E O FUNK CARIOCA**

Data da aprovação: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Rosane Cristina de Oliveira (Orientadora)

\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Pablo Cezar Laignier de Souza (Avaliador externo - Estácio)

\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Joaquim Humberto de Oliveira (Avaliador Interno - Unigranrio)

\_\_\_\_\_  
Professor Doutor José Geraldo da Rocha (Avaliador Interno - Unigranrio)

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao “cara” lá de cima que sempre iluminou meu caminho da melhor forma possível.

Aos meus avós (em memória), Dias e Wilma, que fizeram de tudo por mim, pela minha formação como pessoa e como profissional, sem medir esforços. Saudades eternas de vocês.

A minha filha, Maria Eduarda, que entendeu os dias que eu tive que ficar focado na pesquisa, mas que sempre esteve ao meu lado acreditando em mim e que foi e sempre será minha inspiração para continuar meu crescimento profissional.

A minha irmã Giselle Dias e meus irmãos de coração Alan Macedo, Raphael Fanteza e Rodrigo Gomes que desde o início me apoiaram. Aos meus sobrinhos e afilhados que tanto tenho carinho. Enfim, a todos os meus amigos que entenderam minhas ausências e sempre incentivaram me dando força a cada dia, como Roberta de Oliveira, Ramon Queiroz, Katherine Ferreira, Shanna Montondon e Michelle Ferreira entre outros.

Esta jornada não seria possível sem o carinho e dedicação de minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Rosane Cristina, a quem agradeço pela paciência e disposição em me orientar e apontar os melhores caminhos.

Aos professores Joaquim Oliveira e Geraldo da Rocha, avaliadores da banca, por emprestarem a este processo o seu conhecimento e suas inquietações a respeito do tema. Ao professor e amigo Pablo Laignier, que além de contribuir como avaliador da banca, foi o responsável da minha primeira leitura sobre o funk e que ainda se dispôs a me encontrar para auxiliar com sua vasta experiência sobre o tema.

Aos professores e coordenadores do programa de pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Unigranrio. Em especial aos professores Dostoiévski (Tico), Vanessa e Cristina que contribuíram diretamente para a realização desse trabalho.

Aos meus colegas de colegiado e docentes no CST em Design Gráfico, CST em Design de Moda, no Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo e no Bacharelado em Publicidade e Propaganda os professores Álvaro Machado, Marco Aurélio Veiga, Felipe Ferreira, Fernanda Félix, Fábio Bruno, Glaucineide Coelho, Vânia Mourão, Eli, João Carnavos, Roberto Cairo e Lucy Deccache.

Aos meus alunos que estavam ali acreditando na minha capacidade e me empurrando a continuar cada vez mais focado.

*“A evolução da forma começa com a percepção da falha”*

Henry Petroski

## RESUMO

O objetivo desta dissertação foi apresentar uma análise dos movimentos culturais no Rio de Janeiro, tendo como objeto de pesquisa o *funk* carioca. Estes movimentos são fundamentais por fazerem elementos da cultura negra serem utilizados como manifestações culturais e sociais em favor da favela, de seus moradores e de bairros da periferia. O funk, por ser um dos focos utilizados por esses movimentos e possuir um aspecto de manifestação popular, assim como o *hip-hop*, tem sua essência contestadora e fala a linguagem desses jovens. Neste trabalho, a partir da leitura de Stuart Hall, Nestor Canclini, Homi K. Bhabha, entre outros, afirmamos que o funk se encaixa como cultura popular e ao mesmo tempo híbrida, por ser uma manifestação cultural em constante transformação. Um aspecto fundamental nesta pesquisa foi a observação de que, a transformação do funk em cultura de massa, norteia duas prerrogativas: a primeira discutiu se o funk é dependente de uma Indústria Cultural e, a segunda, se o movimento é ou não de iniciativa de seus criadores (funkeiros). Do ponto de vista metodológico, além da pesquisa bibliográfica, procedeu-se a análise de letras de algumas músicas, devidamente contextualizadas e, também, a análise de documentários e *clips* disponíveis na plataforma YouTube.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Funk, Movimentos Culturais, Indústria Cultural, Cultura Popular, Cultura Híbrida, Cultura de Massa, Internet.

## ABSTRACT

This dissertation's object was to present an analysis of the cultural movements in Rio de Janeiro, using as a research object the *Carioca funk*. These movements are key points to use the black culture as cultural and social manifestations in favor of the *favela*, their residents and the suburbs. As a popular manifestation used by these movements, funk has the same aspect as hip-hop, the "questioning essence" and speaks the language of these young people. Using Stuart Hall, Nestor Canclini, Homi K. Bhabha, among others as references, this dissertation affirms that funk fits as a popular culture and at the same time is hybrid, being a cultural manifestation in constant transformation. A fundamental aspect of this research was the observation that the funk's transformation into mass culture has two prerogatives: the first one is: Funk is a Cultural Industry dependent? And second, the funk movement is their creators (funkeiros) initiative or not? From a methodology point of view, in addition to the bibliographical research, the analysis of lyrics of some songs, properly contextualized and, also, the analysis of documentaries and clips available on the YouTube platform.

**PALAVRAS-CHAVE:** Funk Music, Cultural Moviments, Cultural Industry, Popular Culture, Hybrid Culture, Mass Culture, Internet.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>CAPÍTULO I – MOVIMENTOS CULTURAIS, CULTURAS, PERIFERIA e QUESTÃO RACIAL: CONCEITUAÇÕES</b>	15
1.1 Movimentos Culturais no Brasil	15
1.2 Cultura e Periferia	18
1.2.1 Cultura Popular	19
1.2.2 Cultura Híbrida	21
1.2.3 Cultura de Massa	25
1.2.4 Periferia	26
1.3 Questão Racial e Preconceito (nos movimentos culturais brasileiros)	29
<b>CAPÍTULO II – DO SOUL AO FUNK</b>	33
2.1 Da América do Norte para o Sul	35
2.2 Soul Music abre caminho para o Funk Carioca: os anos 1970 e 1980	38
2.3 Da Marginalidade para os espaços de cultura: anos 1990	47
2.4 O “Furacão” dos anos 2000	53
<b>CAPÍTULO III – O FUNK CARIOCA E A INDÚSTRIA CULTURAL: O QUE MUDOU NO SÉCULO XXI</b>	62
3.1 “Som de preto, de favelado...”? o que diz a música funk?	63
3.2 O Funkeiro: conversas sobre preconceito	74
3.3 Indústria Cultural: Manipulação, interesse mútuo ou desnecessária?	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	99

## INTRODUÇÃO

*“É som de preto.  
De favelado.  
Mas quando toca ninguém fica parado.  
Tá ligado.  
É som de preto.  
De favelado.  
Demoro.  
Mas quando toca ninguém fica parado.  
O nosso som não tem idade, não tem raça e não tem cor.  
Mas a sociedade pra gente não dá valor.  
Só querem nos criticar pensam que somos animais.  
Se existia o lado ruim hoje não existe mais.  
Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real.  
Essa história de porrada isso é coisa banal.  
Agora pare e pense, se liga na resposta.  
Se ontem foi a tempestade hoje vira a bonança.”*  
(Trecho da música “Som de Preto”, dos MCs Amilcka e Chocolate)

Escutei muitos raps do funk carioca na adolescência. Naquele tempo, ainda não conseguia interpretar o que realmente a letra dizia. Apenas acompanhava a batida da música funk e me divertia com amigos nos bailes. Atualmente, a percepção é outra e letras como a música “Som de Preto”, dos MCs Amilcka e Chocolate, ainda são muito presentes e carregam muito mais informação do que aparentam em um primeiro momento.

O refrão dessa música foi o que me atraiu primeiramente para pesquisar mais sobre a música funk carioca e principalmente de como ela é vista, escutada e assimilada atualmente. “*É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado*” é um refrão que diz quase tudo sobre o movimento funk em uma só frase. Isso tinha que fazer parte dessa dissertação de alguma forma. Abrir com a leitura dessa letra serve precisamente como uma introdução para o que será dissertado nos capítulos que virão a seguir.

Este texto surgiu do interesse por pensar como a mídia televisiva se apropria de movimentos culturais, interpretando-os como objetos que são inseridos apenas no que tange ao entretenimento e que facilmente é descartado, a partir da apropriação de expressões, ritmos e falas produzidos pelos indivíduos destes movimentos, sem deixar de lado o interesse financeiro, o que segundo Adorno (2002) seria o principal interesse dessa Indústria. Neste caso, destaco o interesse em “ilustrar” fatos passados e atuais que

demonstram uma distorção de manifestações culturais, tendo o movimento funk carioca como foco, e sua música como elemento principal de estudo.

Sendo assim, o **objeto** dessa pesquisa é descrever e analisar a relação da Indústria Cultural, através da mídia televisiva e outros meios de comunicação, com o que é produzido pelo movimento funk carioca. A **proposta** é entender como acontece essa, ou essas, relações, e compreender se são uma “via de mão dupla”, no sentido de haver interesses em comum para ambas as partes, ou se existe uma apropriação “abusiva” ou não de um dos lados.

Mesmo existindo muitas pesquisas que abordam o movimento funk carioca, a **originalidade** deste estudo se baseia no comportamento da Indústria Cultural em relação a sua música, com uma narrativa desde seu surgimento nos anos de 1970 no Brasil, e focando dos anos de 1990 até os dias atuais, tendo como “base” o estado do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como **objetivo geral** relacionar a prática do movimento funk com algumas teorias anteriormente levantadas, no que tange o entendimento deste como cultura e sua discriminação. O movimento funk é um exemplo bem rico de como uma cultura, oriunda de classes menos favorecidas, pode sofrer uma não aceitação como cultura, de classes dominantes, apenas por serem consideradas de baixa qualidade intelectual, principalmente no que se refere ao entendimento sobre as músicas por ele produzidas.

Os **objetivos específicos** desta pesquisa são: a) destacar os entraves encontrados nos aspectos referentes ao preconceito com sua origem e características sociais; b) investigar suas manifestações e enfatizá-las como movimento cultural e tendo a música como um elemento de expressão dessas manifestações.

Como **justificativa**, atualmente muitas manifestações culturais são deixadas em segundo plano e, pela grande maioria da sociedade, que está diretamente sendo, de certo modo, manipulada pela mídia televisiva, não são consideradas em vários casos como cultura. Com o objetivo de contribuir para o debate mais aprofundado, é necessário um levantamento histórico do funk carioca e relacioná-lo com experiências práticas de indivíduos envolvidos direta e indiretamente com esse movimento. Trazendo as “falas” dos envolvidos, retratadas nas letras de conjunto de músicas funk entre os anos de 1990 até a primeira década dos anos 2000.

A aceitação do Funk como cultura ainda é uma questão que começou a ser bastante discutida já no fim do século XX, principalmente nos anos de 1990 e início dos anos 2000. Alguns embates entre simpatizantes e pessoas contra o movimento funk, eram cada vez mais ativos. Era impossível negar o tamanho desse movimento em todo o Estado do Rio de Janeiro. O que surgiu das periferias da cidade, já tocava, desde o final do último século, em todo o estado e até mesmo fora dele.

Atualmente, após “sofrer” muitas transformações, o funk está sendo mais assimilado pelas classes dominantes, mas ao mesmo tempo ele é apresentado com uma outra “roupagem” pela mídia televisiva e esse é um dos pontos cruciais da abordagem do terceiro capítulo dessa dissertação. Pensar nas apropriações, no uso e nos diferentes valores atribuídos ao movimento funk. Entender o que é Indústria Cultural e como essa se apropria ou não de movimentos culturais para os interesses comerciais de meios de comunicação em massa.

Para isso, foi elaborado um comparativo das “falas” dos próprios funkeiros sobre como eles percebem a sociedade e como eles enxergam os pontos de vistas sobre eles mesmos, através de letras de algumas músicas de funk. O funk não é apenas um estilo musical, o funk é uma mistura de coisas. A música é o que aparece de frente, mas existe um mundo muito mais amplo relacionado ao funk como: vestimentas (tendo destaque nos shorts curtos femininos, bonés e tênis de marcas famosas), gírias, atitudes, letras, comportamentos entre outros. “Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1988, p. 20).

O funk atualmente não é mais apenas uma manifestação regional, está em todo canto do estado e até mesmo fora dele. O que veio da favela, hoje está no asfalto, na zona sul e até mesmo nas casas das classes médias e altas. Uma mistura de influências, resultando em uma “farofa” carioca intitulada de funk, sendo assim, uma cultura popular com grande exploração de sua música.

O funk carioca está longe de uma aceitação plena da sociedade, mas grandes passos já foram dados para essa conquista, como o Projeto de Lei 4124/2008, de autoria do deputado Chico Alencar (RJ), que reconhece o funk como manifestação cultural brasileira. Porém, o refrão de uma música resume bem o que é o funk quando ela diz: “...é som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado...”. Uma aceitação

disfarçada acontece na mídia, quando funkeiros se tornam ex-funkeiros e se transformam em artistas pops.

É importante destacar que este estudo não teve a intenção de criticar as propostas com as pesquisas realizadas, e apontar esta ou aquela opinião como somente a correta, mas compreender as teorias estudadas e compará-las com dados reais passados e recentes, para que antes de julgar uma manifestação cultural qualquer, seja preciso entender um pouco de sua origem, trajetória e o contexto em que está inserida.

A fim de responder alguns questionamentos iniciais, foi decidido ter como primeira etapa a descrição de onde, como e quando o movimento funk está situado na sociedade, tendo como terreno preliminar o estado do Rio de Janeiro e expandindo em algumas análises para outros espaços urbanos brasileiros. Dessa maneira, o recorte da pesquisa está centrado nas manifestações culturais do funk carioca como um movimento cultural, o qual produzido e absorvido por dançarinos, MCs, DJs, produtores, admiradores e, principalmente, frequentadores que habitam favelas cariocas. Com isso, a música por eles produzida e absorvida é o elemento principal de toda essa pesquisa.

Sendo assim, a procura foi identificar inicialmente nesta pesquisa como são construídas as interpretações culturais do funk carioca. Para isso, se faz necessário a análise de dois pontos fundamentais para a construção de um pensamento sólido: cultura e o movimento funk carioca. Neste sentido, a dissertação está estruturada em 3 capítulos:

**O capítulo I – Movimento Culturais, Culturas, Periferia e Questão Racial: conceituações** – aborda o primeiro ponto fundamental desta pesquisa ao investigar manifestações culturais populares e enfatizá-las como movimentos culturais e sua relação com os jovens de favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro, exemplificando casos reais na cidade e “ilustrando” seus objetivos e ações sociais e culturais. Pretende ainda mostrar algumas das diferentes interpretações de “cultura”, a fim de relacioná-las com as abordagens práticas e preconceituosas em relação ao movimento funk carioca em nossa sociedade; destrinchar alguns entendimentos sobre cultura popular, com levantamento teórico baseado em Canclini (1983) e Chartier (1995); sobre cultura híbrida com Canclini (1997), Hall (2003) e Bhabha (2010); e cultura de massa com os teóricos Canclini (1997) e Janotti Jr, (2006).

Em seguida, complementando as interpretações de cultura, se faz necessário situar como são os locais onde são promovidas essas manifestações culturais. Para isso, uma breve abordagem sobre territorialidade será descrita, principalmente em relação as

questões de periferia, para entender o que são periferias na cidade do Rio de Janeiro e como também essas questões se relacionam com as abordagens práticas e preconceituosas em relação ao movimento funk carioca. Sendo assim, completando este primeiro capítulo, serão levantadas questões raciais que abordam nossa cultura como sociedade metropolitana. Uma breve contextualização dessas questões relacionando com a territorialidade.

**O capítulo II – Do Soul ao Funk** - aborda o segundo ponto fundamental que destaca os entraves encontrados nos aspectos referentes ao preconceito com sua origem e características sociais do movimento funk carioca. É importante a após a investigação inicial do primeiro capítulo, apresentar uma narrativa histórica do movimento funk carioca, apresentando uma descrição da origem, para facilitar o entendimento de onde e como surgiu o funk até se tornar no que conhecemos nos dias atuais.

Essa narrativa histórica traz um pouco das referências que transformaram o funk criando algumas vertentes dentro de um mesmo estilo musical. A música funk é o foco principal desse capítulo, sendo a base da análise dessa dissertação no que se refere ao movimento funk carioca. Mesmo tendo o entendimento e já descrito anteriormente que o funk é mais do que sua música, entretanto, tudo está sempre conectado diretamente com a música de fato.

Algumas outras narrativas além da música serão descritas, como comportamentos e atitudes referentes a esse movimento, porém, como um complemento que se faz necessário, mesmo sem uma ampla abordagem.

**O capítulo III – O Funk Carioca e a Indústria Cultural: o que mudou no século XXI** – aborda “falas” dos funkeiros e moradores de favelas através de letras de músicas que serão analisadas como expressões que ilustram o cotidiano deles com questões de preconceito norteiam em torno das músicas funk. Neste capítulo, apresentamos, também, questões teóricas sobre Indústria Cultural e relacionando-as com acontecimentos históricos decorrentes a abordagens com o funk carioca. “Discorrendo” sobre vários anos e finalizando com a análise nos dias atuais. O objetivo foi entender se existe algum tipo de apropriação da Indústria Cultural com a música funk.

## **CAPÍTULO I – MOVIMENTOS CULTURAIS, CULTURAS, PERIFERIA e QUESTÃO RACIAL: CONCEITUAÇÕES**

Este capítulo aborda alguns conceitos e interpretações sobre movimentos culturais, culturas, periferia e questões raciais. Esses assuntos serão relacionados com o movimento funk carioca, que é a temática central dessa dissertação e que será discriminada no próximo capítulo.

Inicialmente apresentamos um breve entendimento sobre contextos que envolvem culturas e para isso existe a necessidade de compreender os espaços por onde o movimento e seus componentes circulam.

O que são movimentos culturais? Como a periferia se relaciona com esses movimentos? Como algumas questões raciais são abordadas nesses movimentos e como elas são combatidas? Essas são algumas questões que serão apresentadas, iniciando pelos movimentos culturais.

São muitos os movimentos culturais existentes no Brasil e que estão direcionados a questões sociais. No Rio de Janeiro isso não é diferente e essas questões sociais são combatidas na maioria das vezes com ações culturais. Os movimentos culturais estão em sua grande maioria localizados nas periferias da cidade e carregados de questões raciais a serem combatidas. Veremos a seguir, a descrição de alguns desses movimentos e como estes se relacionam com a periferia e questões raciais tendo a cultura como plataforma de embate.

### **1.1 Movimentos Culturais no Brasil**

Os Movimentos Culturais são ações iniciadas pelos vários sujeitos sociais que corroboram e compartilham valores unidos por uma identidade em comum. O site<sup>1</sup> Revista Literária traz o movimento cultural como uma “mudança ou ruptura no modo vigente de se produzir arte”. Movimentos Culturais são como ações promovidas por um grupo de pessoas no intuito de propagar através da cultura uma intenção ou mensagem em comum. No Brasil, movimentos culturais estão diretamente ligados com a produção

---

<sup>1</sup> Disponível em: [revistaliteraria.com.br/movimentos-culturais](http://revistaliteraria.com.br/movimentos-culturais). Acesso em: 07 mar. 2018.

cultural, mesmo essa produção não sendo, na maioria das vezes, aceita ou assimilada como cultura pela sociedade dominante.

Almeida (2009) realizou um estudo sobre os movimentos culturais no Rio de Janeiro, analisando duas iniciativas culturais que se encontram em favelas da cidade: o grupo cultural AfroReggae e a Central Única de Favelas (CUFA). Nos dois casos, vários aspectos da cultura são proliferados entre os jovens de maioria negra. O primeiro deles criou uma espécie de usina cultural bem no meio da comunidade da favela de Vigário Geral. Os jovens realizam atividades em torno da música, comunicação e educação. Já a CUFA, foi criada como uma entidade nacional com o intuito de unificar a comunicação dos jovens de várias favelas, não só do estado do Rio de Janeiro, mas de todo o Brasil. Uma iniciativa voltada para o compartilhamento de experiências e conhecimentos entre os jovens.

Começando pelo AfroReggae, Almeida (2009) aborda a história do grupo, que surgiu no mesmo ano da chacina de 21 jovens na favela de Vigário Geral, no ano de 1993. O intuito do grupo era ser uma espécie de Núcleo Comunitário de Cultura oferecendo uma formação artística para jovens, de grande maioria negra, da favela, através de oficinas e formação de grupos de dança, música e diversas outras atividades relacionadas com a cultura.

A cultura é disposta como instrumento de transformação dos jovens para que eles possam desenvolver, ou até mesmo, construir suas cidadanias enquanto se aperfeiçoam para novas possibilidades profissionais e deixam de seguir o caminho do tráfico que está fortemente presente das favelas. O site do movimento cultural traz esses objetivos, que são de promover uma “intervenção mais direta junto a população afro-brasileira” e oferecer “uma formação cultural e artística para jovens moradores de favelas de modo que eles tivessem meios de construir suas cidadanias e com isto pudessem escapar do caminho do narcotráfico e do subemprego”<sup>2</sup>.

Almeida (2009) traz uma afirmação que reforça esse envolvimento do grupo com a cultura:

“Nos textos dos *sites* do AfroReggae aparece claramente a vinculação entre envolver-se com o fazer cultural e artístico como forma de escape ao tráfico, à morte e à indignidade pelo acesso a novas possibilidades

---

<sup>2</sup> Citação de trechos do site do AfroReggae, Seção História, p. 1. Disponível em: [www.afroreggae.org](http://www.afroreggae.org). Acesso em 22 abr. 2018.



de vida via cooperação e solidariedade. É o primeiro fio que podemos puxar desse agregado de forças em ação que é o AfroReggae: a luta pela vida. Quando enunciam seus propósitos está lá claramente a condição de risco pessoal em que se encontram os jovens nas favelas das grandes cidades brasileiras” (ALMEIDA, 2009, p. 223).

O AfroReggae é um dos responsáveis em oferecer, ensinar e propagar a cultura como instrumento de “fuga”, não da realidade, mas dos caminhos tortuosos que ela dispõe. Outra iniciativa citada por Almeida (2009) é a Central Única das Favelas, cinco anos depois do AfroReggae e com propósitos muito parecidos com eles, ou seja, “ser um polo de produção cultural, de formação e de inclusão social” (ALMEIDA, 2009, p.223). O que difere os dois é a estrutura, pois a proposta da CUFA é se realizar como uma “organização nacional”, abraçando os elementos do hip hop (graffite, DJ, break e rap) e o basquete de rua que de certo modo é guiado pelos mesmos elementos.

A CUFA tem sua origem na favela da Cidade de Deus, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e tem sua imagem ligada ao rapper MV Bill, “cria<sup>3</sup>” da mesma favela. Mesmo assim, suas ações se ramificam em várias favelas e bairros menos favorecidos da cidade e também em outros estados do país. MV Bill sendo um rapper e um dos nomes mais conhecidos do hip hop nacional, e a CUFA tendo a cultura hip hop como presença em todas as suas ações, são exemplos de como alguns movimentos culturais usam as ações culturais e sociais como instrumentos de tematização de causas negras. O movimento hip hop é como uma “voz” das periferias e subúrbios contra a segregação e discriminação.

“...a favela é um personagem que deve falar por si e participar do diálogo cultural, político e social com outros grupos. Conscientes de que não podem ser “coadjuvantes” de sua própria história, os idealizadores da Cufa entendem-na como o ativismo na favela que se representa “não só culturalmente, mas política e socialmente” (Preto Zezé Apud ALMEIDA, 2009, p. 223).

Grupos de movimentos sociais como o AfroReggae e a CUFA entre outros, dão voz as periferias através da cultura. A favela passa a falar em nome dela mesma e não outros falando sobre o que ela produz ou realiza. A realidade vivenciada nesses campos sociais é melhor retratada por que realmente a vivencia. “Mas é fundamental que a própria favela

---

<sup>3</sup> Pessoa proveniente de determinado lugar. Nascido e criado em determinada favela.

tenha voz e articule seus modos singulares de perceber, enunciar e colocar em ação suas vias de problematização e solução: “fazendo do nosso jeito”” (ALMEIDA, 2009, p. 224).

“Os movimentos culturais urbanos que aqui tematizamos também partem da percepção de que a situação de precariedade – desemprego, marginalização e violência – não será transformada sem o envolvimento dessas populações na criação de novas relações sociais e de políticas públicas. Infelizmente a sociedade brasileira tende a desconhecer ou a não dar devida atenção à ação desses grupos de ação sociocultural que se multiplicam pelo país, inclusive tal desconhecimento deu título ao evento *Um Brasil que desconhece o Brasil – ações que transformam*” (ALMEIDA, 2009, p.221)

Neste sentido, a questão da diversidade cultural é fundamental para compreendermos os movimentos culturais, em especial, a dimensão cultural da periferia, conforme veremos a seguir.

## 1.2 Cultura e Periferia

Cultura por si só já é um termo carregado de muitas interpretações. Olhando o dicionário Houaiss (HOUAISS, 2011, p.583), encontramos a definição de um conjunto de padrões de comportamento, costumes, crenças, conhecimentos e etc., em um sentido antropológico, que distinguem um grupo social de outro. Essa definição foi construída por Edward Tylooy, no século XIX, que afirma que cultura é tudo o que é produzido pela humanidade, desde objetos físicos, manifestações, crenças e ideais.

Para Geertz (1989) cultura é concebida como um conceito semiótico, pois “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, sendo a cultura como uma dessas teias e a sua análise” (GEERTZ, 1989, p. 15). Aprofundando essa definição, o autor explica que cultura não é composta de um único ponto de partida ou um único elemento como definição e sim uma multiplicidade de coisas.

“...uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas... A cultura é, portanto, pública porque significativa do comportamento humano. E o comportamento humano é visto como ação simbólica. Assim, a cultura é pública porque o significado o é, uma vez que a cultura consiste em

estruturas de significado socialmente estabelecidas” (GEERTZ, 1989, p. 19).

Resumindo o pensamento do autor, a Cultura funciona como um “sistema entrelaçado de signos interpretáveis”, sendo assim, a cultura não pode ser considerada um tipo de poder, ou alguma coisa que possa ser relacionado com acontecimentos e comportamentos sociais casuais. A cultura então “é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1989, p. 24).

No entanto, nem todo pensamento relacionado a cultura vem de uma definição antropológica. Segundo Bosi (1996), a definição de cultura pode vir a partir da linguística e da etimologia da palavra. Sendo assim, cultura seria o futuro de tal ver, ou seja, o que se vai cultivar, não somente em termos relacionados a agricultura, mas no aspecto de transmitir conhecimentos, crenças, ideias e valores para as gerações seguintes.

Acrescentando a esses pensamentos, Silva & Silva (2006) complementam com outro sentido muito comum que é atribuído a cultura, associando a produções artísticas e intelectuais. Dessa maneira se pode falar de cultura popular, cultura de massa, cultura regional e etc., sendo todas expressões de atribuições específicas para determinados grupos sociais.

### **1.2.1 Cultura Popular**

Tentando simplificar e assumindo o risco dessa extrema redução, Chartier (1995) apresenta dois grandes modelos de interpretação de cultura popular. Um tentando deixar de lado toda influência das culturas dominantes e outra levando em consideração suas diferenças e posicionamento dentro de uma sociedade.

“O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes” (CHARTIER, 1995, p.01).

Chartier (1995) com essa afirmativa apresenta duas interpretações sobre um mesmo tema. Percebe-se que os pontos de vista também são distintos. O primeiro é uma interpretação vista de dentro da cultura em questão. Onde entende-se ela mesma por si só, ou seja, produzida, absorvida e interpretada por ela mesma. Já o segundo é interpretado porque quem está de fora. Essa segunda interpretação é feita por espectadores, que não necessariamente absorvem essa cultura, que estão em um mundo social “mais amplo” e recebendo influências de todos os lados.

A Cultura Popular tradicional é aprendida de maneira simples, com a convivência do indivíduo com o meio social em que está inserido. Ela resiste ao tempo e raramente é modificada. Não é imposta por uma indústria cultural ou por uma cultura de elite, mas pode se transformar quando seus objetivos são alterados.

Uma perspectiva com abordagem mais romântica, contemplada pelo antropólogo Canclini (1983), associa culturas populares em um contexto mais mercadológico. Ainda em referência as interpretações de Chartier, a primeira é vista de um modo mais sentimental, tendo as produções culturais oriundas dos campos menos favorecidos da sociedade de maneira isolada, “pura” e completamente independente de interferências da sociedade de elite. Já a segunda entende as produções culturais populares como produtos, ou seja, reifica essas produções e, de certo modo, se apropria delas. Nesta segunda, em praticamente todos os casos, essa apropriação é acompanhada de uma transformação a fim de adaptar esse “produto” para a aceitação das sociedades ditas como superiores.

Em seguida, Canclini (1983) afirma essa relação de consumo da cultura popular como uma transformação em coisa. Ele traz uma interpretação vinda de turistas, ou simplesmente pessoas não inseridas naquele eixo cultural.

“O que vê o turista: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias "selvagens", evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados” (CANCLINI, 1983, p.11).

Canclini (1983) critica o conceito de cultura oriundo do relativismo cultural, este que está presente na antropologia cultural. Isso porque a definição de cultura é abrangente

e com dois pontos que não convergem. As discursões sobre cultura avançam positivamente no sentido de compreender os costumes, comportamentos e crenças de uma determinada expressão cultural, porém, elas não conseguem assimilar de maneira completa no que tange o entendimento de como as diferenças se tornam desiguais entre culturas.

Uma cultura popular é aquela que marca um povo. É toda cultura produzida e proliferada por um povo, independente de localização territorial e que pode ser entendida e vista por outros povos. Existem muitas culturas populares diferentes e marcantes, mesmo que pertencentes a uma mesma sociedade. Assim acontece, por exemplo, com a religiosidade da Bahia, os costumes e vestimentas do Rio Grande do Sul, a literatura de cordel dos nordestinos, a gastronomia caseira dos Mineiros, e samba do Rio de Janeiro.

O aprendizado de uma cultura popular é feito através da convivência do indivíduo com o meio onde ela está inserida. Na grande maioria das vezes, está ligada a tradição e passada de pai para filho, e não ensinada em instituições de ensino. Atualmente na sociedade, muitas culturas populares ditas como tradicionais resistem ao tempo e raramente são modificadas, sendo apenas atualizadas conforme a modernização do mundo. Um exemplo disso é o que acontece nas escolas de samba em preparação para o carnaval. Vários membros de uma mesma família se insere nos barracões das escolas de samba em favelas das cidades. As vezes seguindo os mesmos caminhos dos pais ou agindo em outras tarefas, mas ainda ligadas a preparação para o próximo carnaval.

### **1.2.2 Culturas Híbridas**

Mesmo estando inseridas em um contexto de cultura popular, ou mesmo que não sejam, uma cultura pode ter uma constante transformação. Esse tipo de interferência evidencia o que muitos chamam de processo de hibridismo cultural. Autores como Canclini (1997), Hall (2003) e Bhabha (2010) descrevem como esse processo acontece e como se configura em sociedades contemporâneas.

Canclini (1997) entende o hibridismo cultural como algo que carrega o rompimento do conceito de pureza. Ele defende a ideia da prática multicultural que acontece através do encontro e influências de diferentes culturas. Dessa maneira o autor apresenta dois processos principais que são fundamentais para a expansão do que ele

chama de gêneros impuros. Ambos são o que melhor representam a expressão do hibridismo cultural: o descolecionamento e a desterritorialização.

O primeiro deles, o descolecionamento, como o próprio nome sugere, dá fim a produção cultural de bens colecionáveis, o que resulta no rompimento de divisões entre culturas elitistas, populares e massivas (essa última iremos dissertar mais a frete). Esse processo é multiplicado pelos recursos tecnológicos cada vez mais avançados, que facilitam a reprodução de expressões culturais diversas, independentes de plataformas. Atualmente, os principais deles seriam a televisão e a internet.

Já em relação ao segundo processo, a desterritorialização, acontece com a transnacionalização dos mercados simbólicos, ultrapassando questões geográficas e que descentraliza empresas, dissemina produtos e espalha influências importadas.

Neste sentido, esses dois processos são responsáveis pela expansão dos “gêneros impuros”. Canclini (1997) exemplifica esses gêneros citando duas maneiras de fazer arte e literatura, que por si só, quebram divisões e valorizam os fundamentos do hibridismo. Essas duas maneiras seriam o grafite e os quadrinhos. Ambos não estão inseridos de maneira categórica no popular, culto ou massivo, por isso são definidos como gêneros impuros.

Ainda baseado nesses conceitos, o autor traz questões relacionadas a legitimidade da cultura e das práticas pós-modernas.

“Em que reside, então, a novidade de descolecão, da desterritorialização e da hibridez pós-modernas? As práticas artísticas carecem agora de paradigmas consistentes. Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre referentes de legitimidade” (CANCLINI, 1997, p.303).

Reforça as questões das multiculturas e das várias interferências.

“...na pintura recente um mesmo quadro pode ser ao mesmo tempo hiper-realista, impressionista e pop; um retábulo ou uma máscara combinam ícones tradicionais com o que vemos na televisão. O pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos. O lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 1997, p.303).

Esses conceitos são reforçados de algum modo por outros autores. Principalmente quanto ao fato das culturas pós-modernas, serem essencialmente híbridas e possibilitarem

um enfrentamento das culturas dominantes, sejam eles através de contestações ou de adaptações. Essas últimas ainda de modo bastante questionável. Hutcheon (1991) afirma que esse tipo de reorganização cultural, ao mesmo tempo que uniformiza o consumo, fortalece e facilita ganhos das políticas capitalistas.

“A Cultura (com C maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com c minúsculo, e no plural), como foi documentado com detalhe por nossos cientistas sociais. E isso parece estar ocorrendo apesar – e, eu afirmaria, talvez até por causa – do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p. 30)

Outros autores entendem o hibridismo cultural como um processo ambivalente e antagonista. Bhabha (2010), por exemplo, fundamenta o hibridismo cultural como um processo “antagonístico” e “agonístico”. Dessa maneira, culturas híbridas se tornam uma ameaça as culturas dominantes. Diferentemente do que defende Canclini (1997), Homi Bhabha (2010) diz que o hibridismo não surge da junção de duas ou mais culturas, na verdade é o resultado do embate de culturas. Não se trata apenas de um processo simples de adaptação.

Hall (2003) analisa o hibridismo de maneira individualizada. O autor defende que o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que de certa maneira se pode contrastá-los com modernos e tradicionais. Na verdade, entende como processo de tradução cultural, sendo agonística e que não se completa e, assim, continua indecisa. Essa tradução que Hall define, é um processo de negociação entre antigas e novas matrizes culturais.

Vendo pelo lado de Homi Bhabha, Hall (2003) corrobora no que tange o hibridismo como processo antagonístico.

“Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação” (Bhabha, 1997 apud Hall, 2003, p. 75).

De algum modo, esses autores entendem o hibridismo cultural como resultado de um enfrentamento, o que gera como consequência, e não como ação, a adaptação entre culturas.

Percebe-se então nesses conceitos, que muitas culturas, nas sociedades contemporâneas, claramente influenciadas pelo poder capitalista, sofrem algum tipo de transformação inconsciente ou até mesmo de modo proposital. Isso pode respaldar a transformação do funk carioca de uma cultura popular para uma outra forma de cultura. Ele não perde sua essência, mas se transforma em determinadas circunstâncias podendo ganhar ou não algum novo aspecto simbólico.

“Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLINI, 1997, p.349)

Canclini (1997) ainda analisa sobre a ótica das práticas culturais.

“As práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; também os comportamentos ordinários, agrupados ou não em instituições, empregam a ação simulada, a atuação simbólica” (CANCLINI, 1997, p.350)

Ambas análises da hibridização cultural, convergem para um panorama mais massivo, quando a absorção dessa cultura passa a ser pela sociedade de modo mais amplo, ou seja, atingindo outras classes sociais. Entramos então, no que diz respeito a alguns movimentos culturais, em uma nova perspectiva da indústria cultural.

### **1.2.3 Cultura de Massa**

Entende-se Indústria Cultural nada mais é do que tudo que é produzido a fim de atingir uma massa popular e sempre associado aos veículos de comunicação de massa. Esse termo, Indústria Cultural, foi criado pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que defendem a ideia de que cultura de massa é imposta por esses



meios de comunicação de massa (hoje, os mais comuns são a internet, televisão e rádio) à população em geral, que se entende não ter uma classe social definida, e que apenas absorve o que é veiculado.

Laignier (2008), citando Janotti Jr. (2006), entende que com relação ao funk carioca, enquanto gênero musical e que ainda vamos destrinchar mais a diante, pode ser apontado como canção popular massiva. Explica essa transformação de popular para o massivo em busca de reconhecimento.

“Trata-se de uma produção musical que buscou na assimilação pelos meios midiático-mercadológicos (...) seu reconhecimento simbólico enquanto elemento cultural. Além disto, grande parte da produção musical funkeira possui letras identificáveis (e fortemente criticadas na mídia impressa) como portadoras de discursos...” (LAIGNIER, 2008, p.7)

A explicação do que é uma música popular massiva feita por Janotti Jr. (2006), reforça ainda mais o enquadramento, em alguns casos, do funk carioca nesse quesito.

“A ideia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento” (JANOTTI JR., 2006, p.2)

Janotti Jr. (2006) acaba corroborando para o que Canclini (1997) disse a respeito das culturas pós-modernas sob influência das novas tecnologias.

“Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura” (JANOTTI JR., 2006, p. 2).

Ainda segundo o mesmo autor, “a noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (JANOTTI JR., 2006, p. 2). O movimento cultural AfroReggae por exemplo, participa do Projeto Conexão Urbanas, uma iniciativa midiática, que leva “a favela e a regiões de risco da cidade oficinas

culturais e shows de grande qualidade nos fins de semana, mas em um período estipulado para a veiculação e promoção desses eventos na própria mídia”<sup>4</sup>.

Um artifício dos movimentos culturais em se apropriar da mídia para propagar ainda mais seus ideais culturais e sociais de um determinado grupo social. Percebe-se que existe então nesse caso uma espécie de “via de mão dupla” onde ambos os lados possuem um interesse em comum, que de fato é ter uma maior popularidade.

Independente do interesse em questão, os movimentos culturais em sua grande maioria estão localizados nas periferias da cidade. Locais carentes de incentivos sociais e culturais. As periferias se tornaram os centros das manifestações culturais populares.

#### 1.2.4 Periferia

Em um primeiro momento, podemos entender periferia como todo local que está à margem do centro, ou seja, deslocado do contexto central de uma cidade. Trazendo uma origem etimológica do termo, periferia vem do latim *peripheria*, mesmo que exista indícios de origem grega. Basicamente o conceito de periferia traz tudo aquilo que rodeia um determinado centro, como em torno de um círculo, ou uma zona, sendo como um contorno ou um perímetro.

O modo de uso mais comum do termo periferia está relacionado com a noção que diz respeito à geografia e à organização urbana de uma cidade. Dessa maneira, compreende-se periferia como a região que está nos arredores de um determinado centro. Ilustrando em uma cidade, seriam bairros distantes dos centros, sejam eles comerciais ou não. São basicamente os arredores de um espaço.

Porém, não é essa a intenção de analisarmos a periferia, não como apenas um espaço que está localizado aos arredores, ou melhor dizendo, às margens de uma cidade como o Rio de Janeiro. O ponto crucial para nossa análise é perceber a periferia como retrata Paula & Paula (2011).

“...como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais marginalizadas, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no

---

<sup>4</sup> Site do AfroReggae. Disponível em: [www.afroreggae.org/conexoes-urbanas/](http://www.afroreggae.org/conexoes-urbanas/). Acesso em 22 abr. 2018.

dinheiro, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo, esses, colocados em local central de visibilidade e importância sociais” (PAULA & PAULA, 2011, p. 110).

É necessário compreender a periferia como espaço social, suas diversidades culturais e como interage com relação a cultura ou culturas. Originalmente os bairros que estão localizados às margens do centro da cidade não tinham a denominação de periferia, como Frederico (2013) relata. Isso surgiu na sociologia urbana como uma necessidade, ou não, de discriminar “um espaço de carência, marginalidade, violência e segregação”. O termo então passou a ser adotado pelos movimentos culturais, como AfroReggae e Cufa, entre outros, visando uma inclusão social, “inclusão, diga-se, restrita à participação no mercado de bens de consumo” (FREDERICO, 2013, p. 240).

Não fica claro se é uma tentativa de uma real inclusão social, ou apenas um ato de se aproveitar do momento em alta das ações sociais e culturais dos movimentos culturais da periferia, mas a indústria de entretenimento, ou seja, a mídia, “passou a focar a periferia em filmes, novelas, anúncios publicitários etc.” (FREDERICO, 2013, p. 240). Ainda assim esse enfoque não visa a discussão de ações efetivas do campo político e social, apenas retratam, do ponto de vista deles (mídia, ou seja, de quem está de fora) o que entendem acontecer nas periferias. Ou seja, a mídia mostra a periferia de um jeito mais poético ou menos realista.

Essa “apropriação” da periferia pela indústria do entretenimento é uma tentativa de ressignificação do termo periferia. Como Frederico (2013) cita, isso “faz lembrar Bakhtin que via no signo linguístico ‘a arena da luta de classes’” (FREDERICO, 2013, p. 240).

Paula & Paula (2011) também citam Bakhtin retratando que em sua perspectiva “só é possível analisarmos a sociedade por meio do discurso” sendo esse a “arena da luta de classes” e completa:

“Para Bakhtin, o uso que uma comunidade faz de um código, com suas nuances ideológicas, ou o que ele denomina de “código ideológico de comunicação”, forma uma “comunidade semiótica”. Nesse sentido, os discursos constituem os sujeitos e os sujeitos, por sua vez, tecem os discursos. Assim, podemos dizer que a linguagem é tão construtora da “realidade” social quanto os elementos da ordem do sensível (e o que é sentido e percebido, é semiotizado, ou seja, quando há o homem, há semiotização. Se o homem que percebe, o que é percebido é semiotizado), haja vista que as relações sociais são realizadas pela e na linguagem, bem como os lugares sociais adquirem existência na medida

em que estão inscritos numa rede discursiva” (Bakhtin Apud PAULA & PAULA, 2011, p. 115).

Trazendo para um debate amplo e com questões espaciais, Paula & Paula (2011) abordam o capitalismo, mecanismo base da estrutura urbana, como sistema mundial. Ao mesmo tempo destaca que existe um tipo de “mosaico de diversidades” que é repleto de expressões e manifestações culturais que que carregam consigo valores, costumes, história, e etc. de acordo com cada espaço social em que se encontram inseridas. Compreende-se assim que:

“Embora sigam a regra fundamental da produção, reprodução e ampliação do capital, sob a dominação de determinada classe social, compõe-se de modo diferente, específico, peculiar, não somente em suas relações internas, mas na totalidade do sistema” (PAULA & PAULA, 2011, p. 114).

Essas definições das autoras nos fazem compreender o capitalismo carregado de expressões culturais e sociais variadas, com interpretações distintas, decorrentes a sua própria ordem que tem enraizado a exploração econômica de um determinado grupo social sobre os demais, ilustrando isso, as classes mais favorecidas financeiramente e que se encontram localizados distantes das periferias da cidade. “Essa ordem cria suas classes e espaços sociais representantes dessas relações de força e constitutivamente suas expressões culturais a seu tempo” (PAULA & PAULA, 2011, p. 114).

Não vamos debater as interpretações sobre capitalismo, mas apenas sua essência transformadora e homogênea na cultura. O que tange necessário ao debate, são as apropriações da indústria do entretenimento, ou seja, indústria cultural, sobre a cultura das periferias.

Essa apropriação da indústria cultural fica claro com o que diz Paula & Paula (2011) citando Kurz (1992).

“Porém, a sociedade produtora de mercadorias (KURZ, 1992), enquanto um sistema mundial de exploração econômica e dominação política de alguns sobre a maioria, faz-se em meio a contradições/confrontos entre classes, grupos, etnias, gêneros, o que se reproduz nos mais diversos espaços sociais e das mais variadas formas e representações culturais” (PAULA & PAULA, 2011, p. 115).

O que se pode interpretar é que as classes mais favorecidas, através da indústria cultural, absorvem somente o que lhe convém sobre o que é produzido culturalmente nas periferias. Por outro lado, a indústria cultural se apropria, em prol do capital, sobre essas produções culturais das periferias e as “transformam”, ou melhor dizendo, as “adaptam” para uma melhor viabilidade comercial. Entende-se viabilidade comercial nesse caso a adaptação para melhor aceitação das demais classes a fim de facilitar sua absorção e consumo.

O que é periférico é consumido quando necessário e “adaptado” para isso. As produções das periferias são em sua essência frutos de culturas negras e de classes sociais dita como mais baixas. Uma questão de debate de raças e preconceito.

### **1.3 Questão Racial e Preconceito (nos movimentos culturais brasileiros)**

São amplos os debates sobre o preconceito racial no Brasil, pois essas questões existem até mesmo antes do século XVII. A tentativa de colocar no “gueto”, na periferia da cidade, os negros como uma forma de exclusão, já acontecia no Brasil colonial. Almeida (2009) aponta um dos problemas da guetização do Brasil que também acontece nas favelas do Rio de Janeiro.

“Mas obviamente essa situação de empobrecimento e de guetização no Brasil, percebida como improdutividade, é fruto de um processo histórico multissecular, enraizado no Brasil colonial. Foram 300 anos de colonização do país, 400 anos de escravidão e um arraigado legado colonial, baseado em racismo e exclusão racial” (ALMEIDA, 2009, p. 221).

O que é possível destacar no Estado do Rio de Janeiro são os pontos de exclusão social das classes menos favorecidas financeiramente e que são constituídas por grande maioria negra, o que nunca se assumiu abertamente como relata a socióloga e historiadora Vera Malaguti.

“O Rio é uma cidade africana. Debret, quando chega ao Rio em 1816, escreve no seu diário: “o Rio é uma cidade africana”. O Rio que era a sede da corte, era um dos entrepostos do tráfico de escravos, era uma das cidades com maior número de africanos do mundo! Só que nunca se assumiu isso” (Malaguti In MEDEIROS, 2006, p.26).

Uma aberta discriminação racial que nunca deixou de existir. Almeida (2009) citando Cocco e Negri (2006) traz uma interpretação do racismo nesse processo de discriminação.

“Como afirmam Cocco e Negri (2006:58), o racismo é a “cobertura cultural de um processo de inferiorização (discriminação) destinado a alimentar o mercado de trabalho”, na base da estratificação social. Mas, travestido no mito da democracia racial e da fusão das raças, o racismo no Brasil encontra um modo de negar a si próprio, à desigualdade produzida e às necessidades e lutas da população discriminada e excluída” (ALMEIDA, 2009, p.221)

Os movimentos culturais, já dito anteriormente, são alguns dos agentes de luta da população discriminada e excluída como cita Cocco e Negri (2006). Dentro desses movimentos um dos instrumentos de manifestação é a cultura negra em várias vertentes, principalmente através da música *Black*. O movimento *hip hop*, que faz parte da *Black Music*, permite que jovens negros possam se manifestar independentemente de sua formação educacional.

Um dos líderes do MST afirma que movimentos como esse permitem que os jovens possam se expressar.

“Sobre os jovens de periferia e o movimento *hip hop*, comenta o líder do MST, João Pedro Stédile: “os desempregados urbanos têm em maioria estudos secundários e completos e ‘é possível que construam novos movimentos’ [...] o *hip hop* [...] é um movimento que, com base cultural, aglutina jovens pobres, negros e mulatos das periferias que têm ideias na cabeça [...]. E nós temos que nos relacionar com eles” (Stédile apud Zibechi, 2007:4)” (ALMEIDA, 2009, p.222).

A música *Black* é uma das responsáveis para que jovens consigam ocupar a mente com questões sociais e culturais. O rap, um dos pilares do *hip hop* e que também está presente no funk, permite que os jovens assimilem apelos sociais e contestadores, ao mesmo tempo que criam seus próprios apelos.

Esse tipo de apropriação do rap como ferramenta de contestação negra não é exclusividade nacional, é um fato que ocorre em grande parte do mundo ocidental. Nos tempos atuais ainda mais, pois com a globalização e digitalização da informação, essas questões ganham espaços mais rapidamente entre jovens de todo o lugar.

“Trilha sonora da periferia, o rap foi o responsável pela “educação sentimental” dos negros pobres, que constituem a grande maioria do sujeito periférico. Mas essa não é uma característica apenas brasileira: em todas as grandes cidades de nosso mundo globalizado o rap se fez presente para manifestar sua crítica agressiva à sociedade. Gênero musical novo (mas que retoma a forma antiquíssima do cantar: o cantochão); baseado no pulso e não na linha melódica e nas possibilidades do campo harmônico (o que dispensa, portanto, uma formação musical que vai além da rítmica) – o rap surgiu como a forma musical preferida para a vocalização dos excluídos. O resultado final é a verborragia martelante que fustiga os ouvidos e irrita quem procura na música algum bálsamo para o espírito...” (FREDERICO, 2013, p. 241).

Esse tipo de manifestação que exaltam o debate em favor de questões raciais são oriundas das periferias da cidade. Local onde encontramos os jovens de maioria negra. Esses locais, no Rio de Janeiro, são as favelas, que nem sempre estão localizadas as margens da cidade como as periferias de muitas outras cidades ocidentais.

No Rio de Janeiro, as favelas estão na zona norte, locais onde não encontramos a sociedade de elite, mas também estão na zona sul, onde as classes médias altas e da elite estão em maioria localizadas. Mesmo assim, essas favelas não são consideradas por essas classes como parte da cidade, como relata Medeiros (2006).

“Uma não-cidade. Assim é vista e tratada a favela dentro do Rio de Janeiro. Mas, ao contrário de São Paulo, a periferia não está a muitos e muitos quilômetros de distância dos pólos de luxo e ostentação. A favela carioca está logo ali, a poucos metros acima” (MEDEIROS, 2006, p.25).

Medeiros (2006) completa comparando os jovens dos dois locais.

“Enquanto filhos da classe média e da elite caminham tranquilamente por Ipanema, por exemplo, ao lado, no Pavão/Pavãozinho, filhos do povo podem estar correndo de um tiroteio ou empunhando um fuzil. No asfalto, eles são tratados como adolescentes. No morro, como “menores”” (MEDEIROS, 2006, p.25).

O que acontece no Rio de Janeiro é uma tentativa de se viver em um “faz-de-conta”, como afirma Medeiros (2006). “Por aqui vive-se no faz-de-conta: faz-de-conta que somos bonzinhos, faz-de-conta que eles não existem” (MEDEIROS, 2006, p. 26).

Essa “fantasia” criada para esconder ou ignorar o preconceito cria um isolamento da população negra nas favelas da cidade, e ratifica o fato de que os negros e pobres devem por lá permanecer e não há a necessidade do convívio com as classes da elite.

“E aí se delimitou um alinha tênue e invisível entre cidade e não-cidade, entre cidadãos e não-cidadãos. Dentro do mesmo espaço, do mesmo bairro, da mesma rua. O que continua acontecendo em banho-maria, já que nunca houve uma postura afirmativa entre negros e brancos, entre *preconceituados* e preconceituosos, entre oprimidos e opressores” (MEDEIROS, 2006, p.27).

Um verdadeiro *apartheid* acontece na cidade do Rio de Janeiro. Não literalmente da mesma maneira que o verdadeiro *apartheid* que aconteceu na África do Sul, mas de forma significativamente semelhante. A segregação que ocorre em países da África acontece nas favelas.

A socióloga Vera Malaguti acredita que esse “*apartheid*” no Rio de Janeiro nunca foi invisível e sim o contrário:

“Acho que sempre houve um *apartheid* no Rio. E nunca foi invisível. Ele sempre foi hiper visível. As elites sempre têm uma visão hiperbólica das classes populares e do perigo que elas representam. Então, “pobres na praia” e “arrastão” não motivam as pessoas a pensarem “poxa, como é que a gente pode tornar o acesso à praia melhor?” Não. Só personifica o pré-conceito que elas têm e elas pensam “não quero eles aqui”. Como se isso fosse possível” (Malaguti In MEDEIROS, 2006, p.29).

Esse tipo de tentativa de afastar o negro e pobre da cidade acontece com o funk carioca. Por isso é necessário entender o processo de criminalização de crianças e adolescentes negros, pobres e favelados, antes de entender a criminalização e discriminação com o funk. “Um só acontece por causa do outro” (MEDEIROS, 2006, p.29).

O funk tem sua formação, assim como o *hip hop*, enraizada na *Black Music*, o que caracteriza sua origem cultural negra, como será amplamente abordado no próximo capítulo.



## CAPÍTULO II – DO SOUL AO FUNK

Em um primeiro momento, o funk carioca é lembrado por suas músicas, de modo positivo ou não. Considerado um estilo musical, vale ressaltar que o funk carioca não se limita a apenas um estilo musical. O funk carioca envolve música, comportamento, atitudes, vestimentas, gírias, estilos, entre outros. Entretanto, mesmo perpassando as demais vertentes, essa dissertação se direciona a música. Sendo assim, nesse capítulo será descrito uma breve história do funk carioca até a chegada nos dias atuais, para que seja possível o entendimento da maneira que ele se encontra como cultura e suas transformações.

Inicialmente, é importante registrar que mesmo mencionando até aqui, apesar de ter o “carioca” diretamente relacionado a sua origem e fundação inicial, essa manifestação já não é restrita apenas à cidade do Rio de Janeiro, o funk como conhecemos se espalhou por todo o estado fluminense e hoje se encontra em praticamente todo o país.

Vale o registro da dupla de sertanejo Fernando e Sorocaba, cujo o segundo além de músico é um dos grandes empresários de entretenimento do país, em entrevista<sup>5</sup> no programa Conversa com Bial, da emissora Rede Globo, realizado no dia 27 de julho de 2017, afirmou que o estilo musical que mais “ameaça” o sertanejo, que é o estilo mais consumido do país, é o funk carioca. Inclusive aponta que no meio digital, destacando as redes sociais como Facebook e Twitter além de plataformas de vídeos como o YouTube e Vimeo, a música funk está na frente. Isso reforça o relato de que apesar de “carioca” no nome, o funk carioca hoje está espalhado fortemente em praticamente todo o país.

Existem vertentes diferentes dentro do movimento funk carioca. O rap consciente, com uma forte influência do hip-hop, e as montagens, mixagens feitas por DJs com repetições de frases em português e línguas estrangeiras, essas continuam sendo funk, podemos dizer assim. Atualmente um pouco sumido, temos o funk melody, como um ritmo mais romantizado do funk. Temos o funk comédia, um ritmo carregado de humor com paródias de músicas bem conhecidas de outros ritmos e até mesmo algumas pequenas performances, destacando nesse estilo a dupla de MCs Gorila e Preto no final dos anos 1990 até hoje, e o MC Batata, que foi um dos precursores de músicas com esse estilo já no final dos anos 1980. O funk erótico, um estilo bem sensualizado que foi ganhando

---

<sup>5</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_vhk2UgPQE](https://www.youtube.com/watch?v=U_vhk2UgPQE) Acesso em 13 junho 2018.

muita força na segunda metade dos anos de 1990 e que teve seu auge no século XXI. O funk “proibidão”, esse tendo dois “estilos” dentro da mesma vertente. A primeira seria uma narrativa realística ou fantasiosa do que acontece entre os policiais e criminosos ou entre criminosos de facções diferentes. O outro estilo dentro do proibidão é o que chamam de funk “putaria” ou funk “pornográfico”, uma vertente carregada de expressões e palavras explícitas diretamente associadas ao sexo. Por último, veio o funk ostentação, que exalta um estilo bem semelhante ao estilo “*Gangsta Rap*”<sup>6</sup>, do hip-hop.

Essa “rotulação” dentro do funk, de certo modo, auxilia na explicação que não se pode opinar contra ou a favor do movimento como um todo. Muitos escutam uma vertente que talvez não o agradem e já rotulam o funk como sendo todo daquele jeito. Existem muitos funks dentro do funk e isso se reflete nas músicas de todas essas vertentes. Daí se dão início aos preconceitos com as músicas, com uma certa ênfase as letras da vertente “proibidão”, que veremos mais no próximo capítulo.

Não é possível taxar uma única origem para esse estilo. Seguindo o que acontece com diversos outros estilos musicais e manifestações culturais, o funk carioca teve, e ainda tem, influência de diversas fontes diferentes. O antropólogo Hermano Vianna (1988) em seu livro intitulado “O mundo funk carioca”, que foi considerado o primeiro material que descrevia sobre o funk, traz uma narrativa sobre a origem e diversas influências desse movimento, nela ele relata algumas experiências vividas dentro dos bailes funks e descreve claramente a diversidade que já existia nesse espaço. Até cita a frase “o baile era muito exótico” e ressalta que a música servia como um “combustível” para empolgar ainda mais os jovens.

O que se pode afirmar é o ponto de partida desse gênero. Tanto a nível mundial, quando a nível regional, o funk tem sua origem ligada diretamente com a *funk music* americana, onde é possível perceber que também está relacionado, ou melhor, entranhado quase como uma coisa só com a história das manifestações culturais negras nas Américas.

---

<sup>6</sup> Termo criado para caracterizar certo gênero do rap que, por característica, é representado por jovens que ostentam suas riquezas em sinal de status.

## 2.1 Da América do Norte para o Sul

Inicialmente, fica possível perceber que o movimento funk carioca tem sua raiz fincada nas periferias do Estado do Rio de Janeiro. Uma diversidade de influências, fizeram com que esse movimento se tornasse o que é hoje, e mesmo assim, continua em constante transformação. Apesar disso, sua origem está diretamente ligada ao que podemos chamar de “importação musical”. Alguns estilos musicais nos Estados Unidos da América, entre eles *rhythm & blues* e o gospel, deram origem ao gênero intitulado como *soul music*. Esse gênero musical, juntamente com o jazz, blues e hip hop, está associado ao que chamam de *black music*, que seriam os estilos musicais de origem negra americana. Deste gênero, nasce o *funk*.

Vianna (1988), citando Keil (1966) e Bane (1982), narra uma breve história sobre essa origem.

“Podemos começar nossa história nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos do Norte dos Estados Unidos. O blues, até então uma música rural, se eletrificou, produzindo o *rhythm & blues*” (VIANNA, 1988, p. 19).

Cita, também, que essa movimentação dos negros do campo para o ambiente urbano, levando o ritmo *blues* junto com eles, influenciou a criação de outro estilo mundialmente conhecido, o rock. Depois da “eletrificada” que o ritmo recebeu, o *rhythm & blues* passou a ser tocado nas rádios em programas famosos da época, o que influenciou bastante muitos jovens brancos, que passaram a copiar as vestimentas, estilos cantar e tocar. Um dos nomes bem conhecidos mundialmente, o cantor Elvis Presley, nunca negou isso.

A partir daí alguns músicos negros continuavam a tocar o *rhythm & blues*, mas grande parte deles tentava diferenciar do estilo que estava cada vez mais parecido com o rock. Foi uma dessas tentativas de diferenciação que surgiu a *soul music*, como se fosse um “filho” da união entre *rhythm & blues* e o gospel. Somente nos anos de 1960, que foram os responsáveis pela explosão musical do *funk*, que o ritmo começou a ganhar força nos Estados Unidos da América. O principal responsável por essa criação nessa década, foi o cantor James Brown, apontado por muitos como *godfather of soul*, que seria como um padrinho do soul. Foi James Brown quem misturou a musicalidade do *rhythm & blues*,

a alegria dançante do gospel acrescentando “temperos”, muitas vezes picantes e ácidos, oriundos diretamente da cultura afro-americana. Dentre os temperos acrescentados nessa mistura, podemos citar a sensualidade, traduzida pela expressão corporal; a conscientização, uma característica marcante de outro estilo musicalmente conhecido como *black music*, o rap, um dos três pilares do hip hop; a irreverência, característica retirada das periferias das cidades norte-americanas; e o exagero, através das vestimentas, inspiradas nos mantos, *kaftans* e *kitenges* africanos, marcadas pela grande mistura de estampas e cores, e, também, através das encenações teatrais nas apresentações. “Brown é apontado como inventor do funk graças a sua mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3” (MEDEIROS, 2006, p. 14).

É possível afirmar as características principais desse estilo musical são: uma percussão marcante (batida, o chamado “boom”), a inserção de metais (que em seguida foram acrescentados de sons eletrônicos) e uma linha densa de baixo (o que marca bem a repetição pontual do ritmo).

Saindo um pouco do foco musical, o próprio nome dado ao estilo já era uma diferenciação e ousadia para a década de 1960. A palavra, inicialmente possuía a letra “y” em sua escrita, na terminação do termo que era descrito como *funky*. Medeiros (2006, p. 13) diz que a origem do termo funk, está diretamente associada ao sexo: “tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais”. Essa conotação perdeu um pouco seu sentido original ainda na década de 1960. No final dos anos de 1960, esse significado passou a ter seu sentido associado, de alguma maneira, com o orgulho negro. “Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, um jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1988, p. 20).

Nesta mesma década outra tentativa de novos rumos para o *rhythm & blues* aconteceu quando o *disk-jockey*, os conhecidos DJs, chamado *Kool-Herc* trouxe da Jamaica para as periferias dos Estados Unidos uma técnica diferenciada até então que ficou conhecida como “*sound systems*”. Esse DJ organizava festas em praças no bairro e as vezes em construções abandonadas, essa técnica consistia em mixar músicas com o intuito de construir novas músicas, o que fez nascer seguidores desse ritmo, tento como um dos principais e mais conhecidos do ramo o Grandmaster Flash. Esse aperfeiçoou a técnica de seu mestre criando o chamado “*scratch*”, que é a utilização da agulhados toca-discos como base e invertendo com as mãos os sentidos de rotação dos discos.

Vianna (1988) narra essa história citando Toop (1984) e Hager (1984). Nessa narrativa ele complementa a história de Grandmaster Flash quando ele entregava um microfone para que dançarinos ou outros improvisassem discursos acompanhando o ritmo das músicas. Surgem então os Raps cantados pelos MCs, os mestres de cerimônias. Esses dois elementos, eram acompanhados de mais dois, os dançarinos conhecidos como b-boys, e futuramente também B-Girls, e o graffiti, uma expressão artística feita em muros, trens e outras superfícies. Esses quatro elementos juntos eram chamados de Hip Hop. “Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: hip hop. O rap é a música hip hop, o break é a dança hip hop e assim por diante” (HAGER, 1984, TOOP, 1984 apud VIANNA, 1988, p. 21).

Se pararmos rapidamente para diferenciar o *hip hop* do funk carioca podemos usar a descrição do usada por Vianna (1984) mais uma vez citando Toop (1984) e Hager (1984).

“Os scratches dos DJs nova-iorquinos eram feitos em cima de ritmos funky. O hip hop mixa todos os estilos da black music norte-americana, mas o fundamental é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, scratch e voz” (HAGER, 1984, TOOP, 1984 apud VIANNA, 1988, p. 21).

O *hip hop* começou a ganhar cada vez mais força nos Estados Unidos na década seguinte. Vianna (1988) narra que Grandmaster Flash organizou um baile para três mil pessoas no final do ano de 1976 e ficou conhecida como a festa que reuniu o maior número de dançarinos em um único evento antes do movimento cultural ganhar fama fora de Nova York. O autor ainda faz uma breve relação com os bailes *blacks* que rolavam na mesma época no Rio de Janeiro, onde alguns deles recebia por volta de 15 mil frequentadores.

É importante ressaltar que o intuito não é uma “competição” entre os dois estilos, mas sim uma constatação de que a absorção da cultura promovida pela *black music*, sendo o *hip hop* ou funk, era grande em ambas as situações, mas que é possível perceber que o *hip hop* ganhou mais força nos Estados Unidos, enquanto o Funk teve o mesmo no Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro.

Toni C. (2012), um artista multimídia, em seu livro sobre a história do hip hop no Brasil, salienta que os dois movimentos culturais “beberam” da mesma fonte, mas que

são movimentos distintos da mesma maneira. Possui grande semelhanças em vários aspectos, mas se diferem.

“Que existem muitas coisas em comum entre o Rap e o Funk eu concordo, vejo que o passinho não é diferente que o B.boy e seu footwork, o MC e o DJ existem nos dois gêneros, a fala agressiva e o instrumental vibrante. Mas daí dizer que eram uma coisa só, me poupe, é um tremendo exagero” (C., Tony, 2012, p. 67).

Tento a *black music* norte-americana como referência, tanto o hip-hop como o funk carioca tiveram a mesma influência inicial. No Brasil, o hip-hop se proliferou mais fortemente no estado de São Paulo, mais precisamente na capital. São Paulo por ser uma cidade bastante cosmopolita e de cultura internacional, os jovens das periferias de lá eram mais “bombardeados” pelo que vinha de da cidade de Nova Iorque, uma música mais consciente que contestadora. Enquanto os jovens do Rio de Janeiro eram influenciados pelo o que vinha das cidades mais dançantes como Miami, que trazia consigo uma forte “pegada” eletrônica em suas músicas, que foi fortemente assimilado pela música funk bem no final dos anos de 1980 e ganhando força na década seguinte, como será visto mais adiante.

Um ritmo é mais eletrônico que o outro, um é mais marcado que outro, as indumentárias de uma são mais sexuais do que outros, assim como umas são mais coladas e outras mais soltas no corpo. Mas fica aqui apenas o registro de algumas semelhanças e diferenças entre os estilos.

## **2.2 *Soul Music* abre caminho para o Funk Carioca: os anos 1970 e 1980**

A década de 1970 é quando a *soul music* chega de fato no Brasil. Toda essa influência norte-americana foi importada para nosso país. Ela chegou primeiramente por meio de LPs, os discos de vinis (ou, como popularmente eram conhecidos, as bolachas). O *funky* passou a tocar em algumas rádios nacionais, primeiramente nas madrugadas, e não muito tempo depois ganhou espaço em horários nobres das programações. Ainda não era o funk carioca, era apenas uma reprodução das músicas tocada nos Estados Unidos, mas rapidamente o ritmo ganhou muitos seguidores e profissionais do ramo musical

começaram a perceber que ali havia uma nova oportunidade musical e que poderia haver espaço para dar uma cara brasileira, ou seja, inicialmente carioca.

Os dois primeiros responsáveis por essa divulgação do *funky* foram Ademir Lemos e Big Boy, esse segundo sendo pseudônimo de Newton Alvarenga Duarte. Os primeiros bailes, chamados de bailes *black*, surgiram no Rio de Janeiro no início dos anos de 1970. Ainda com sua essência nas comunidades negras e de baixa renda da cidade, os primeiros grandes bailes, por ironia da colocação, foram na zona sul carioca, local conhecido por bairros de classe média e alta.

A grande ideia de criar um baile que pudesse misturar diferentes classes sociais e poder livremente tocar as *soul music* norte-americana até se esbaldar, veio de duas personalidades do meio musical. O primeiro deles era Ademir Lemos, que já era discotecário de boates no estado e um apaixonado pela música negra norte-americana. O segundo era Big Boy, um radialista, que começou sua carreira como locutor e em seguida se transformou em DJ, um dos principais e mais conhecidos *disc jockey* de seu tempo.

O primeiro grande baile aconteceu no bairro de Botafogo no, até então uma churrascaria, Canecão, que era transformada em um grande espaço de show ao final do funcionamento do restaurante. Ademir Lemos e Big Boy promoveram quatro grandes bailes, que foram denominados como baile da pesada. Nesses bailes só tocaram músicas, ditas como negras norte-americanas. Foi uma grande mistura de ritmos, os dois tocaram desde James Brown até Beatles, mas o som predominante era o funky, mas como dito acima, ainda sem modificações nacionais.

Neste mesmo período, a MPB (música popular brasileira) ganhou força no cenário nacional, principalmente nas classes média e alta, e isso fez com que o estilo de baile como o “baile da pesada”, fosse transferido para as periferias, ou subúrbios, da cidade, lugares onde realmente estavam em casa pela proximidade com as favelas. O canecão então não recebeu mais esse tipo de evento. Vianna (1988) traz uma passagem de um relato de Ademir Lemos sobre o fim dos bailes no Canecão:

“As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a pôr restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com o Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perde-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o

baile (Jornal de Música, nº 30, fevereiro de 1977:5)” (VIANNA, 1988, p. 24).

Assim, os bailes da pesada passaram então a acontecer em lugares distintos, a cada fim de semana em um bairro diferente, entre eles podemos destacar o clube do Magnatas, no bairro do Rocha; Clube do Grajaú; e Country Clube de Jacarepaguá, na Praça Seca. Sendo os dois primeiros em bairros da zona norte e o último em um bairro da zona oeste.

O Baile da Pesada, sozinho, não supria totalmente as necessidades dos jovens do subúrbio que já estavam totalmente envolvidos pelo movimento funk. Alguns seguidores desse estilo, passaram a fazer bailes da mesma maneira de Ademir e Big Boy. Começavam nesse momento a surgir as equipes de som e vários empreendedores “tiveram de investir na compra de equipamentos, boa parte deles importados (HERSCHMANN, 2000, p. 23).

“Eles começaram a criar nomes pras festas: festa Soul Grand Prix, festa Som 2000, Uma Mente Numa Boa, Tropabagunça, Cash Box... mas em clubes diferentes, nunca no mesmo clube... Essa semana era no Renascença, na outra semana era no Grajaú, na outra semana em Caxias... a mesma festa, com o mesmo equipamento...” (DJ MARLBORO in MACEDO, 2003, p. 43).

Esses bailes ganharam personalidade, e o funk, com esse mesmo termo que já não era mais utilizado nos Estados Unidos da América, ditava moda em meio as classes as classes sociais pobres e periféricas.

Trazendo um pouco algumas questões raciais, é necessário registrar uma breve história da *Soul Grand Prix*, uma das mais antigas e conhecidas equipes de som do estado do Rio de Janeiro. Vianna (1988) narra a história da equipe que em meados da década de 1970, mais precisamente em 1975, a equipe de som *Soul Grand Prix* desencadeava uma nova fase do funk carioca. Essa fase “foi apelidada pela imprensa de Black Rio” (VIANNA, 1988, p. 26).

A própria criação da equipe era fundamentada em outras experiências, o Baile da Pesada foi uma oportunidade de expandir para o maior número de jovens negros possível, mas não foi bem assim em um primeiro momento. Dom Filó, um engenheiro negro e fundador da equipe *Soul Grand Prix*, conta que foram tentados alguns eventos como a encenação de Orfeu Negro de Vinícius, que na apresentação teve um grupo praticamente



inteiro de brancos, ou seja, sem a presença de jovens negros. A partir dali que começaram a investir na música, que atraía esses jovens de fato.

Dom Filó conta que nos bailes da *Soul Grand Prix* existia uma pretensão didática e tentavam fazer uma espécie de introdução à cultura negra, utilizando filmes, música e o esporte, que eram elementos consumidos pelos jovens. Vianna (1988) descreve essas investidas nos bailes:

“Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais e internacionais” (VIANNA, 1988, p. 27).

Isso passou a de certa forma influenciar os jovens negros. Dançarinos da *Soul Grand Prix* e de outras equipes como a *Black Power*, usavam roupas e penteados vinculados com as expressões *black* como cabelos afros, calças com boca estreita e pisantes (sapatos) estilosos. Muito vistos em apresentações de James Brown.

O movimento *Black Rio* começou a gerar uma formação da identidade negra dos jovens no Brasil, tanto que chegou a ser citada dessa maneira no livro “Para inglês ver” de Peter Fry<sup>7</sup>. Esse movimento através de bailes funks passou a acontecer em outras cidades como São Paulo, Minas Gerais e até mesmo em Porto Alegre. No Nordeste o movimento negro já estava mais enraizado, o Soul chegou no Nordeste, mas a conscientização já seguia um caminho mais profundo.

Na segunda metade dos anos de 1970, mais precisamente em 1976, a produção nacional na Soul Music começou a ganhar espaço. Na verdade, podemos já trocar a expressão Soul Music e *funky* para funk carioca. Nesse ano foi lançado o primeiro disco de uma equipe de som, o LP *Soul Grand Prix*, lançado em dezembro. No ano seguinte outras equipes fizeram o mesmo, como a *Black Power*, *Dynamix Soul* e futuramente a *Furacão 2000*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> FRY, Peter (1982). Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: FRY, P. Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar.

<sup>8</sup> Mais sobre em 2.4 O “Furacão” dos anos 2000

Podemos citar que a partir destes discos surgia o funk carioca, porque antes mesmo já existiam produções Soul brasileiras. Em 1970, um dos grandes nomes da música brasileira, Sebastião Rodrigues Maia, conhecido como Tim Maia, lançava seu primeiro LP completamente Soul. Outros nomes acompanharam a expansão do ritmo nesse mesmo período, como Tony Tornado, que defendeu a canção “BR3” que venceu o Festival Internacional da Canção de 1970. Assim como Tim Maia, Tony Tornado carregava sua negritude em suas roupas, em seu cabelo black e seu gingado inspirado principalmente em James Brown. Suas músicas traziam um suingue único e já demonstravam pequenas diferenças do Soul norte-americano, principalmente nas letras que eram mais poetizadas.

Enquanto isso, as equipes traziam transformações das músicas norte-americanas e adaptações em mixagem de músicas nacionais, ainda com bastante da essência do *funky*. O ritmo do jovem negro carioca estava cada vez mais direcionado ao funk. O Rio de Janeiro passava a ficar dividido entre a juventude branca de classes médias altas e altas ouvindo e se identificando com a jovem guarda, enquanto o jovem negro do subúrbio, da periferia e favelas da cidade, cada vez mais se relacionava com o funk. A identificação com o público jovem negro ficava cada vez mais clara e ganhou evidências com o lançamento do segundo LP da Soul Grand Prix. Essinger (2005) em seu livro intitulado de “Batidão: uma história do funk” traz um pouco da história e narra esse fato que ilustra bem a identificação dos jovens negros.

“...A Soul Grand Prix lançou seu segundo LP, que naquele ano vendeu mais do que o de Roberto Carlos. Na capa, o desenho de uma bela negra com cabelo afro (inspirada em Dai, dona do salão Afro Dai e então namorada de Filó), montada em uma moto espacial, chamava a galera para o “soul da pesada” do vinil” (ESSINGER, 2005, p. 30).

Nos bailes funks os jovens negros encontravam iguais. Um artigo publicado no ano de 1976 no Jornal do Brasil, escrito pela jornalista Lena Farias, intitulado de “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil Black Rio”. Nesse artigo a jornalista destaca bem os ambientes poucos vistos pela sociedade de classes médias altas e altas, que só se identificavam com “os clichês, gírias e os modismos da Zona Sul”. Esses ambientes encontrados nas favelas, periferias e subúrbios da cidade ela chama de “cidade secreta cujos habitantes se conhecem muito bem” (ESSINGER, 2005, p. 30).

O que acontece a partir de então é o crescimento do número de bailes funks por todo o estado do Rio de Janeiro, principalmente na capital e as cidades da Baixada Fluminense. Inicialmente em bairros da Zona Norte e em favelas por todo do Estado do Rio de Janeiro e Niterói.

Em meados dos anos de 1980, especificamente no ano de 1987, de acordo com pesquisas realizadas pelo antropólogo Hermano Vianna, as festas funk, denominadas de bailes funk, já atingiam a marca de seiscentos por fim de semana em todo o Estado do Rio de Janeiro. Esses bailes funks conseguiram atrair uma marca bem significativa para época com cerca de mais ou menos um milhão de pessoas, tornando-os assim em uma das mais divertidas e procuradas atrações dos fins de semana na cidade. Nesse momento os bailes ainda eram frequentados predominantemente por jovens negros.

Lembrando os primeiros anos da década de 1980, esses foram responsáveis pela transformação, do ainda funk, em funk carioca. Essa denominação é apenas uma nomenclatura, o que quero dizer, é que se iniciou nesse momento uma transformação do que vinha do exterior, com o que tínhamos em nossas culturas locais. Como dito anteriormente, os primeiros LPs das equipes de som traziam transformações das músicas norte-americanas e adaptações em mixagem de músicas nacionais. A partir dessa década as músicas passaram a ter mais personalidade e verdadeiramente uma cara brasileira.

O funk carioca na primeira metade década de 1980, mesmo que de forma não declarada, carecia de personalidade própria. Nesse período já existiam artistas nacionais no cenário *black music* que citamos acima, como Tony Tornado, Sandra de Sá e o mais conhecido deles, Tim Maia. Porém, a vertente não estava com “cara” de funk, apesar de também cantarem e tocarem músicas com muita alma negra. “A sonoridade dos arranjos nacionais, com exceção dos de Tim Maia, não agradou aos dançarinos cariocas” (VIANNA, 1988, p. 31). O funk necessitava de produtos oriundos das favelas e subúrbios, ou seja, criada e produzida diretamente pelos seus frequentadores e apaixonados.

As equipes de som que já vinham ganhando força desde a segunda metade dos anos de 1970, foram as grandes responsáveis por essa transformação do funk em funk carioca. A cada equipe nova que surgia no cenário, novos DJs, entusiasmados e influenciados de maneiras distintas, traziam novas misturas de ritmos que conduziam os novos caminhos do funk. “A temática funk que dominou os anos 1980 teve origem no final dos anos 1970, quando se estabeleceram as equipes de som que dominariam a cena funk dos anos 80” (MEDEIROS, 2006, p. 15).

As transformações não paravam de ocorrer, assim como as diferentes influências. Um novo ritmo que nascia na América do Norte, e trazia uma essência eletrônica, era o *miami bass*. Esse novo ritmo, que por lá não durou mais do que uma década, foi a base transformadora para o funk carioca. Os DJs começavam a misturar as batidas do *miami bass* com vocais em inglês, retirados de outras músicas, e criavam assim novas melodias.

Um dos percussores dessas misturas era Fernando Luís Mattos da Matta, um garoto que adorava ouvir músicas nas rádios AMs e que descobriu no final da década anterior, em 1979, que existiam as rádios FM. Essa descoberta fez nascer ali um grande admirador das mixagens das músicas que ouvia no programa “Cidade Disco Club” e esse jovem que passou a frequentar mais os bailes. Um DJ conhecido como Scooby Doo, que discotecava no clube Santa Isabel em São Gonçalo, foi o primeiro DJ a convidar Fernando a testar suas mixagens. Foi uma experiência única relatada por ele mesmo. “A música acabou e eu não conseguia botar na outra faixa porque a mão tremia” (Marlboro in ESSINGER, 2005, p. 51).

Fernando passou a ser chamado de DJ Marlboro, conhecido produtor e promotor do funk carioca até hoje. Ganhou esse apelido dos seus amigos por morar longe da cidade do Rio de Janeiro, que diziam que ele vinha da “Terra de Marlboro”. Fernando acreditava tanto no que fazia que chegou a fazer vários bailes sem cobrar nada apenas para se aperfeiçoar e mostrar seu trabalho. Essinger (2005) conta bem a história de Marlboro, que gastava praticamente todo o dinheiro que ganhava de presente em discos. Sua própria mãe chegou a parar de dar dinheiro para as passagens de Marlboro, que mesmo assim não deixava de tocar em bailes, indo de bicicleta e as vezes a pé por cerca de 30 quilômetros, até que sua mãe percebeu que ele não iria desistir e voltou a dar o dinheiro para as passagens.

Marlboro também foi um dos principais responsáveis pela vinda de influências importadas. Muitos DJs e donos de equipes de som, viajavam para outros países, praticamente com destino certo em Miami nos Estados Unidos da América, para trazer novas músicas. Dentre essas influências importadas, além do já mencionado *miami bass*, sem querer parecer injusto e deixar nomes de lado, são várias as referências, mas é fácil destacar o *Afrika Bambaataa*, o grupo *Soulsonic Force* e as misturas eletrônicas do grupo *Kraftwerk*.

Essas influências eram ainda acrescidas de temperos nacionais. Mantendo como base as melodias estrangeiras, os DJs passavam a comandar uma era denominada de

movimentos das “melôs”. Esses nada mais eram do que músicas em inglês, porém cantadas de maneiras divertidas e inusitadas na nossa língua. Algumas, pouco tempo depois, até foram gravadas e remixadas de maneira diferente das melodias originais. Muitas “melôs” fizeram bastante sucesso no cenário carioca, um destaque especial para a Melô da Mulher Feia, que nos dias de hoje estaria completamente fora de contexto, por se tratar de uma letra extremamente preconceituosa e pejorativa.

“Aí surgiram as “melôs”. E essa febre dos anos 1980 não perdoava ninguém, do pop ao rock. Exemplos são a Melô da verdade (Girl You Know it’s True, de Milli Vanilli) e a Melô do neném (Back on The Chain Gang, da banda Pretenders)” (MEDEIROS, 2006, p. 16).

É nesse momento que as rádios passam a dedicar parte de seu horário nobre para transmitir programas dedicados ao funk carioca. Dessa vez, os programas passam a ter produções nacionais tocadas durante a programação. As “melôs” foram as primeiras formas de apropriação criativa e nacional com uma cara de funk carioca. Uma miscelânea de estilos, influências e adaptações em forma de música. Algumas regravações acontecem no mesmo período, a mais famosa delas é o “Rock das Aranhas”, de Raul Seixas.

Lopes (2011) traz uma fala sobre a evidência dessa miscelânea de estilos que encontramos dentro do funk.

“No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, a vulnerabilidade do corpo do break é acentuada com o rebolado e a sensualidade do samba, e o *sampler* vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico” (LOPES, 2011, p. 18).

O autor ainda reforça como o funk carioca é contraditório e se apropria dos “estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como “lixo” e “vulgar” na cultura moderna” (LOPES, 2011, p. 18).

O funk inicia sua consolidação como um tipo de expressão da cultura negra na década de 1980, como Lopes (2011) relata, o funk evidencia os jovens negros e favelados e como eles conseguem se reinventar de maneira criativa mesmo com recursos disponíveis bem escassos. Ao mesmo tempo que subvertem as representações que as classificam como de baixo nível e de certo modo, perigoso.

Paralelamente a esse início de consolidação do funk carioca, principalmente quando nos referimos ao aspecto musical, surgem outros dois estilos, muitas vezes confundidos com o funk, vindo diretamente da mesma importação musical. O primeiro deles é o *funk melody*, com letras, em sua grande maioria, mais românticas que as encontradas no funk. Um nome marcante desse estilo é o cantor Stevie B. Muitas músicas desse gênero também eram tocadas nos bailes funk e o próprio Stevie B, entre outros cantores, se apresentou nos bailes. Mais vale o registro de que o *funk melody* também é funk. O funk não é um movimento homogêneo, muito pelo contrário, ele tem múltiplas faces, vertentes e variações. Algumas, na atualidade, são muito bem assimiladas, mas outras ainda não, por motivos sociais, éticos ou políticos, que abordaremos mais a frente.

Já o estilo “charme”, possuía bailes próprios, também localizados em sua grande maioria no subúrbio carioca, destacando nesse quesito o bairro de Madureira. Criados, de acordo com antigos frequentadores, pelo Corrello DJ, os bailes charme traziam músicas 100% importadas. Nesses bailes, a força musical era das canções românticas do *rhythm & blues* contemporâneo. Até mesmo as vestimentas eram bem diferenciadas do universo funk, mas com atitudes, em alguns aspectos, semelhantes aos “funkeiros”. Nos anos de 1990, o “Rap da Diferença”, dos MCs, Marquinhos e Dollores, explicava o que era um “funkeiro” e um “charmeiro”. Registra-se que os dois estilos se relacionavam muito bem e boa parte do público de um frequentava em muitos momentos os ambientes do outro.

O DJ Marlboro venceu o concurso nacional de DJs promovido pela DMC (Disco Mix Club), onde o vencedor ganhava o direito de participar de uma etapa internacional na cidade de Londres na Inglaterra. Lá Marlboro não teve o êxito que todos torciam, mas por outro lado, Marlboro teve contato de perto com as últimas novidades na música, principalmente nos ritmos dance, electro e o black. Podemos dizer que a primeira investida como música eletrônica brasileira foi através do funk carioca.

“Começava então a produção da Música Eletrônica Brasileira, utilizando as batidas Volt Mix (da música 808 Volt Mix, do DJ Battery Brain) e Hassan (da faixa Pump Up the Party, de Hassan) com letras irreverentes em português” (MEDEIROS, 2006, p. 16).

Entretanto, não podemos em nenhum momento desconsiderar todo o esforço e criatividade das equipes de som empenhados até aqui e que continuariam a exercer, mas como “foi a determinação de Marlboro que permitiu ao funk ganhar uma cara brasileira”

(MEDEIROS, 2006, p. 17). Todo esse esforço do DJ Marlboro e investimentos das equipes de som em produções nacionais fez com que a década seguinte, de 1990, o funk carioca iniciasse sua inserção nos meios culturais.

### **2.3 Da Marginalidade para os espaços de cultura: anos 1990**

A década seguinte foi um período de altos e baixos para o funk carioca. Esses baixos tiveram início já no final da década anterior e foram marcados inicialmente pela violência dentro e fora dos bailes funk. Os jovens das favelas do Rio de Janeiro, influenciados por essa cultura norte-americana, passaram a agir como jovens de negros americanos. O comportamento da comunidade jovem negra norte-americana é carregado de questões sociais e culturais positivas, mas talvez por ter uma produção cinematográfica predominantemente branca, na maioria das vezes as questões negativas apareciam mais<sup>9</sup>.

Na verdade, o que acontecia era uma mistura de valores. Sem muita explicação e conhecimento cultural norte-americano mais aprofundado, os jovens apenas acompanhavam o que aparecia em filmes, cinema e letras de música<sup>10</sup> (raramente traduzidas na época) e dessa maneira, distorciam bastante as questões de disputas territoriais que ocorriam nos locais retratados nos filmes, em grande maioria das vezes no Estados Unidos da América. Pode-se destacar as rixas entre gangues, muito conhecidas nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos da América pela separação invisível de ruas em um único bairro. E ainda as letras de raps provocativos e eróticos, exaltando a violência pelo controle territorial, o desafio explícito aos ditos como rivais através de provocações e ameaças, e ainda a vulgarização da mulher no sentido sexual, tratando o feminino muitas vezes como apenas um objeto ou classificando as mulheres com interesseiras financeiramente, podendo assim serem facilmente “compradas”.

De acordo com muitos jovens na época, e isso fica bem claro em entrevistas no documentário “Funk Rio” de Sérgio Goldenberg, que fala sobre o universo da música funk no estado do Rio de Janeiro, que foi premiado como melhor vídeo e menção honrosa

---

<sup>9</sup> Documentário FUNK RIO. De Sérgio Goldenberg. (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMBAc>. Acesso em: 15 jun. 2016.

<sup>10</sup> Idem ao 12.

no 18º Guarnicê de Cine-Vídeo, um Festival de Cinema do Maranhão, ao invés de ruas dividindo territórios, aqui existiam as favelas divididas em morros em sua grande maioria.

“Nos Estados Unidos é a mesma coisa, é gangue de rua, tem uma rua e tem uma outra. (...) No Brasil já é morro. Tem um morro aqui e tem outro morro ali. Ninguém quer ficar por baixo. Um quer confrontar com outro. Quem vai ficar maior. Que nem a gente mesmo a galera da Oto, a galera mais falada de Niterói, Rio e São Gonçalo...” (Paulo, funkeiro in Documentário FUNK RIO. De Sérgio Goldenberg. 1994).

Inicialmente as brigas serviam como uma espécie de autoafirmação masculina e para extravasar os ânimos, ou melhor, os hormônios. Infelizmente com o tempo, essas brigas passaram a ficar mais violentas e começavam a acontecer foras dos bailes funk e até mesmo fora do subúrbio.

Iniciava-se ali uma proliferação de violência entre os jovens de favelas tidas como rivais por todo o estado. Como registro, vale lembrar que o termo “rivais” não está associado as facções criminosas que hoje dominam as favelas, o termo “rivais” era uma criação entre eles mesmos, nem por ideologia e tão pouco por lideranças, apenas por questões territoriais. Até mesmo a Zona Sul, classificada como tendo os bairros mais nobres da cidade, passou a receber os duelos entre os, até então, chamados de bondes, um grande grupo de jovens de uma mesma favela ou bairro que andavam juntos. Alguns episódios ocorreram nas praias da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, especialmente na Praia do Arpoador, chegando a serem confundidos com arrastões, em outubro de 1992. Dentre os jovens desses bondes, claramente existiam alguns integrantes infiltrados em busca de ganhos fáceis, mas os mesmos, depois de identificados, eram excluídos pelos demais do próprio bonde<sup>11</sup>. Mesmo sendo um ato de violência focada entre dois os mais grupos distintos, as autoridades agiam com rigor e violência com todos os frequentadores, em sua grande maioria, negros, pobres e, principalmente, funkeiros. O próprio governador da época, Leonel Brizola, cogitou construir piscinas nas escolas públicas próximas as favelas para diminuir a ida de moradores do subúrbio e Zona Norte para a Zona Sul da cidade.

Na década de 1990, essa violência estava dentro de alguns bailes funk. Alguns desses bailes eram promovidos com esse propósito, e assim chamados de bailes de

---

<sup>11</sup> Documentário FUNK RIO. De Sérgio Goldenberg. (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=349OLoSmbAc>. Acesso em: 15 jun. 2016.



corredor, onde duas galeras, ou dois bondes, tidas como rivais se enfrentavam no meio do baile que era dividido por um corredor. A imprensa se aproveitou disso e generalizou os bailes funks como todos sendo um espaço livre para brigas. O próprio DJ Marlboro, que já era um dos principais nomes relacionados com o funk carioca e até mesmo considerado um embaixador do movimento, destacava essa generalização relatando que “existiam dois ou três bailes no Rio de Janeiro que tinham corredor e tinham briga. O resto dos bailes não tinha... a mídia não colocou, não identificou, não deu o nome aos bois, não separou o joio do trigo. Não. Ela englobou como se todo mundo fosse aquilo” (ESSINGER, 2005, p. 33). Isso causou uma mancha no movimento funk. O que já era visto com maus olhos pelas classes sociais mais favorecidas, passou a dar motivos reais para uma verdadeira discriminação.

Muitos desses bailes foram proibidos de serem realizados, o que levou os funkeiros a protestarem em favor da volta dos bailes como relata Lopes (2011) ao destacar uma matéria da Folha de São Paulo em 28-03-1992.

“Uma das matérias veiculadas no jornal *Folha de S. Paulo* em 28-03-1992 tem como título “Funkeiros vão às ruas para manter bailes” e trata de um protesto dos funkeiros, no centro da cidade, contra o fechamento de bailes” (LOPES, 2011, p. 35).

Medeiros (2006), citando o pesquisador Micael Herschmann, aponta como o início dos anos de 1990, devido a essas brigas generalizadas, o funk carioca passou a ser visto como as classes mais favorecidas sempre o interpretavam.

“...entre 1990 e 1991, o funk era tratado por 100% dos cadernos culturais. A partir de 1992 a história mudou de figura, com o ritmo ocupando 94,8% dos cadernos locais e policiais contra apenas 5,2% dos cadernos culturais” (MEDEIROS, 2006, p. 53).

Essa imagem de marginalização acompanhou o movimento funk fortemente na primeira metade dos anos de 1990 e foi perdendo força nos anos seguintes. Mesmo assim, foi o suficiente para aumentar ainda mais a discriminação. Se antes o funk era visto como uma subcultura ou simplesmente “lixo” sem valor pelas classes sociais mais favorecidas, com a violência se espalhando o preconceito só aumentou.

“...a partir de 1992 o termo “funkeiro” substitui o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude perigosa das favelas e periferias da cidade” (HERSCHMANN, 2000, p. 69).

O próprio movimento funk passou a combater a proliferação da violência em todos os sentidos. Vários MCs cantavam em suas músicas os gritos de “violência não”. Dois dos mais famosos raps do funk carioca nos anos de 1990 foram do MC Neném, que dizia “*A Rocinha diz que a briga tem que acabar, o baile foi feito pra curtir e pra dançar*”, e da dupla de MCs Cidinho e Doca, que trazia “*Cidade de Deus é o maior barato e ter pergunta: brigar pra que? Pra que?*”. Esses são apenas algumas das letras que promoviam a paz dentro e fora dos bailes. O que ajudou muito a eliminar esse tipo de violência no funk carioca.

Ao mesmo tempo que as brigas começaram em alguns bailes, a música funk veio ganhando força fora deles. Surgia então o que podemos chamar de “Era dos MCs”. Muitos jovens começaram a cantar a realidade das favelas em raps, com uma pegada bem diferente do *hip hop*, outros trouxeram muita irreverência nas letras que eram sempre muito dançantes e animadas. Algumas dessas letras geraram certa crítica pela classe dominante, que será analisado e melhor discutido no próximo capítulo com a interpretação de algumas dessas letras.

Na verdade, o motivo da discriminação do movimento funk foi substituindo a violência, que diminuiu muito ao passar dos anos, pelas críticas direcionadas as letras de duplo sentido e com grande apelo sexual, o que imediatamente ganhava “defensores” que comparavam algumas letras de funk com músicas de outros estilos como axé, forró e até mesmo MPB, e questionavam o porquê da discriminação deliberada com um tipo de comportamento encontrado em vários estilos musicais, mas apenas criticado abertamente no funk carioca.

“...a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do “bom gosto estético”” (LOPES, 2011, p. 18).

Neste sentido, como toda manifestação cultural popular, o movimento funk teve e tem seus altos e baixos. Deixando um pouco de fora o lado da violência, que praticamente não existe mais nos dias de hoje, isso quando falamos em bailes funks, e não entrando no assunto das letras de duplo sentido e com apelo sensual, o funk teve os

anos de 1990 como sua década de afirmação. Começa, então, a profissionalização de praticamente todos os envolvidos com o movimento funk com o surgimento das primeiras produções nacionais.

Herschmann (2000) confirma que as primeiras produções totalmente nacionais surgiram devido as experimentações com as baterias eletrônicas, que já mencionamos acima. Ele também relembra que o primeiro disco lançado e carregando o nome de funk, o Funk Brasil, de 1989, foi produzido pelo DJ Marlboro e a partir desse álbum, que acabou dando origem a uma coletânea de mesmo nome, muitos outros vieram, em sua grande maioria, trazendo como nome de frente as principais equipes de som da época, como: Cash Box, Pipo's, Furacão 2000 entre outros. A diferença dos primeiros LPs das equipes, é que esses agora traziam realmente produções nacionais. As batidas Volt Mix e Hassan, trazidas por Marlboro, eram as bases principais das produções encontradas nestes álbuns.

As produções nacionais cresceram cada vez mais na década de 1990, um bom exemplo disso, é no ano de 1994, onde “as equipes só tocam músicas com letras cem por cento nacionais” (SÁ, 2007, p. 11). O funk passou a encontrar espaços onde nenhum de seus integrantes produtores e organizadores havia imaginado. Um fato marcante acontece ainda no ano de 1994, quando o funk aparece abertamente na emissora de TV com maior influência nacional, e pelas mãos da apresentadora Xuxa, uma das mais conhecidas do Brasil.

“O sonho dourado dos funkeiros se tornou realidade em junho de 1994, quando a apresentadora infantil Xuxa inaugurou em seu programa de todo sábado, o Xuxa Park, o quadro Xuxa Park Hits – uma espécie de parada de sucessos, com a participação, em caráter experimental, do DJ Marlboro. Era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da TV, com tapete vermelho” (ESSINGER, 2005, p. 135).

Essinger (2005) ainda relembra que o DJ Marlboro foi tão bem aceito que acabou virando uma atração fixa do programa, onde permaneceu por cerca de três anos. Fato esse que, de alguma maneira, repercutiu negativamente entre os mais tradicionais do movimento funk. Isso devido ao fato deles considerarem que o funk mostrado na mídia, não era bem o funk oriundo das favelas e dos bailes. O que acontecia era uma espécie de “maquiagem” para que as músicas ficassem mais comportadas e aceitáveis, e isso será abordado mais à frente.

A partir desse momento e claramente favorecido pela mídia, o funk ganhou dimensões ainda não vividas. Essinger (2005) também relembra que por volta de 1995 o funk começa a sair das favelas e subúrbios e passa a “invadir” a cena carioca no asfalto (não moradores de favelas) e Zona Sul. Nesse período, antes mesmo das pacificações do governo<sup>12</sup>, algumas favelas abriram suas portas para moradores do asfalto, principalmente as favelas da zona sul, como: Babilônia, Chapéu Mangueira, Ladeira dos Tabajaras e Rocinha.

Isso passou a ser outro fato questionado pelas classes mais favorecidas que chegaram a ponto de se manifestarem publicamente.

“Os baixinhos de Xuxa começaram a subir o morro para encontrar seus novos ídolos do funk melody (segmento romântico e mais comercial do funk). Foi a gota d’água para a conservadora classe média. Editoriais e cartas dos leitores publicados nos principais jornais da cidade, O Globo e Jornal do Brasil, repudiavam bailes como o do Chapéu Mangueira – encravado em pleno Leme, reduto de tranquilidade na Zona Sul do Rio, que atraía playboys e patricinhas de todos os cantos da cidade” (MEDEIROS, 2006, p. 55).

O funk carioca conseguiu muita visibilidade nesse período, chegando até mesmo em 1997, aparecer, de modo bem marcante, na parte mais nobre de uma escola de samba em pleno carnaval. A bateria da Viradouro fez uma espécie de intervenção com a batida *miami bass* no meio do samba em plena avenida da Sapucaí, reduto do carnaval carioca.

No final do século XX, o funk carioca já era mais do que uma realidade. Um movimento cultural estabilizado como cultura popular e fincado na periferia e favelas da cidade. E abrindo cada vez mais espaço no asfalto e conquistando novos seguidores e admiradores fora de seus redutos.

---

<sup>12</sup> “A pacificação (...) é um programa elaborado pela Secretaria de Estado de Segurança que visa recuperar territórios ocupados há décadas por traficantes e milicianos. Através das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs).” Disponível em: <http://direito.folha.uol.com.br/em-seguranccedila/para-entender-o-processo-de-pacificacao-das-favelas-do-rio>. Acesso em: 15 mai. 2018.

## 2.4 O “Furacão” dos anos 2000

Nos anos seguintes, já no século XXI, o funk já estava consolidado. Não como um movimento cultural ou musical de primeira linha como assim ditam as classes dominantes, mas sim como algo que chegou e ficou. E por mais que se tente dizer o contrário, os funkeiros tem orgulho de dizer que são funkeiros, como por exemplo disse o MC Nego do Borel em um de seus shows: "Tenho orgulho de ser preto, funkeiro e favelado"<sup>13</sup>.

O funk está presente todos os dias e continua até hoje, mas nos anos de 2000, novas transformações cercaram o funk carioca como um todo. Foi a partir do início desse século que inicia-se um grande debate, ou melhor, um grande embate sobre aceitação do funk carioca como cultura, o que ainda é uma questão bem discutida atualmente. Misturam-se questões culturais com gostos musicais, o que confundi um pouco as análises. Muitos desses “embates” eram entre simpatizantes e pessoas completamente contra o movimento funk que foram se tornando cada vez mais ativos. No início do século XXI, era impossível negar o tamanho do movimento funk carioca que já não era mais somente do estado do Rio de Janeiro, ele começava a “romper” barreiras territoriais como conta Essinger (2005) em seu livro “Batidão, Uma História do Funk. Um movimento nascido nas periferias da cidade do Rio de Janeiro já estava se manifestando em todo o estado e cada vez mais também fora dele.

O movimento funk carioca ganha uma importância mais evidente e as favelas passam a receber cada vez mais espaço na mídia e não somente com fatos relacionados a violência. Um fato relatado por Yúdice (2006, p. 83), traz que mesmo que o “funk fosse visto como uma manifestação marginal”, ele, de várias maneiras diferentes, provocava uma espécie de reconfiguração de todo o espaço social e cultural da cidade, trazendo a favela, que apenas era um local esquecido e completamente invisível pela sociedade, e quando lembrado estava sempre relacionada com aspectos da criminalidade, passa a ser vista de modo aparente e como um tipo de “fábrica” de manifestações sociais e culturais.

---

<sup>13</sup> Fala de MC Nego do Borel no dia 10 de julho em show na casa de espetáculos Barra Music, na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Diante de uma plateia lotada com mais de 12 mil pessoas. Disponível em: <http://ego.globo.com/musica/noticia/2015/07/tenho-orgulho-de-ser-preto-funkeiro-e-favelado-desabafa-nego-em-show.html>. Acesso em: 15 mai. 2018.

Cardoso (2016), nos lembra que a tentativa de bloquear o crescimento do movimento funk já vem desde o final dos anos de 1980, sempre associando com questões criminais, mas que não se pode rotular o movimento como um todo, porque ela é constituída de várias vertentes.

“Talvez em uma tentativa de frear o crescimento do funk no estado, já tendo tido algo parecido no fim dos anos 80’, a mídia televisiva somente divulgava o funk em reportagens pejorativas, associando ainda com a violência e o tráfico de drogas. A ligação com o tráfico existe sim, por se tratar de uma manifestação oriunda das comunidades e justamente onde ele se aloja, porém, não está diretamente ligada a todo o movimento funk, e sim somente utilizado como artifício de proliferação e apologia do crime através de letras de funk, chamados de proibidões” (CARDOSO, 2016, p. 12).

Em 2000, ficou evidente a transformação e o grande crescimento do funk carioca, ao entrar no cenário político conquistando espaço, mesmo que por muitas vezes nas mãos de aproveitadores e não defensores de fato, na Alerj (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro).

“Foi somente no ano de 2000 que os bailes foram regulamentados, quando a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, através da Lei Estadual 3.410, de 29 de maio de 2000 aprovou o funcionamento dos bailes, num período onde a indústria fonográfica se encontrava totalmente fechada para o gênero” (ESSINGER, 2005, p. 196).

Este ano foi então o ano da “politização” do funk carioca, culminando com uma candidata e conseqüentemente eleita vereadora e uma das mais votadas em toda a cidade do Rio de Janeiro, Verônica Costa, uma funkeira declarada e integrante de uma das maiores equipes de som do país, a Furacão 2000.

O funk carioca consolidou legalmente seu status de cultura oficialmente com a regulamentação do funk como patrimônio cultural do Estado do Rio de Janeiro. Mesmo que na prática por grande parte da sociedade, principalmente as chamadas classes mais favorecidas, isso não tenha de fato feito nenhum efeito. A lei que aprova essa regulamentação foi aprovada em 1º de setembro de 2009 pela Alerj.

Diretamente sobre o movimento funk, devemos registrar alguns marcos e transformações que ocorreram nesse novo século. Um grande destaque na primeira década desse século é a equipe de som Furacão 2000. Uma equipe que originalmente

tinha o nome de Som 2000, mas como relata Essinger (2005) conforme conta uma “lenda” que após uma festa no Quitandinha em Petrópolis, região serrana do Estado do Rio de Janeiro, o até então presidente Humberto Castello Branco teria dito em alto e bom som: “Isso não é um Som, é um Furacão”.

Vale destacar essa equipe sem desmerecer nenhuma equipe de som anterior ou contemporânea a ela, mas falar do funk carioca no século XXI sem mencionar a Furacão 2000 seria o mesmo que não falar de funk. A equipe já existia na década de 1970 como uma equipe que tocava heavy metal, rock e até mesmo punk. Seu dono era o empresário Gilberto Guarani e seus eventos eram quase que exclusivos na região serrana do Estado do Rio de Janeiro. Um mineiro radicado na Baixada Fluminense buscava entrar em meio a cena Black da época buscou na Som 2000 seu refúgio e a trouxe para a cidade do Rio de Janeiro. Esse mineiro-carioca fez, e ainda faz, grande carreira no meio, me refiro a Rômulo Artur Costa, conhecido simplesmente como Rômulo Costa, dono de uma das maiores equipes de som do país, a Fucarão 2000.

Essinger (2005) traz o relato de como Rômulo iniciou sua caminhada até se tornar sócio da Furacão. Inicialmente ele sublocava equipamentos da Som 2000 para realizar por conta própria alguns pequenos bailes. De tanto sublocar equipamentos, ele acabou se tornando sócio e em seguida dono da equipe inteira.

Rômulo Costa trouxe a Furacão 2000 para a cidade do Rio de Janeiro contratando grandes DJs da época para realizarem bailes pela equipe a fim de promover a Furacão em meio ao cenário Black. Nirto, da Soul Grand Prix, uma equipe de som muito conceituada e já consolidada na época foi um dos DJs que fizeram parte desses bailes. Ele conta que chegou a pedir o Fusca 1975 do Rômulo em troca de tocar em três bailes para ele.

“Eu disse: ‘Então tu me dá esse carro que eu vou fazer três bailes para você.’ Ele me deu um carro e eu fiz os bailes no Coleginho, no Grêmio de Rocha Miranda e no Casino Bangu. Foi aí que a Furacão entrou” (Nirto in ESSINGER, 2005, p. 27).

A Furacão 2000, no fim da década de 1970, demonstrava que seria uma equipe diferente. Ela exaltava seus diferenciais tecnológicos que a qualificava como uma equipe de som com grande poder de “fogo”.

“Na contracapa de seu LP de 1978, a equipe apresentaria o seu poder de fogo, em texto assinado por Rômulo: “São 50 caixas de som em

suspensão acústica, 8 caixas de som acústica, mesa de som com 19 canais, câmara de eco para efeitos especiais, 16 amplificadores (...) sofisticado sistema de iluminação (...) três discotecários, um engenheiro de som, um câmera-man, dois técnicos operados de som, um iluminados e oito auxiliares, além de duas excelentes dançarinas, mulatas incrementadas de cabelos coloridos e muito swing para marcar o balanço” (ESSINGER, 2005, p. 27).

A equipe veio acompanhando o crescimento do funk carioca e juntamente com o DJ Marlboro foi uma das principais responsáveis para dar personalidade ao movimento no final da década de 1980 e toda a década de 1990. Em referência ao século 21, ela estourou de vez, levando o funk para todas as classes sociais.

Podemos dizer que o lançamento do CD “Tornado muito nervoso” foi um grande ponto inicial para o grande “domínio” da Furacão 2000 na primeira década desse século. Em poucas semanas após seu lançamento a equipe já lançava o volume dois do CD que se tornou um fenômeno de vendas tendo pelo menos 500 mil cópias vendidas, um feito nada comparado com outros lançamentos da própria Furacão 2000. Muitos outros CDs vieram em seguida com títulos diferentes, mas seguindo a mesma “pegada” dos “Tornados”. Surgia nesse momento a época dos “bondes”, grupos de MCs com dançarinos que além de cantarem músicas bem agitadas, promoviam passes coreografados e animados nos palcos e pistas dos bailes.

A Furacão 2000 tinha uma agenda lotada de bailes que não aconteciam somente nos finais de semana e sim durante toda a semana. Ter o nome “Furacão 2000” na divulgação de um baile era praticamente sinônimo de casa cheia e com muito funk a noite inteira.

A equipe sempre foi um berço de talentos. Muitos MCs e DJs reconhecidos no mundo do funk tiveram seu início de carreira na Furacão 2000. Podemos citar as cantoras Anita e Ludmila como exemplos de carreiras consolidadas na atualidade, porém vale um destaque especial para um DJ que começou sua carreira ainda muito garoto, assinando seu contrato, com supervisão e autorização de seus responsáveis, com apenas 16 anos de idade. Um exemplo é Dennison de Lima Gomes, que com apenas 13 anos pediu emprego para uma pequena equipe de som como carregador de caixas de som e logo seu talento ficou evidente aos olhos de quem conhecia do assunto.

“A Aparentagem era simples, mas atiçou a curiosidade do garoto. Uma semana depois ele se tornou DJ e tocava em festas de debutantes e



casamentos. O talento era muito evidente para quem conhecia o assunto. Dennis, como passou a ser chamado, foi convidado para programas de rádio e assumiu um horário na rádio Imprensa. Para evoluir começou a produzir suas próprias músicas, e quando a Furacão 2000 ouviu uma faixa que ele tinha feito com o MC Kinho, logo o chamou para assinar um contrato. Ele estava com 16 anos e legalmente precisou da autorização da mãe” (BEZERRA & REGINATO, 2017, p. 108).

Dennis DJ começava a ganhar cada vez mais espaço na cena funk. Foi ele quem deu um passo para o funk sair da dependência que tinha com a batida Miami Bass. Muitas de suas mixagens estavam marcadas no CD “Tornado muito nervoso”. Um de seus maiores sucessos de produção foi uma batida que era praticamente impossível de ficar parada, na música “Cerol na mão” do Bonde do Tigrão. Uma música funk então se transformava em um hit do verão em todo Brasil.

No ano seguinte em 2001 a explosão funk só aumentava. O jornalista Alex Soletto publicou em uma de suas matérias na revista “Isto É” em fevereiro de 2001, que “Se você ainda não ouviu as letras nem dançou a música... está por fora da moda. O funk carioca assaltou a folia e comanda a festa neste Carnaval. O “batidão” hipnótico das comunidades carentes do Rio, acompanhado de canções rudimentares e coreografias gincológicas, espalhou-se pelo Brasil”<sup>14</sup>. Bailes tradicionais da Zona Sul voltavam a promover eventos com o funk, como o Chapéu Mangueira no bairro do Leme e a Ladeiras dos Tabajaras em Copacabana. Um baile que passou a ficar muito conhecido na cidade foi o baile do Castelo das Pedras, promovido pela Furacão 2000, que acontecia na favela Rio das Pedras em Jacarepaguá, zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Um baile que podemos chamar de especial, aconteceu em março de 2001 com uma edição especial do Castelo das Pedras, fora da favela de Rio das Pedras.

“No dia 13 de março de 2001 uma edição especial do Castelo das Pedras foi realizada no asfalto. Naquele mesmo Canecão em Botafogo, onde exatos trinta anos antes Big Boy e Ademir Lemos realizavam os Bailes da Pesada, o pessoal do morro era anfitrião da festa para playboys e patricinhas terem seus momentos de cachorros e popozudas” (BEZERRA & REGINATO, 2017, p. 108).

O Funk Carioca definitivamente não era mais somente carioca, era brasileiro. Já no final dos anos de 1990 muitas reportagens já afirmavam o funk se consolidando como

---

<sup>14</sup> Disponível em: [https://istoe.com.br/39907\\_A+EXPLOSAO+DO+FUNK/](https://istoe.com.br/39907_A+EXPLOSAO+DO+FUNK/). Acesso em: 15 ma1. 2018.

um estilo de música de todo o Brasil, como por exemplo cita o jornalista Luiz Antônio Ryff em matéria publicada na “Folha de São Paulo” em 25 de julho de 1997 dizendo que o funk “confinado durante quase três décadas nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, nos últimos anos o funk carioca começa a ganhar cara e, desde o início do ano, a conquistar o resto do Brasil”<sup>15</sup>. Apenas funk é suficiente para descrever esse gênero musical. A primeira década do século 21 foi de fato uma explosão, um furacão chamado funk que tomou conta de todo o país. Mesmo assim o funk ainda não atingia um status privilegiado entre os gêneros musicais pops do país. O sertanejo universitário ainda ganhava vantagem em nível nacional. O que começou a mudar um pouco de certa forma no final dessa primeira década e principalmente após os anos de 2010. A internet já estava no Brasil, mas de fato deve sua grande expansão nas classes menos favorecidas neste período, o que, conseqüentemente, influenciou bastante no universo do funk.

“A internet manteve vivo um universo nacional de produções caseiras e coletivas, regionais, experimentais e qualquer outra coisa que pudesse surgir na vasta e fecunda sociedade brasileira” (BEZERRA & REGINATO, 2017, p. 144).

A internet auxiliou bastante o surgimento de outra vertente do funk, oriunda da periferia de São Paulo, o funk ostentação, com uma levada estética bastante influenciada pelo *Gangsta Rap*, uma ostentação de “poder” através do dinheiro e bens de consumo de alguns rappers norte-americanos. O funk ostentação teve sua explosão a nível nacional principalmente através das redes sociais. MC Guimê estaria entre os principais nomes dessa vertente que trazia muitos MCs novos a cada semana.

De fato, como já descrito anteriormente em uma fala do cantor e empresário Sorocaba, da dupla sertaneja Fernando e Sorocaba, o funk é líder de visualizações e seguidores nas redes sociais, principalmente no canal de vídeos YouTube. São muitas produções profissionais e milhares de produções amadoras que trazem várias vertentes do funk. As redes sociais foram primordiais para a “promoção” de muitos nomes que fizeram sucesso na passagem dessa década e alguns que estão em grande sucesso ainda nos dias de hoje alcançando reconhecimento até mesmo no mercado internacional.

Dentre esses nomes podemos citar Naldo, que iniciou sua carreira ao lado de seu irmão Lula desde a década de 1990. Chegou a lançar um CD ao seu lado em 2005 sem

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq250733.htm>. Acesso em: 15 ma1. 2018.

muita repercussão e só teve reconhecimento nacionalmente quando lançou seu primeiro CD solo em 2009, um ano depois da infeliz morte precoce de seu irmão Lula. Seu CD vinha carregado de um funk com uma forte influência pop. Praticamente todas as faixas do álbum fizeram sucesso e se tornaram hits da época invadindo os anos seguinte já na década de 2010. As músicas eram carregadas de sensualidade e swing.

Outra grande explosão com apenas 18 anos de idade aparecendo com sua primeira música em um DVD da Furacão 2000 em 2011 foi a Anitta. Ainda com feições de menina a cantora iniciava sua carreira com músicas com uma pegada romântica e um toque de sensualidade. Anitta teve seu auge nacional em 2013 em seu primeiro CD com a música “Show das Poderosas”. Em 2016 com sua turnê trazendo o sucesso “Bang”, Anitta já era considerada o grande fenômeno nacional e a partir daí começou a lançar sua carreira internacionalmente com diversas gravações em parceria com cantores internacionais e nacionais em 2017. Podemos dizer hoje que Anitta é um dos principais nomes pops do Brasil e a funkeira que alcançou maior repercussão nacional.

Outra funkeira de renome, que alcançou um bom status a nível nacional, começou sua carreira no funk bem cedo, tendo suas aparições na virada do século. Valeska, que anteriormente era conhecida como Valeska Popozuda, fazia parte da Gaiola das Popozudas, um grupo de meninas com roupas sensuais, cantando letras sensuais, tendo ela como vocalista (MC) e as demais dançarinas. Valeska iniciou sua carreira solo na década de 2010 mantendo um pouco de sua sensualidade musical, mas agora com uma estética um pouco mais pop.

“Valesca Santos foi apelidada como Valesca Popozuda no ano de 2008 por seu empresário Leandro Gomes, o Parda, quando sua carreira deslanchou na Gaiola das Popozudas, bonde feminino onde começou dançando, nos idos de 2000. (...) sua carreira solo, (...) teve início em 2013” (CAETANO, 2015, p. 83).

Contemporâneos a esses, também tivemos Ludmilla, que apareceu no cenário carioca em 2012 como MC Beyoncé, mas pouco tempo depois teve que alterar seu nome artístico. Leno Maycon, mais conhecido como Nego do Borel, trazia um pouco da vertente comédia em suas apresentações e seu jeito acabou cativando muitos, principalmente os públicos mais jovens, chegando até mesmo a atuar na novela adolescente “Malhação” da emissora rede Globo.

Percebe-se então o funk aparecendo cada vez mais na mídia. Bezerra & Reginato (2017) trazem uma citação sobre isso:

“Se houve o esforço, consciente ou não, de empresários, produtores e artistas globais, para que sumisse dos palcos nobres da grande mídia corporativa, a batida do funk continuou a evoluir e a ganhar novos adeptos em regiões cada vez mais improváveis” (BEZERRA & REGINATO, 2017, p. 146).

Na década de 2010 o funk de fato aparece cada vez mais na mídia, mas com algumas ressalvas, a vertente que aparece é esse estilo mais pop que teve início com a dupla de MCs Claudinho e Buchecha no final da década de 1990 e que ganhou força no início dos anos 2010 com Naldo e em seguida Anitta como descrito acima. O motivo dessa aceitação somente por essa vertente irei discorrer mais à frente. Vale agora o registro do que de fato está fazendo sucesso nos últimos anos, a volta dos DJs.

Os DJs nunca deixaram de fazer parte das festas funks, tão pouco do movimento funk como um todo, mas seu protagonismo foi modificado no decorrer dos anos. Em uma breve retrospectiva, nos anos de 1970 eram eles que faziam a festa praticamente sozinhos, onde eram não somente os DJs, mas uma espécie de MCs que não cantavam. Nos anos de 1980 continuaram atuando na promoção da música dentro dos bailes, mas a animação passava a ser dividida com Cantores e MCs. Nesse período a interferência musical em mixagem começava a ganhar cada vez mais força nas produções. Nos anos de 1990, eles ainda eram responsáveis pelas promoções musicais, mas os MCs se tornariam os “donos” das festas. Na primeira década do século 21, os bondes (grupos de MCs e dançarinos) dominaram a cena por um grande período juntamente com o nome das equipes de som que falavam mais alto, como a Furacão 2000 por exemplo. Agora, já na segunda metade dos anos de 2010, ao DJs estão novamente com o grande protagonismo, onde um baile é divulgado e promovido pelos DJs que lá estarão.

Independentemente do protagonismo, o funk é composto por todos esses elementos. Sendo assim, todo tem sua importância e são necessários para o bom andamento de um evento. Porém é muito importante frisar que a música é o elo entre todos esses elementos. Sem a música o funk não existiria. Seja ela totalmente eletrônica, remixada ou rap como o “Som de Preto”, dos MCs Amilcka e Chocolate que foi escrito na introdução dessa dissertação.

Atualmente o funk não só é uma grande realidade, como já não se pode imaginar o meio musical e o mundo do entretenimento sem ele. As sociedades dominantes e os veículos de comunicação estão abrindo mais as portas, ainda que não da melhor maneira possível, mas estão. A indústria cultural, que iremos abordar no próximo capítulo, está assimilando melhor esse movimento cultural.

### **CAPÍTULO III – O FUNK CARIOCA E A INDÚSTRIA CULTURAL: O QUE MUDOU NO SÉCULO XXI**

Este capítulo traz uma conexão do que foi descrito até o momento relacionando e relativizando com a indústria cultural e mídia televisiva. A periferia serve de “base” para os movimentos culturais que, por sua vez, são os principais responsáveis em tentar proliferar as manifestações culturais consideradas de baixo intelecto e muitas vezes como uma não cultura pela sociedade dominante. Assim como o que acontece com o hip-hop, principalmente nas principais cidades dos Estados Unidos da América e na Inglaterra, o funk no Rio de Janeiro é carregado de questões raciais e traz embates sociais e críticos para a sociedade através de suas músicas. E é esse movimento funk que é um dos principais instrumentos utilizados pelos movimentos culturais do Estado.

Antes de entrarmos na análise sobre a indústria cultural e sua relação com o funk, é importante lembrar o que se entende com esse termo “Indústria Cultural”. Apesar de ter surgido pela primeira vez no final dos anos 1940, o termo indústria cultura ainda é o que melhor dá conta quando nos referimos sobre meios de comunicação.

Como já mencionado anteriormente, essa expressão foi usada pela primeira vez pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro “Dialética do Esclarecimento” de 1947, para designar a maneira com que os produtos culturais de diferentes meios artísticos eram produzidos de modo a seguir a lógica financeira mercadológica e tendo os meios de comunicação, determinando o consumo em massa. Para os autores, de certa maneira a indústria cultural não oferece arte de qualidade e seu objetivo está por divulgar ideologias que escondem interesses poderosos, e não o fato de informar de modo imparcial ou simplesmente entreter. Teria então a indústria cultural o conceito de manipular a consciência das pessoas que consumem os produtos massivos.

Então toda música massiva foi manipulada pela indústria cultural? O objetivo dos músicos nunca foi em se tornar massivo? Será que a questão financeira conta para apenas um dos lados? Essas são algumas questões que serão respondidas no decorrer desse capítulo.

### 3.1 “Som de preto, de favelado...”? o que diz a música funk.

*“É som de preto.  
De favelado.  
Mas quando toca ninguém fica parado.  
Tá ligado.  
É som de preto.  
De favelado.  
Demoro.  
Mas quando toca ninguém fica parado.  
O nosso som não tem idade, não tem raça e não tem cor.  
Mas a sociedade pra gente não dá valor.  
Só querem nos criticar pensam que somos animais.  
Se existia o lado ruim hoje não existe mais.  
Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real.  
Essa história de porrada isso é coisa banal.  
Agora pare e pense, se liga na resposta.  
Se ontem foi a tempestade hoje vira abonação.”*  
(Trecho da música “Som de Preto”, dos MCs Amilcka e Chocolate)

O que o funk nos conta? A música funk conta sua história de muitas maneiras diferentes. Às vezes romantizadas e poetizadas, outras carregadas de humor e outras com uma grande essência sexual e de duplo sentido. Mas, em todos os casos, a música funk aborda o que os funkeiros idealizam, desejam, sonham e principalmente vivenciam. Seja de um modo “feio” ou não, a história é contada de diferentes maneiras, mas sempre ligadas de algum modo com suas experiências cotidianas.

A melhor maneira de mostrar é tentando dissecar as letras de algumas dessas músicas, tentando fazer uma relação entre músicas de diferentes vertentes do funk e de períodos distintos. Não importa como classificam as músicas, como Essinger (2005) já descrevia na vinheta de abertura de seu livro “Batidão”:

*“Funk carioca, diga-se de passagem. Pancadão, diga-se de outra forma. Neurótico, melody, new funk, comédia, proibidão ou erótico, como é conhecido em suas variações. Mas não precisa complicar: é simplesmente como funk que todos o reconhecem e assim denominam tanto as festas onde ele é tocado” (ESSINGER, 2005, p. 10).*

Não é necessário voltar muito no tempo desde a música Black, a era dos melôs ou falar sobre as montagens eletrônicas. O recorte de análise desse capítulo se baseia nos últimos anos da década de 1980, tendo o foco principal nos anos de 1990 e finalizando a análise com as transformações da primeira década dos anos 2000. Será possível perceber

que as letras das músicas retratam muito bem as falas dos funkeiros e moradores das favelas e o que eles vivenciam.

A primeira música funk cantada em português foi o “Melô da mulher feia” de Abdullah, que foi gravada no álbum “Funk Brasil”, lançado em 1989, com produção do DJ Marlboro. Esse mesmo álbum também trouxe a música do MC Batata, o “Melô do Bêbado”, que em seguida lançou a música que se tornou a primeira música funk a ser tocada em uma novela em TV aberta na emissora Rede Globo, a “Feira de Acari”.

*“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...”*  
(Trecho da música “Feira de Acari”, do MC Batata).

Nesse mesmo período, foi regravado em versão de funk a música “Rock das aranhas” do cantor e compositor Raul Seixas, que anteriormente havia sido censurada. DJ Marlboro conta no documentário em quatro episódios, produzido pelo Canal da Mix TV<sup>16</sup> no YouTube, no ano de 2013, intitulado de “A história do funk carioca”, que a intenção de regravar essa música era mostrar a essência de liberdade de expressão da música funk.

O DJ Sergio Reis Silva, conhecido como Sany Pitbull, um músico e produtor que cresceu em favelas do bairro de São Cristóvão no subúrbio carioca, conta nesse mesmo documentário do Canal da Mix, que as primeiras músicas retratavam cenários divertidos, mas que ocorriam fora das favelas. Logo após os primeiros anos da década de 1990 com tumultos e violência, como retratado no capítulo 2 dessa dissertação, vários DJs e produtores de equipes de som decidiram que deveriam investir nas falas dos jovens da favela. E incentivar com que os próprios funkeiros cantassem que a violência não trazia nada para os bailes nem tão pouco para eles mesmos, passando assim a pedir a paz. O DJ cita o “Rap do Salgueiro” dos MCs Claudinho e Buchecha de 1995 como exemplo.

---

<sup>16</sup> Canal da Mix TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC2vR5LBqtUXPB7FyiIHJgUA>  
Acesso em 28 junho 2018.



*“A curtição do funk, cada vez melhor.  
A massa se reúne, em um motivo só.  
Dançar a dança do canguru e da cabeça  
E dançar a dança da bundinha não se esqueça.  
Salgueiro, Força e Pira aplaudem essa emoção.  
De corpo e alma, na palma da mão.  
Levando as galeras a lutarem com firmeza.  
Pela paz nos bailes que curtir é uma beleza...”*  
(Trecho da música “Rap do Salgueiro”, dos MCs Claudinho e Buchecha).

A partir desse momento as músicas funk passaram a promover de alguma maneira a paz entre os jovens funkeiros e começavam a ganhar força com as falas das favelas, ou seja, as os moradores de favela falando sobre ela e sobre o que vivenciam por lá. A partir daí outras músicas vieram retratando o cotidiano do funkeiro e pedindo conscientização da sociedade sobre a favela, mostrando que lá dentro existiam trabalhadores como em todo lugar, pessoas de família e que necessitavam de auxílio dos governantes.

Para iniciar ilustrando essas músicas, nada melhor do que o “Rap da Felicidade”, da dupla Sidney da Silva e Marcos Paulo de Jesus Peizoto, “crias” da favela Cidade de Deus, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro e conhecidos como MCs Cidinho e Doca. A dupla chegou a gravar outras músicas que também viraram sucesso, como o “Rap da Cidade de Deus”, que conta um pouco da vida na favela de mesmo nome, e “Rap das Armas”, que teve uma versão proibidão e que ganhou o mundo no filme “Tropa de Elite”, de 2007, dirigido por José Padilha, vencedor do Urso de Ouro de melhor filme no ano seguinte.

O “Rap da Felicidade” é considerado por profissionais e historiadores do mundo funk, como DJ Marlboro, Mister Catra, Rômulo Costa, Dennis DJ, autores como Hermano Vianna e Silvio Essinger, como um dos hinos do funk.

*“(refrão)Eu só quero é ser feliz.  
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci.  
É... E poder me orgulhar.  
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.  
(...)  
Minha cara autoridade eu já não sei o que fazer.  
Com tanta violência eu sinto medo de viver.  
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado.  
A tristeza e alegria que caminham lado a lado.  
Eu faço uma oração para uma santa protetora.  
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora.  
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela.  
O pobre é humilhado, esculachado na favela.*

*Já não agüento mais essa onda de violência.  
 Só peço autoridades um pouco mais de competência.  
 (refrão)  
 Diversão hoje em dia nem pensar.  
 Pois até lá nos bailes eles vem nós humilhar.  
 Ficar lá na praça que era tudo tão normal.  
 Agora virou moda a violência no local.  
 Pessoas inocentes que não tem nada haver.  
 Estão perdendo hoje o seu direito de viver.  
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela.  
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela.  
 Quem vai pro exterior da favela senti saudade.  
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade.  
 Vai pra zona sul pra conhecer água de cocô .  
 E o pobre na favela passando sufoco.  
 Trocaram a presidência uma nova esperança.  
 Sofri na tempestade agora eu quero abonança.  
 O povo tem a força só precisa descobrir.  
 Se eles lá não fazem nada faremos tudo daqui”  
 (Trecho da música “Rap da Felicidade”, dos MCs Cidinho e Doca).*

Essa música mostra bastante a essência híbrida do funk. É uma música ritmada como um rap, com uma cadência de um samba enredo e claro, com a batida eletrônica do funk. Uma música de 1994, bem no período marcado por violências entre bairros e favelas e tentativas de fechamento de bailes funk por toda o estado do Rio de Janeiro.

O refrão dessa música é a parte mais marcante da letra quando diz “*Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci*” “*E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre tem seu lugar*”. Uma fala cotidiana dos moradores de favela naquele período e até os dias atuais. Um pedido inconsciente e constante em busca de paz e de direitos preservados. Um grito contra a violência e principalmente o preconceito.

Parte da música traz pedido de ajuda por parte dos funkeiros direcionada as autoridades: “*Só peço autoridades um pouco mais de competência*” como uma cobrança de respostas as promessas feitas em campanha políticas.

A música narra a realidade do cotidiano da favela, que ainda acontece atualmente, criticando o preconceito sofrido por serem moradores de favela, uma “não cidade”, como explicado no primeiro capítulo: “*Pois moro na favela e sou muito desrespeitado*”, “*O pobre é humilhado, esculachado na favela*”. Ironiza o fato de que quem está de fora não conhece como é uma favela: “*Quem vai pro exterior da favela senti saudade. O gringo vem aqui e não conhece a realidade. Vai pra zona sul pra conhecer água de cocô. E o pobre na favela passando sufoco*”.

Como a maioria das músicas funk daquele período, a letra destaca a violência quando como um grito de desespero que “*já não agüento mais essa onda de violência*”. E narra o fato de que uma simples oração, que poderia ser qualquer outra tarefa rotineira dos moradores de favela, é interrompida por barulhos de tiros, fato que está cada vez mais presente nos noticiários jornalísticos dos dias de hoje.

Outro momento bastante atual na letra dessa música e que também está rotineiro nos noticiários, é quando contam que pessoas inocentes perdem a vida por nada: “Pessoas inocentes que não tem nada haver. Estão perdendo hoje o seu direito de viver”.

Essa questão sobre a violência descontrolada e por muitas vezes que afetam pessoas de modo inocente, ou seja, que não estavam envolvidos com a situação que causou o motivo, já foi contada e muitas outras músicas de funk. Uma delas que também marcou época foi o “Rap do Silva”, letra e interpretação de Moisés Osmar da Silva, mais conhecido como MC Bob Rum, que ficou marcado na mídia como o primeiro MC a ter uma música como tema de abertura de uma novela em TV aberta, com a música “Está Escrito” que abria a novela “Cristal” da emissora SBT, em 2006.

O “Rap do Silva”, de 1995, conta basicamente um dia de um morador de favela, trabalhador e funkeiro, que perdeu a vida por nada e de repente.

*“Todo mundo devia nessa história se ligar.  
 Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.  
 Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá.  
 E entender o sentido quando o DJ detonar.  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha.  
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.  
 Era um domingo de sol, ele saiu de manhã.  
 Pra jogar seu futebol, levou uma rosa pra irmã.  
 Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar.  
 Falou pra sua esposa que ia vir pra almoçar.  
 (...)  
 Era trabalhador, pegava o trem lotado.  
 E a boa vizinhança era considerado.  
 E todo mundo dizia que era um cara maneiro.  
 Outros o criticavam porque ele era funkeiro.  
 O funk não é modismo, é uma necessidade.  
 É pra calar os gemidos que existem nessa cidade.  
 (...)  
 E anoitecia ele se preparava.  
 É pra curtir o seu baile, que em suas veias rolava.  
 Foi com a melhor camisa, tênis que comprou suado.  
 E bem antes da hora ele já estava arrumado.  
 Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado.  
 Os seus olhos brilhavam, ele estava animado.*

*Sua alegria era tanta, ao ver que tinha chegado.  
Foi o primeiro a descer e por alguns foi saudado.  
Mas naquela triste esquina um sujeito apareceu.  
Com a cara amarrada, suava e estava um breu.  
Carregava um ferro, em uma de suas mãos.  
Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.  
É o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir.  
Hoje com sua família ele não irá dormir”*  
(Trecho da música “Rap do Silva”, do MC Bob Rum).

O que Bob Rum canta nessa música é que os funkeiros podem ser qualquer pessoa. E que um morador de favela tem uma vida como qualquer outra pessoa inserida em outro contexto. Morando na favela ou não, o “Silva” era um trabalhador, com família, filhos e amigos. Que jogava seu futebol aos domingos de manhã como muitos brasileiros e que ainda sim trabalhava aos finais de semana.

O “Silva” da música de Bob Rum pode ser qualquer morador de favela ou não. Qualquer funkeiro ou não. Que tem seus desejos, sonhos e objetivos. Mesmo nos anos de 1990 como atualmente. A violência sem muita explicação sofrida pelo “Silva” é a mesma que muitos sofrem nos dias de hoje.

Outra música do mesmo período que contava um pouco o cotidiano da favela foi o “Rap do Borel”, dos MCs William e Duda, dupla que chegou a gravar uma faixa no Álbum do cantor de pop rock Lulu Santos, intitulado de “Eu e Memê, Memê e Eu” de 1995, além de outras músicas de sucesso no funk como o “Rap da Morena”, “A de Abalou” e “Rap da Gata”. A dupla teve seu maior reconhecimento quando o intérprete da escola de samba Unidos da Tijuca, Nego, cantou o “Rap do Borel” como aquecimento em plena Sapucaí em 1996. Fazendo um ritmo marginalizado como o funk ser representado em uma das maiores festas de Carnaval do mundo.

O “Rap do Borel” narra basicamente sobre as coisas boas da favela do Borel, localizada na região no bairro da Tijuca, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Mas a música também aponta questões.

*“Liberdade para todos nós djs (borel).  
(...) A-la-la-ôo a-la-la-uê,  
Chega de ser violento e deixa a paz nascer êê.  
A-la-la-ôo a-la-la-uê,  
Para os funkeiros sangue bom somos borel ate morrer.  
Se liga minha gente no que nos vamos falar  
É de um morro tão querido e as letras vão abalar.  
Lá no Borel amigo é união paz e amor.  
Depois na comunidade vai dizer pra gente abalou.*

*É o morro mais humilde do bairro tijucão.  
 Por que meus amigos nós somos todos irmão.  
 Lá é como uma família é gente de montão.  
 No morro e na favela só tem gente sangue bom.  
 Por que meus amigos lá na comunidade.  
 Nós fazemos a festa em troca de amizade.  
 E uma das festas é para o morro sangue bom.  
 Pra poder fazer amizade com os outros irmão.  
 (...) Agora minha gente William e Duda vai fala.  
 No morro mais humilde o endereço eu vou te dar.  
 É numa rua linda é lá na rua São Miguel,  
 nós estamos é falando do morro do Borel.  
 Olha meus amigos muitos lá se foi.  
 E isso entristeceu foi muita gente e também nós dois.  
 Foram muitos amigos que foram para o céu.  
 Por isso Willian e Duda pede a paz pro morro do Borel.  
 Viemos cantar pra poder lembrar.  
 Um pouco dos amigos que se foi pra nunca mais voltar... ”*  
 (Trecho da música “Rap do Borel”, dos MCs William e Duda).

Nessa música vai o destaque da menção que os MCs fazem aos que já se foram (“*Olha meus amigos muitos lá se foi. E isso entristeceu foi muita gente e também nós dois*”), deixando a entender que foram amigos e conhecidos que os deixaram pela violência, quando reforçam a letra pedindo paz: “*Por isso Willian e Duda pede a paz pro morro do Borel*”.

Nos anos de 1990, a maior parte dos raps de funk tratavam as questões levantadas nesses três exemplos acima. Relatando um pouco da realidade cotidiana que acontecia nas favelas do estado e que, com a licença de ser redundante, ainda acontecem nos dias atuais.

Outros raps de funk desse período traziam as tradicionais conquistas romantizadas nos bailes e os apelos amorosos dos MCs para suas idealizadas, como no “Rap da Princesa” do MC Marcinho.

*“Desde quando você se foi que dói demais,  
 dentro do meu coração.  
 As vezes eu tento te esquecer, mas eu acho que isso,  
 não é a solução.  
 A solução é você voltar e nós dois juntos nos amar, então.  
 Então eu acho que não tem ninguém que te ame assim.  
 Princesa, por favor volte pra mim.  
 Eu te amo, meu amor.  
 Princesa, por favor volte pra mim... ”*  
 (Trecho da música “Rap da Princesa”, do MC Marcinho).

Essas letras mais romantizadas, eram consideradas o “Funk Melody”, como contado no segundo capítulo. Independente disso, eram baseadas em histórias que aconteciam nas favelas e durante os bailes, como em outra música do MC Marcinho, “Glamurosa”: *“Glamurosa, Rainha do funk. Poderosa! Olhar de diamante. Nos envolve, nos fascina. Agita o salão. Balança gostoso requebrando até o chão”*. (Trecho da música “Glamurosa”, do MC Marcinho).

Ainda associado a realidade vivenciada pelos funkeiros nas favelas, na década seguinte nos anos 2000 as músicas passaram a ganhar um maior cunho sexual, sendo ainda mais explícito em vários momentos. Um exemplo de música funk com cunho sexual nas entrelinhas das letras foi a música “Cerol na mão” do Bonde do Tigrão.

Formado originalmente por Leandro, Gustavo, Thiago e Vaguinho, moradores da Cidade de Deus, favela da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, o grupo apareceu na cena funk já na virada do século, no ano 2000. Em praticamente todas as letras das músicas do Bonde do Tigrão são contidas expressões de duplo sentido e com grande apelo sexual.

*“Vou passar cerol na mão, assim, assim.  
Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim.  
Vou aparar pela rabiola, assim, assim.  
Vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim.  
Eu vou cortar você na mão, vou mostrar que eu sou tigrão  
Vou te dar muita pressão então martela...”*  
(Trecho da música “Cerol na mão”, do Bonde do Tigrão).

As falas dessa música são expressões reais e desejadas pelos funkeiros sexualmente falando. “*Vou passar cerol na mão*” é o ato de esfregar as mãos umas nas outras em um momento de empolgação antes de agir em prol de uma “conquista”. “*Vou aparar pela rabiola*” é o momento de segurar pela cintura de uma mulher dentro de um baile funk e trazer para mais perto. “*Eu vou cortar você na mão*” é uma mistura de expressões, que faz uma referência a brincadeira de soltar pipa, quando alguém corta outra pessoa fazendo com que ela perca a pipa com muita linha, ou seja, cortou bem perto da mão dessa outra pessoa. E ao mesmo tempo seria deixar a mulher sem reação e então “conquista-la”.

Outra música do mesmo grupo é mais clara, no sentido de ser mais direta sobre a relação sexual. “Tchu Tchuca<sup>17</sup>”, a segunda música de sucesso do Bonde do Tigrão e que também aparece no primeiro álbum do grupo em 2001, teve uma repercussão internacional, levando o grupo a ser convidado a se apresentar nas olimpíadas de 2004 na Grécia, e foi gravada e cantada por artistas gregos naquela época.

*“Vem tchutchuca linda senta aqui com seu pretinho.  
Vou te pegar no colo e fazer muito carinho.  
Eu quero um rala quente para te satisfazer.  
Escute o refrão é do jeitinho q eu vou fazer.  
Vem, vem. Tchutchuca!  
Vem aqui pro seu Tigrão.  
Vou te jogar na cama e te da muita pressão!...”*  
(Trecho da música “Tchu Tchuca”, do Bonde do Tigrão).

A música expressa o convite para o ato sexual e mesmo assim foi gravada e cantada em meios de comunicação de massa, isso porque não detalha abertamente o ato em si. Diferente de outras músicas que passaram a surgir com mais força durante esse século. Músicas que para serem gravadas necessitavam ter duas versões: uma sem restrições de uso de termos considerados como palavrões, ofensivos ou obscenos, e uma outra versão tendo essas palavras substituídas, se tornando uma música com duplo sentido e com um conteúdo menos explícito.

Um exemplo disso é uma música “Mama” que a cantora Valesca Popozuda gravou e cantou com Mr. Catra. A primeira versão da música é bem explícita e que veio carrega de críticas por diferentes motivos.

*“(Valesca)  
...Quando eu te vi de patrão, de cordão, de R1 e camisa azul.  
Logo encharcou minha xota e ali percebi que piscou o meu cu.  
Eu sei que você já é casado, mas me diz o que fazer.  
Porque quando a piroca tem dona é que vem a vontade de foder.  
Então mama, pega no meu grelo e mama.  
Me chama de piranha na cama.  
Minha xota quer gozar, quero dar, quero te dar.  
E aí Catra, o meu grelo já tá latejando.  
Qual vai ser? Manda o papo negão.  
(Catra)  
Quando eu te vi no portão, de trancinha, tamanco e vestido azul.  
Logo latejou o meu pau e ali logo vi que piscou o seu cu.  
Puxei sua calcinha de lado e dei três cuspidas pro meu pau entrar.*

<sup>17</sup> Uma mulher mais arrumada e perfumada, que chamava atenção dos funkeiros pela beleza.

*Então eu fiquei assustado, porque você só queria mamar.  
Então mama, pega minha vara e mama.  
Vem deitar na minha cama. Aah... Maravilha  
Mama, Olha bem pra mim e mama.  
Mama o meu saco...  
Ah, eu vou me apaixonar  
Pô Valesca.  
Você sabe que no meu harém de mulheres tem mais de cem,  
mas você foi a única que se ligou que uma mamada e um copo d'água  
não se nega a ninguém...”*  
(Trecho da música “Mama”, de Valesca Popozuda e Mr. Catra).

“Mama” em sua versão original não tocou em rádio comerciais nem tão pouco em programas de TV, tendo apenas a internet e os bailes como locais possíveis de ser escutada. Os questionamentos sobre essa música envolvem debates feministas sobre as falas da cantora, além de críticas sobre o linguajar direto e explícito.

Para que a música pudesse ser veiculada em meios de comunicação de massa, surge uma outra versão com letra sem palavras consideradas explícitas.

*“(Valesca)  
...Quando eu te vi de patrão, de cordão, de R1 e camisa azul.  
Logo me apaixonei, percebi que você não era só mais um.  
Eu sei que você já é casado, mas me diz o que fazer.  
Porque quando o amor bate forte é que vem a vontade de dizer.  
Ama. Me ama com vontade, ama.  
Me leva hoje pra sua cama.  
Eu preciso de você, minha vontade é de dizer.  
Ama. Me ama de verdade, ama.  
Me leva hoje pra sua cama.  
Eu preciso de você, minha vontade é de dizer.  
(...)  
E aí Catra, tô morrendo de saudade.  
Qual vai ser? Manda o papo negão.  
(Catra)  
Quando eu te vi no portão, de trancinha, tamanco e vestido azul.  
Logo percebi que era amor, porque ali logo vi que não era comum.  
Pedi o telefone e um abraço, mas eu fiquei sem entender.  
Porque quando o amor bate forte, vem a vontade de dizer.  
Ama. Me ama com vontade, ama.  
Me leva hoje pra sua cama.  
Ah maravilha...  
(...)  
Pô Valesca.  
Você sabe que no meu harém de mulheres tem mais de cem.  
(Valesca)  
Mas eu fui a única que me liguei que o amor não se nega a  
ninguém...”*  
(Trecho da música “Mama” versão light, de Valesca Popozuda e Mr. Catra).



Os meios de comunicação de massa não expõem músicas que consideram possuir um linguajar chulo ou vulgar. Somente se estiver modificado em duplo sentido ou em outro idioma, como aconteceu em 1995 no programa de TV da apresentadora Xuxa Meneguel, intitulado de “Xuxa Park”, onde a cantora norte americana Sandra Gillette, conhecida somente como Gillette, se apresentou ao vivo com a música “*Short Dick Man*<sup>18</sup>”, que traduzido para o português brasileiro seria “homem de pênis pequeno”.

Uma outra cantora, Tatiana dos Santos Lourenço, conhecida como Tati Quebra-Barraco, já cantava músicas explícitas um pouco antes da virada do século XXI. Tati Quebra-Barraco cresceu na favela da Cidade de Deus na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, enfrentou muitos questionamentos sobre suas músicas falarem abertamente de sexo e de forma explícita. Em muitas de suas apresentações a cantora canta uma versão remixada e acompanhada de batida funk sobre a música da cantora Gillette e expõe em alto e bom som: “*Não gosto de homem de peru pequeno*”. Entre outras falas em seu medley<sup>19</sup> intitulado de “Mega Tati 2002” como: “*Então Bota Na Boca Bota Na Cara Bota Onde Quiser*”, “*Me Chama De Cachorra Que Eu Faço Au Au. Me Chama De Gatinha Que Eu Faço Miau*” e “*Fico de joelhos, faço biquinho e chupo sua piroca*” entre outros.

A cantora passou a ganhar força entre feministas que consideravam suas músicas instrumentos em favor do empoderamento feminino, principalmente por irem contra as práticas machistas presentes na sociedade. Seu grande momento em 2004 com o álbum “Boladona” e com a canção de mesmo nome.

*“Na madrugada boladona, sentada na esquina.  
Esperando tu passar, altas horas da matina.  
Com o esquema todo armado, esperando tu chegar.  
Pra balançar o seu coreto, pra você de mim lembrar.  
Sou cachorra, sou gatinha não adianta se esquivar.  
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar...”*  
(Trecho da música “Boladona”, da Tati Quebra-Barraco).

Com questionamentos ou não, a música funk sempre retratou de alguma forma a realidade vivenciada pelos funkeiros e moradores de favela. E essas “falas” que estão

---

<sup>18</sup> Vídeo da apresentação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A4qU6t1ZH24> Acesso em 10 ago. 2018.

<sup>19</sup> Misturas de trechos de várias músicas acompanhadas de um mesmo ritmo.

presentes na música funk que carregam consigo uma gama de tipos de preconceitos e críticas.

### **3.2 O Funkeiro: conversas sobre preconceito.**

Não é simples definir que tipo de preconceito acontece no movimento funk. Por toda sua história e transformações desde os bailes blacks dos anos de 1970, o funk vem carregando por onde passa uma gama de críticas de diferentes tipos. Questões de raça, empoderamento feminino, homofobia, machismo e preconceito de classe, são algumas das questões envolvendo preconceito.

A música funk demorou muito a ser creditada como estilo musical por todos esses questionamentos acima. DJ Marlboro e DJ Sany Pitbull dizem que os estudos feitos pelo antropólogo Hermano Vianna, que se transformaram no livro “O mundo funk carioca” no final dos anos de 1980, já apontavam que os jovens do Rio de Janeiro estavam na vanguarda da música. Mesmo o funk ainda tentando encontrar sua identidade brasileira naquele momento, os jovens fluminenses já faziam diferentes dos demais ritmos musicais.

Laignier (2013) inicia sua tese de doutorado narrando um fato visto por ele mesmo que retrata bem o primeiro tipo de preconceito com a música funk.

“...funk carioca saindo dos falantes embutidos da televisão colocada no alto do bar. Está passando um programa da Equipe Furacão 2000, na TV Bandeirantes. Muitas mulheres rebolam ao som do batidão e, pouquíssimo tempo após o programa ter começado, uma senhora (...) começa a sair do sério, gesticulando e gritando com os funcionários do bar: “Dá para desligar este troço? Essa baixaria? Se ainda fosse música.”” (LAIGNIER, 2013, p. 2)

É possível perceber por esse simples relato, que a música funk naquele momento, para aquela senhora, não tinha nenhum valor. A música nem está sendo considerada música. Porém, o próprio autor argumenta o fato em questão.

“Uma coisa é certa: aquela senhora, pelos trajes, pelo falar e por todo um modo de ser e estar aparente, não era moradora de favela. Duvido muito que morasse na Zona Norte ou Oeste da Cidade, próximo aos

redutos daquele som que a estava incomodando.” (LAIGNIER, 2013, p. 2)

Ou seja, ainda é complicado aceitar o funk e sua música como parte predominante da sociedade, principalmente no âmbito cultural. Mesmo com a Lei Estadual nº 5543/2009<sup>20</sup>, de autoria de Marcelo Freixo e Wagner Montes a assinada pelo então governador do estado Sergio Cabral em 22 de setembro de 2009.

LEI Nº 5543, DE 22 DE SETEMBRO DE 2009.

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art.3º Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

Art.5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Pela Lei, o movimento funk como um todo é protegido de qualquer tipo de discriminação ou preconceito “seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.” E define o funk como “um movimento cultural e musical de caráter popular.” Porém, na prática não é bem assim que as coisas acontecem.

Mesmo sendo considerado patrimônio cultural do estado, assim como a maioria das culturas oriundas das classes menos favorecidas, o funk é questionado no que diz respeito ao que oferece intelectualmente. Um fato muitas vezes ignorado é que o funk promove questões sociais muito fortes em torno de sua música. Enquanto hoje se debate bastante questões de igualdade de gênero e homofobia, o funk já trazia isso na sua música com o dançarino Lacreia por exemplo, nome artístico de Marco Aurélio Silva da Rosa,

---

<sup>20</sup> Retirado do site da ALERJ. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument> Acesso em 24 jul. 2018.

que dançava ao lado de Sérgio Braga Manhães, conhecido como MC Serginho. Ambos moradores da favela do Jacarezinho na zona norte do Rio de Janeiro.

Lacraia que era homossexual assumido, sempre teve uma ótima aceitação entre os funkeiros, como conta DJ Sany Pitbull no documentário do Canal da Mix: “Hoje todo mundo fala em liberdade sexual. O funk teve um artista homossexual que era a Lacraia”, “O funk sempre teve isso, ele sempre foi aberto”.

Atualmente temos existe a Lia Clark, uma Drag Queen que canta funk e tem como música de maior sucesso a “Trava trava”, uma música erotizada com duplo sentido: “Gosto de boy sem camisa. Que já chega bem abusado. E me pega bem gostoso” (Trecho da música “Trava trava”, de Lia Clark).

Recentemente o cantor Nego do Borel lançou uma música intitulada de “Me solta”, onde ele interpreta um travesti e beija um outro homem na boca. Uma cena que gerou muita repercussão na mídia e entre os artistas, mas que foi apenas uma maneira do cantor demonstrar que não aceita e nem corrobora nenhum tipo de preconceito.

Em entrevista para o portal de notícias G1, em 11 de julho de 2018, o cantor fala que já esperava que o clipe geraria polêmica.

“Quando eu decidi fazer esse clipe, sabia que poderia ser algo polêmico, mas fui em frente. A Nega da Borelli é uma personagem que, pra mim, representa a liberdade de ser quem eu sou” (Nego do Borel em entrevista para o site G1<sup>21</sup>, 11 julho de 2017).

As questões que carregam consigo preconceitos, são trazidas pela música funk a todo momento. Outra crítica bastante debatida é em relação as mulheres no funk. Se o próprio movimento cultural já sobre preconceito diante das classes dominantes, e a mulher ainda enfrenta grande barreiras perante ao machismo em nossa sociedade, imagine a mulher que enfrenta um desafio duplo, por ser mulher e funkeira? Muitos dos desafios da mulher funkeira estão associados ao corpo e ao que ela canta.

Em relação ao que elas cantam em suas músicas, as funkeiras se colocam no direito de se expressarem como melhor entendem. Muitas vezes suas músicas são bastante erotizadas e chegam a se tornar pornográficas, mas são “armas” que as cantoras encontram para terem um embate contra o machismo dominante na sociedade.

---

<sup>21</sup> G1. Portal de notícias da Globo. <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/nego-do-borel-fala-sobre-clipe-de-me-solta-sabia-que-poderia-ser-algo-polemico-mas-fui-em-frente.ghtml> Acesso em 20 jul. 2018.

Caetano (2015) traz uma análise em sua dissertação com alguns textos, sendo um deles textos<sup>22</sup>, de Lidi de Oliveira, estudante e militante feminista da Baixada Fluminense, na região metropolitana do Rio de Janeiro, postado no blog do coletivo Juntos!, que apoia as falas das funkeiras tendo como exemplo Valesca Popozuda.

“O texto de Oliveira (...) começa destacando a contribuição da Gaiola das Popozudas para a luta feminista “nos lugares de classes mais pobres”. Segundo Lidi de Oliveira, as músicas de Valesca Popozuda chegaram aos lugares mais pobres enaltecendo o lema feminista “meu corpo, minhas regras”, além de contribuir para que as mulheres tenham uma postura menos submissa” (CAETANO, 2015, p.118).

Já em relação ao corpo, é importante antes associar aspectos culturais e o comportamento do corpo de um indivíduo dentro de uma cultura, destacando uma narrativa de Laraia (1986) sobre o modo de se ver uma cultura diferente do contexto em que se está inserido.

“O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.” (LARAIA, 1986, p. 68).

Nessa fala, é possível destacar a relação que o corpo tem diante da cultura em que está inserido. O corpo feminino é carregado de mitos e interpretações de diversos pontos de vistas. Nada mais justo dizer que a mulher é dona de seu corpo e cabe a ela decidir o que fazer com tal. Mas para não abriremos muito a questão, Machado (2015) traz uma reflexão sobre o corpo.

“O corpo traz marcas da cultura, são inúmeros significados que o constituem em diferentes contextos socioculturais e históricos. Dessa forma pode-se dizer que o corpo pode ser construído e produzido através de diversos artefatos culturais e em especial pela música do funk” (MACHADO, 2015, p. 41).

A mulher usa seu corpo de acordo com a música funk. O modo de se vestir se associa com as falas das letras e nas apresentações a mulher usa o corpo a seu favor, ou

---

<sup>22</sup> Texto Se ser cachorra é ser livre, late que eu tô passando! Postado no blog Juntos. Disponível em: <http://juntos.org.br/2012/06/se-ser-cachorra-e-ser-livre-late-que-eu-to-passando/> Acesso em 28 jul. 2018.

seja, com controle total sobre ele. Vianna (2013) ilustra um pouco sobre o comportamento da mulher nos momentos de lazer, como o baile funk.

“Todavia, lidar com a questão do lazer enquanto direito também das meninas/ mulheres de bairros populares favelizados significa reconhecer o seu antagonismo; ou seja, o não direito desse sujeito, por ser-mulher, negra, parda e pobre. Diante dessa contradição me pus em contato com a questão da violência, como uma linguagem do corpo feminino; talvez desconhecida por elas mesmas.” (VIANNA, 2013, p.33)

As mulheres do funk muitas vezes usam o corpo como instrumento de enfrentamento, muitas vezes indo contra os padrões de beleza estabelecidos por nossa sociedade eurocêntrica. A maior parte dessas mulheres, assim como a imensa maioria dos moradores de favelas, são negras. Giacomini (1988) retratou sobre as classes sociais, que essas mulheres estão inseridas em sua grande maioria nas classes mais pobres, encontradas nas periferias da cidade e em todas as favelas do estado. Existe então uma tentativa de “embraquecimento” feminino já abordado por Caetano (2015) em sua dissertação de mestrado intitulada de “MY PUSSY É O PODER - Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural”, onde ela traz uma afirmação de Carneiro (2003) sobre essa questão:

“A autora afirma que esses efeitos se dão no imaginário e nas relações sociais concretas devido a uma silenciosa hegemonia da “branquitude”. (...) afirma, ainda, que há “uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas.” (CARNEIRO, 2003 apud CAETANO, 2015, p.58)

A autora destaca sobre os padrões raciais “aceitáveis” que são reafirmados e repetidos nos meios de comunicação de massa em geral, que gera uma exclusão simbólica e a não representação ou distorção da imagem da mulher negra nos meios de comunicação. A mulher funkeira acaba sendo de alguma maneira levadas a se comportar, agir e se vestir de maneira diferentes, para suprir a necessidade imposta pela Indústria Cultural no que diz respeito da aceitação visual da mulher. Fazendo uma ressalva importante, é direito de escolha da mulher agir e se vestir como melhor entender, mas o que registro aqui tento como base as afirmações acima, é que mesmo elas não querendo fazer tal alteração, acabam sendo impostas a fazer quando buscam uma aceitação em

massa, ou seja, diante da sociedade dominante influenciado pelos meios de comunicação em massa.

Sobre esse “embraquecimento”, é possível associar outra questão em torno do preconceito com a música funk, por ser produzida e consumida primariamente por moradores de favelas de imensa maioria negra, além de ter sua base de origem a música black norte americana. O título de uma das músicas da dupla de MCs Amilkar e Chocolate já diz isso perfeitamente: “Som de Preto”.

Diante de todas as questões levantadas até o momento, se pode contextualizar a música funk como parte da cultura negra brasileira. Gilroy (2001), parte das afirmações sobre o que seria a cultura negra, são oriundas de manifestações da diáspora africana.

“Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p. 21)

O autor também afirma que a música negra é moderna, por ser um objeto híbrido e que de certa forma cria um embate com a Indústria Cultural.

“São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social” (GILROY, 2001, p. 159).

A música funk demonstra a criatividade de seus artistas a cada novidade lançada nos bailes, nas rádios, TV e internet. Pereira (2013), traz o funk como cultura popular negra e sua música como identidade dos jovens pobres brasileiros.

“...como manifestação da cultura popular negra, o funk revela-se em toda sua força e vulnerabilidade. Talvez, o fato mais importante a se destacar é o vigor demonstrado pelo fenômeno em se adaptar e se estabelecer no cenário do consumo cultural, contexto caracterizado pela volatilidade de seus conteúdos. Como “som de preto e de favelado”, com todas as incoerências e caráter contestatório de tal qualificação, o funk prossegue como alternativa identitária e afirmativa para muitos dos jovens brasileiros pobres e negros” (PEREIRA, 2013, p. 10).

O autor ainda afirma que o funk é uma “das principais forças de sociabilidade e lazer” nas favelas do Brasil. E que é impossível ignorar “impacto social e cultural causado” pela música funk.

A música funk é marcada por manifestações diaspóricas presentes na vida da juventude brasileira e carregado de ambiguidades e contradições. “O mesmo funk que perdeu sua conotação de afirmação étnica durante sua trajetória. É o estilo em que, por um lado, as mulheres festejam a liberdade sexual, por outro lado, há afirmação do velho sexismo” (PEREIRA, 2013, p. 11).

Prova disso é quando quem está inserido na música funk questiona ela mesma. Logicamente que toda pessoa, profissional ou não tem direito de escolha, mas algumas falas são importantes que sejam discutidas e entendidas nesse caso. Um exemplo disso é o DJ Marlboro, que como já vimos anteriormente foi de grande importância para as primeiras músicas funk no Brasil e que ainda continua trabalhando em favor delas. O DJ, no documentário do Canal da Mix, quando o assunto abordava a erotização e pornografia nas músicas, se posicionou dizendo que a música erotizada pode “passar” em alguns momentos, mas que a música pornográfica não agrega nada ao funk, aos funkeiros e tão pouco a sociedade.

Sobre esse mesmo assunto e no mesmo documentário, o produtor Rômulo Costa da equipe de som Furacão 2000, diz que a música não deve sofrer censura, “quem sou eu pra dizer: olha, não pode cantar essa música”, mas narra um fato que vivenciou com a cantora Valesca Popozuda que de certa maneira vai contra o que diz.

“A Valesca das Popozudas chegou pra mim. E tinha um funk dela que estava fazendo sucesso na comunidade (...) a letra da música dizia o seguinte: ‘Você quer minha buceta? Você quer meu cú? Ou você quer que eu te toque uma punheta?’ Eu falei: ‘Pô, você está maluca. Você quer prender todo mundo aqui? A gente já está marginalizado... Primeiro o seguinte, nós não vamos conseguir tocar essa música, na rádio, ou em lugar nenhum. Vamos mudar a letra? Você topa? Você deixa eu mexer na sua letra?’ Ela disse: ‘topo’. Então que tal fazer assim? ‘Você quer meu corpo? Você quer minha beleza? Ou você quer como um prato de sobremesa?’  
(Rômulo Costa in documentário “A história do funk, episódio 3, 2013, Canal da Mix).

Nas duas falas, é possível perceber que existe uma imposição externa que impede que esse tipo de música toque livremente em meios de comunicação de massa. A fala do DJ Marlboro é uma opinião pessoal, mas que retrata a visão da sociedade dominante sobre



a questão. Já na fala de Rômulo Costa, parece existir uma contradição, pois ao mesmo tempo em que ele não acredita que se deve censurar nenhum tipo de música, ele não vê como é possível produzir uma música com cunho pornográfico.

E quando esse tipo de música pode ser produzida sem interferência de terceiros? No caso da Valesca Popozuda e o produtor Rômulo Costa, houve uma concordância em alterar a letra da música. Mas a cantora só aceitou porque entendeu que não teria como gravar a música de outra maneira naquele momento. Rômulo não aceitou gravar a música original de Valesca e quando mencionou “Você quer prender todo mundo aqui?”, se referia ao parágrafo IV do artigo 221 da constituição federal, sobre o que deve atender produção e a programação das emissoras de rádio e televisão, que diz que deve ser seguido o “respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família”.

### **3.3 Indústria Cultural: Manipulação, interesse mútuo ou desnecessária?**

Como observado no segundo capítulo sobre cultura, é possível afirmar que o funk por berço é uma cultura popular, por ser oriundo de classes menos favorecidas da sociedade e de grande maioria tendo a periferia como seu lugar. Além de garantir uma essência particular quando promovido dentro desses ambientes, ou seja, melhor assimilado quando produzido e consumido pelos próprios funkeiros e moradores de favelas.

Vendo por um outro lado, além de sua origem cheia de misturas, o funk é carregado de mutações ao longo dos anos, sendo assim, também é um movimento híbrido, ou seja, uma cultura híbrida. Fortalecido de influências, desde sua primeira referência com as músicas *blacks* norte-americana, até os dias mais recentes. Misturando e absorvendo de culturas nordestinas como o frevo e o axé, através das repetições marcadas dos refrões das letras de música e dos passinhos do frevo. Acrescentando nessa mistura a malandragem de cantar do samba carioca e a imponência marcada nas letras dos sambas enredos. Sem deixar de lado é claro as culturas negras, principalmente nas referências do *hip-hop* norte-americano entre outras.

Mas o funk não toca em várias rádios? Não aparece na TV? Sim, o funk toca em muitas rádios e, também, aparece na televisão aberta. Nas rádios de maneira mais ampla

teve início em meados dos anos 1990, pois antes disso era de forma discreta e em estações específicas. Na TV, a aparição do funk em canal aberto teve início no final da mesma década, tendo destaque no programa da apresentadora Xuxa Meneguel na emissora rede Globo.

Nesse sentido, é possível afirmar que o funk também pode é considerado, em alguns casos, uma cultura de massa. Não só por veicular musicalmente em meios de comunicação, mas também por se transformar, independente do motivo, e se adaptar as exigências, não necessariamente são corretas, da sociedade.

O que é veiculado massivamente não é necessariamente popular, ou na verdade é uma outra interpretação do que se considera popular. Catenacci (2001) traz uma definição dessa cultura de massa.

“As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente (...) A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares (...) incorporando-as à cultura hegemônica, assume um papel de concorrente do folclore, (...) dessa forma o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular” (CATENACCI, 2001, p. 2).

Em relação ao funk é exatamente isso que acontece, ou seja, a mídia de apropriação do funk apoiada em sua popularidade afim de propagar para todas as classes. A distância cultural das camadas populares e dominantes é relativa e as vezes forjada, como afirma Burke (2005). Ele ainda alerta sobre a fragilidade das fronteiras, no que diz respeito ao cotidiano das pessoas, entre o que é não é considerado cultura popular. Seguindo esse raciocínio, Vannucchi (1999) cita uma possível explicação para essa transformação. “No final de contas, a cultura popular acaba se dissolvendo, facilmente, na cultura de massa movida pelo dinheiro” (VANNUCCHI, 1999, p.109).

A essência híbrida do funk permite que ele se encaixe em diferentes situações e de maneiras distintas, sendo assim, não se pode afirmar que esse seja o único motivo para a transformação de popular para massivo. Um outro motivo, seria o fato de inserir no meio, para facilitar um posicionamento, ou invés de confrontar o oposto. Ou seja, por um interesse próprio do artista funkeiro.

É bem comum, por exemplo, alguns funkeiros criarem mais de uma versão da mesma música. Isso para que exista uma aceitação da mídia com a música funk em alguns momentos. Um sucesso de “boca a boca<sup>23</sup>” e que toca apenas nos bailes, pode chegar nos meios de comunicação de massa e serem aceitos, mas para isso necessitam de uma “adaptação”. Essa aceitação imposta pela mídia já acontece no funk como exemplifica Caetano (2015) quando apresenta questões da cantora Valesca, conhecida como Valesca Popozuda, sobre as letras das músicas. Na grande maioria das vezes as letras são criadas com uma grande carga pornográfica, com uma segunda versão considerada mais “light<sup>24</sup>”, sendo assim, aceita para ser veiculada nas rádios.

“A gente grava primeiro o proibidão pra tocar nas comunidades, é pauleira mesmo. [...] Os proibidões vem primeiro pra tocar nas comunidades, faz sucesso lá primeiro, qualquer funk vai pra comunidade primeiro, não vai pra rádio nem pra televisão. E aí você dá sorte, nem todo MC dá sorte do funk estourar, às vezes pode ter o palavrão que for, mas não entra na cabeça do povo. Várias músicas minhas estouraram, aí quando estoura lá, vem aqui pra fora, aí a gente faz outra versão. Quando faz a proibida já mais ou menos faz uma coisa que vá se encaixar depois com a light pra tocar no rádio e na televisão. Hoje eu canto nos shows, eu não falo palavrão, falo um ou outro quando estou ensinando a música pro meu público. Mas eles falam, então pra que eu vou falar? Eles já aprenderam, já sabem” (Valesca Popozuda, De Frente Com Gabi, 2012, 32”46' in CAETANO, 2015, p. 86).”

As músicas de Valesca Popozuda são um exemplo de que como podem circular por meios distintos. Uma música que toca nas favelas é a mesma que, após algumas alterações, toca nas rádios e na televisão. Mas essa mudança se faz necessária sempre? E quando acontece é por interesse de quem?

Laignier (2013) levanta um fato que é uma das questões que fazem essas mudanças necessárias, lembrando o texto do capítulo da Constituição Federal de 1988 que aborda a Comunicação descrita como:

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

<sup>23</sup> Referência ao marketing de boca a boca, que seria a promoção de alguma coisa (nesse caso a música) de maneira gratuita e feita pelos próprios consumidores, ou seja, os ouvintes. Um dos tipos mais credíveis de publicidade,

<sup>24</sup> Versão light de uma música funk é uma versão sem conter palavrões ou conotações sexuais diretas em suas letras. Parte das letras são substituídas por termos ingênuos ou com um toque de duplo sentido.

§ 1º - Nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, IV, V, X, XIII e XIV .

§ 2º - É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

§ 3º - Compete à lei federal:

I - regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao poder público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada;

II - estabelecer os meios legais que garantam à pessoa e à família a possibilidade de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art. 221, bem como da propaganda de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente.

(...)

§ 6º - A publicação de veículo impresso de comunicação independe de licença de autoridade.

Art. 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:

I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;

II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;

III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;

IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família<sup>25</sup>.

O autor relaciona o que diz a Constituição Federal com explicando porque de não ser permitido tocar em rádios e na Televisão músicas como cunho pornográficos ou proibidos.

“...não se pretende discutir a Constituição Federal neste tópico, mas afirmar que determinados discursos, tais como os dos funks pornográficos ou funks proibidos não serão veiculados nos meios de comunicação rádio e TV. (...) uma letra que cante os atos sexuais ou a realidade do narcotráfico de modo explícito, não poderá tocar nos grandes meios de comunicação, podendo acarretar problemas de concessão junto ao Poder Público para as empresas detentoras dos veículos em questão.” (LAIGNIER, 2013, p. 241).”

Na própria fala de Valesca, ela deixa claro de que alguns funkeiros quando criam o funk proibido ou não, já meio que mais ou menos pesam na versão light para que possa

<sup>25</sup> Retirado do site da ALERJ. Disponível em:

[http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus\\_notes/default.asp?id=72&url=L2NvbnN0ZmVklm5zZi8xNmFkYmEzM2IyZTUxNDIIMDMYNTY4ZjYwMDcxNjAwZi84NjdjMGI3ZDQ2MWJkY2I1MDMYNTY1NjIwMDcwNGMxMT9PcGVuRG9jdW1lbnQ=](http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=72&url=L2NvbnN0ZmVklm5zZi8xNmFkYmEzM2IyZTUxNDIIMDMYNTY4ZjYwMDcxNjAwZi84NjdjMGI3ZDQ2MWJkY2I1MDMYNTY1NjIwMDcwNGMxMT9PcGVuRG9jdW1lbnQ=) Acesso em 13 jun. 2018.

tocar em outros lugares e poder ser veiculada em meios de comunicação de massa. Um pensamento de que o funkeiro entende a necessidade imposta pela indústria cultural e que ele se propõe a corroborar.

Lopes (2011) afirma que muitos funkeiros que criam essas versões chamadas de mais de mais light são, de certa forma, não considerados cantores de música funk.

“É interessante notar como as funkeiras, que começam a cantar músicas que são consideradas mais “light” (ou seja, em que o conteúdo sexual não é tão evidente) ou músicas mais românticas, acabam mudando de gênero musical – isso também acontece com os homens. Tais artistas passam a ser classificadas como cantoras e cantores de “pop romântico” (LOPES, 2011, p. 58).”

Então o funk modificado do original não é funk? Como já dito anteriormente no capítulo II, existem muitas vertentes dentro do funk. Umas mais ousadas ou mais romantizadas que outras. Isso não impede ser funk. Mais uma vez fica evidente a essência híbrida desse movimento cultural, principalmente no que tange a música.

A indústria cultural absorve tudo que pode ter popularidade e não é diferente com a música funk. Em um primeiro momento o interesse comercial e financeiro é o que move a apropriação de músicas dos meios de comunicação de massa. O filósofo e professor Rodrigo Duarte, em entrevista para o site<sup>26</sup> da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 14 de agosto de 2014, traz alguns questionamentos sobre Indústria Cultural, sendo uma delas sobre a questão do lucro como interesse.

“Uma indústria tem a tarefa de gerar lucro; dar retorno ao capital investido. Para gerar lucro, é preciso gerar conformidade: é a conformidade gerada hoje que garante o lucro de amanhã. Então a indústria cultural tem essa tarefa de gerar conformidade. Em última instância, assegurar o lucro de amanhã tem a ver com a manutenção do capitalismo tal como ele existe” (DUARTE, 2014, in [www.ufmg.br](http://www.ufmg.br)).”

A Indústria Cultural na sociedade atual, controla mercadologicamente e ideologicamente, seguindo as necessidades das classes dominantes, a massa da sociedade, através dos meios de comunicação de massa. Ela cria novas necessidades para as classes menos favorecidas ao mesmo tempo que as impede de pensar criticamente, pois essa capacidade de decidir, criticar e julgar conscientemente, é um requisito para uma

---

<sup>26</sup> Site da UFMG. Disponível em: [www.ufmg.br/online/arquivos/034508.shtml](http://www.ufmg.br/online/arquivos/034508.shtml). Acesso em 12 jun. 2018.

sociedade democrática, que iria de em direção contrária do pensamento da indústria cultural.

Rodrigo Duarte em sua entrevista, aponta que um dos principais trunfos da Indústria Cultural é a capacidade de investigar rigorosamente e tentar conhecer de modo mais profundo os desejos do público “em relação às suas demandas latentes, potenciais: aquelas que são pouco conhecidas até por ele mesmo.” Pois é a partir dessas descobertas investigadas que a Indústria Cultural, através dos meios de comunicação de massa pode proporcionar respostas para suas demandas.

Porém, na maioria dos casos, as respostas observadas nessas investigações não estão associadas diretamente com questões ou problemas que a sociedade possa discutir no momento, mas sim com as questões mercadológicas, ligadas as necessidades do capital. Rodrigo Duarte completa, dizendo que “neste aspecto, a indústria cultural não mudou praticamente nada desde Adorno e Horkheimer.”

Dessa forma, fica evidente que em alguns momentos a Indústria Cultural se apropria de manifestações culturais populares, como o funk, em prol da comercialização do capital. Mas continuando o que foi perguntado anteriormente, essa mudança só acontece por interesse da Indústria Cultural?

Antes de responder essa questão, é importante registrar sobre a comercialização da música funk. Como mencionado por Laignier (2013) em sua tese de doutorado intitulada de “Do Funk Fluminense ao Funk Nacional”, onde o autor diz:

“Em se tratando da divulgação de discos, CDs e outros frutos midiáticos que carregam informação registrada, o material que se possui também é confuso, embora neste caso não seja pouco; apenas o é em termos oficiais. Não existem muitos álbuns de artistas do funk no sentido tradicional. O funk desconstrói a noção de álbum, na medida em que artistas com uma ou duas músicas expostas na internet e em rádios são chamados a realizar shows de sete, dez ou quinze minutos como atrações de eventos maiores, os bailes. (...) Ao invés de prepararem um show de uma hora, com várias músicas, e tocar em um local por dia, é praxe que os MCs e grupos de dançarinas façam vários shows curtos em diferentes locais (em alguns casos, diferentes municípios do estado) na mesma noite” (LAIGNIER, 2013, p. 297).

A música funk possui muitos artistas produzindo, o que de certa maneira, dificulta a concretização de um artista com um grande repertório musical para ser explorado ou comercializado. Sendo assim, na maioria das vezes a Indústria Cultural se apropria do sucesso passageiro, ou seja, do que pode ser popularizado naquele momento.

O filósofo e professor Rodrigo Duarte, menciona em sua entrevista sobre esse aspecto imediato da Indústria Cultural:

“No caso da indústria cultural, no entanto, o fato complicador é que a demanda, além de imediata, vem do capital, e não de pessoas ou de grupos sociais. Neste caso, o processo resulta em produções que atendem a uma necessidade imediata do grande público em geral, mas que em última análise atendem à demanda do capital” (DUARTE, 2014, in [www.ufmg.br](http://www.ufmg.br)).

Isso é muito facilitado pela música funk, por ter uma grande quantidade de “produtores” de conteúdo para o movimento funk. Os MCs, cantores das músicas funk, surgem a cada dia e sempre em grande quantidade. Cada semana é uma nova música que faz sucesso e se espalha rapidamente pelos bailes e conseqüentemente pelas rádios e TV.

Esse número de MCs é tão evidente atualmente, que recentemente o apresentador Fausto Silva, conhecido pelo público como Faustão, se expressa em seu programa de forma irônica sobre essa grande quantidade de cantores funkeiros: “Eu mesmo fiz essa pergunta: “Quantos porra de MC tem no Brasil? Entendeu? (...) O que tem de MC é uma coisa de louco”, disse o apresentador em seu programa dominical no dia 21 de janeiro de 2018, na emissora Rede Globo da TV aberta.

Laignier (2013) lembra que ainda na primeira metade dos anos de 1990 a grande maioria dos MCs não planejavam uma carreira, ou seja, pensavam apenas naquele momento. O que importava era aquele “sucesso” instantâneo e momentâneo que o funkeiro passava a ter em sua favela, e em algumas outras, e principalmente o dinheiro que recebia como premiação de algum festival de rap vencido, ou em troca de alguma curta apresentação em algum baile.

Raras são os casos de MCs que sem nenhum planejamento inicial tiveram um sucesso instantâneo e conseguiram alcançar uma carreira com a música funk. Esse foi o caso da dupla de MCs Claudinho e Buchecha, que em meados dos anos 1990 venceram um festival de rap e em seguida foram lançando um novo hit atrás do outro, conseguindo rapidamente gravar o primeiro de muitos álbuns.

Cláudio Rodrigues de Mattos, o Claudinho e Claucirlei Jovêncio de Souza, o Buchecha, ambos de origem humilde na favela do Salgueiro em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, venceram o festival de música no Clube Mauá, na mesma cidade em 1992 com o rap "Bandeira branca". A dupla teve seu primeiro álbum lançado em 1996 pela

Universal Music e no ano seguinte com o lançamento do segundo álbum, a dupla recebeu o prêmio de Artista Revelação do ano pela MTV Awards Brasil<sup>27</sup>.

Claudininho afirmou em entrevista ao GLOBO<sup>28</sup>, no dia 19 de setembro de 1999, que a dupla se dedicava ao amadurecimento profissional e que estavam se empenhando "para fazer um trabalho cada vez melhor".

Isso ainda acontece muito nos dias de hoje, até porque não é possível a absorção de tantos artistas pelos meios de comunicação de massa, seja por interesse ou não da Indústria Cultural.

Mas voltando a pergunta sobre a mudanças das músicas por interesse da Indústria Cultural, encontramos muitos casos que planejam sim sua carreira e pensam em comercializar suas músicas. E para tal, sabem da necessidade dessas mudanças em suas letras para um interesse comercial.

A cantora Anitta, em entrevista a AFP<sup>29</sup> em 26 de abril de 2018, disse sobre o artista pensar em sua carreira a longo prazo.

“Uma artista tem que saber quem é, ser coesa na construção da carreira, ter um discurso com que as pessoas se identifiquem e sustente o que se propõe a fazer (Anitta em entrevista para AFP, 2018, in [www.exame.abril.com.br](http://www.exame.abril.com.br)<sup>30</sup>).”

Anitta é uma cantora com músicas de sucessos em vários países do mundo e com diversos álbuns lançados. Ela foi considerada nesse ano, pela revista especializada em música “Billboard” como a 10ª artista mais relevante do planeta nas redes sociais. E segundo a revista Vogue, ela também está entre as 100 pessoas mais influentes e criativas do mundo.

Apesar de ser considerada por muitos como uma cantora *pop*, Anitta faz questão de enfatizar que o que ela canta é “Funk, não *Pop*”, como disse no evento “Brazil

---

<sup>27</sup> Premiação musical realizada pela rede de TV MTV Brasil para premiar os melhores videoclipes nacionais e internacionais pela audiência e voto de júri especializado para categorias técnicas. Uma premiação estendida após 2012 em referência ao MTV Video Music Awards (VMA), premiação realizada pela MTV estadunidense.

<sup>28</sup> Acervo do Jornal O Globo online. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/claudininho-buchechea-amizade-que-virou-dupla-de-sucesso-na-decada-de-90-21555292> Acesso em 14 jun. 2018.

<sup>29</sup> AFP é uma agência de notícias francesa que ao lado da Associated Press e da Thomson Reuters é uma das três maiores agências de notícias do mundo.

<sup>30</sup> Site da revista Exame. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/anitta-conta-sua-trajetoria-meteorica-do-funk-para-o-mundo/> Acesso em 16 de junho de 2018.



Conference at Harvard & MIT, um encontro anual organizado por estudantes brasileiros das duas instituições norte-americanas em 7 de abril de 2018.

A cantora é um exemplo claro de que um artista funkeiro pode planejar sua carreira e, ao invés de se deixar apropriar pela Indústria Cultural, ele usa esses interesses a seu favor. Tudo sem deixar de continuar cantando a música funk como ela deve ser, ou modificando quando necessário, sem perder os discursos das falas da favela, como em algumas letras descritas no tópico 3.1 dessa dissertação.

Reforçando esses discursos, a cantora justifica a necessidade das faltas realistas das músicas funk, muitas vezes questionadas pelas classes dominantes. Ela relata sobre isso na mesma entrevista para a AFP.

“É muito difícil você cantar sobre o barquinho que vai, a tardinha que cai se você nunca viu essas coisas. O funkeiro canta a realidade dele. Se ele acorda, abre a janela e vê gente armada e se drogando, gente se prostituindo, essa é a realidade dele” (Anitta em entrevista para AFP, 2018, in [www.exame.abril.com.br](http://www.exame.abril.com.br)<sup>31</sup>).

Outra cantora funkeira que também já planejava sua carreira desde o início de sua trajetória no funk era Valesca Popozuda, como conta Lopes (2011):

“Valesca é cantora, produtora e empresária, e deu início à carreira em 2000 como dançarina do grupo Gaiola das Popozudas que, posteriormente, tornou-se um bonde feminino do qual Valesca passou a ser vocalista. Sendo planejada há algum tempo, em 2013, Valesca decidiu lançar sua carreira solo” (LOPES, 2011, p. 12).

Assim como a cantora Anitta, Valesca hoje com sua carreira solo continua cantando funk e mantém seu orgulho a respeito de suas músicas serem funk: “nasci funkeira e vou morrer funkeira (LOPES, 2011, p. 141)”, afirma a cantora no mini documentário intitulado de “Da favela para o mundo”<sup>32</sup> sobre a cantora que está disponibilizado em quatro episódios no YouTube.

“Esse trecho é importante porque demarca a relação da cantora com o

<sup>31</sup> Site da revista Exame. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/anitta-conta-sua-trajetoria-meteorica-do-funk-para-o-mundo/> Acesso em 16 de junho de 2018.

<sup>32</sup> Mini documentário: Valesca Popozuda - da favela para o mundo.

Episódio 1: [https://www.youtube.com/watch?v=5m\\_GyEN9Bqc](https://www.youtube.com/watch?v=5m_GyEN9Bqc)

Episódio 2: <https://www.youtube.com/watch?v=A4xIU9D4Z4U>

Episódio 3: <https://www.youtube.com/watch?v=qLuPD6hGtWU>

Episódio 4: [https://www.youtube.com/watch?v=y3HFjkD\\_tTU](https://www.youtube.com/watch?v=y3HFjkD_tTU)

Acesso em 16 de junho de 2018.

mundo do funk e seu desejo de se manter neste meio, mesmo com as transformações em sua carreira. “O que tá mudando é apenas o cenário, apenas o palco, porque a gente tem que pensar em crescer cada vez mais”, diz Valesca” (LOPES, 2011, p. 141).”

A autora afirma ainda que esse documentário tem como objetivo mostrar a consagração da cantora com sua carreira solo sem deixar de reafirmar sua característica de funkeira, que canta música funk e tem sua origem favelada.

Valesca e Anitta, são dois exemplos de cantores de música funk que pensaram em sua carreira e que aceitaram as mudanças necessárias para se manterem inseridas na cultura de massa, sem perder sua originalidade e espontaneidade.

É possível afirmar que duas das questões levantadas na abertura desse tópico, são respondidas, no que tange a manipulação da Indústria Cultural ou quando ocorre um interesse mútuo. A Indústria Cultural se apropria de músicas funk e, após transformá-las, as evidenciam com popularidade em meios de comunicação de massa. Porém, também existem artistas que possuem o interesse de uma carreira contínua e que mesmo fazendo algumas transformações, eles continuam cantando música funk “encaixados” nos “moldes” da Indústria Cultural.

Resta, então entender se existe alguma maneira em que a Indústria Cultural se torna desnecessária. Antes disso, é importante ressaltar que até o momento nessa dissertação, o autor não menciona a internet como parte de meios de comunicação em massa, não que ela não seja, mas a internet possui algumas características bem distintas do rádio e da TV.

Não cabe aqui o estudo aprofundado do que é a Internet, mas é possível afirmar que com o surgimento da Internet, os meios de comunicação de massa tiveram que se adaptar a este novo dispositivo informacional para não serem engolidos ou tornarem-se obsoletos. Extremamente explorada, esta multimídia passou a compreender também as redes sociais, agora virtuais.

As redes sociais se tornaram os espaços mais acessados do ambiente virtual, isso porque elas “aproximam” as pessoas com interesses em comum, ou seja, laços sociais, como afirma Recuero (2005):

“... a análise estrutural das redes sociais procura focar na *interação* como primado fundamental do estabelecimento das relações sociais entre os agentes humanos, que originarão as redes sociais, tanto no mundo concreto, quanto no mundo virtual. Isso porque em uma rede

social, as pessoas são os nós e as arestas são constituídas pelos laços sociais gerados através da interação social” (RECUERO, 2005, p. 4).

As redes sociais virtuais permitem que uma pessoa comum passe a ser produtor de informação e não apenas receber as mesmas dos meios de comunicação de massa. Nesse meio aparecem as Mídias Sociais, que derivam do termo *Social Media* em inglês e que significa o uso do meio eletrônico para interação entre pessoas. Os sistemas de relacionamentos digitais combinam textos, imagens, sons e vídeo para criar uma interação social de compartilhamento de experiências. O ser humano é um ser social, as ferramentas digitais potencializam e alteram completamente a nossa comunicação.

Uma das mídias sociais mais consumidas no Brasil e no mundo é plataforma de vídeos YouTube, onde qualquer usuário pode publicar, compartilhar e apenas assistir a qualquer momento vídeos de diversos contextos diferentes, entre clipes, programas, entrevistas, documentários entre outros.

O que faz dessa mídia social uma ferramenta capaz de deixar desnecessária a Indústria Cultural, é a facilidade do usuário em postar quaisquer materiais visuais. Um exemplo disso, é que músicas funk com conotação sexual são amplamente expostas na plataforma e facilmente compartilhadas.

O DJ Skitter em entrevista para Laignier (2013) já afirmava que a “internet é o melhor meio para um artista do funk mostrar o seu trabalho, principalmente no início da carreira”:

“(...) a internet está muito forte. Hoje você consegue, em menos de um dia, você consegue afetar duas mil, três mil pessoas rapidamente. E hoje, a internet... Não adianta! A internet hoje é a melhor forma. Para mim, foi o melhor meio de mostrar o meu trabalho! Eu, que nunca tive oportunidade de chegar e tocar num baile no meio de outros DJs famosos e pela internet algumas pessoas me conheceram, apostaram no meu trabalho, e hoje eu tenho a oportunidade de mostrar. Então, a internet hoje é o melhor caminho para se colocar o funk no foco” (DJ Skitter in LAIGNIER, 2013, p. 301).

Também em entrevista ao mesmo autor, a pesquisadora Tina corrobora com a afirmação de que a internet é essencial a música funk.

“Eu acho que a internet é um meio fundamental para o funk, é onde mais se troca, né? Porque a maioria dos funkeiros não tem a chance de produzir um CD ou um material mais assim... Então, é sobretudo a partir de sites da internet que toca” (Tina in LAIGNIER, 2013, p. 301).

Um exemplo da importância da internet para a música funk, é da cantora Valesca Popozuda com sua primeira música em carreira solo. Lopes (2011) conta que “o marco foi o videoclipe da música ‘Beijinho no Ombro’”, que hoje já tem mais de 88 milhões de visualizações no YouTube, e a música que havia sido lançada meses antes do videoclipe tinha atingido a décima segunda posição na Billboard Brasil.

Seguindo as cantoras já mencionadas como exemplo, o clipe da música “Vai Malandra”, da cantora Anitta, teve a melhor estreia brasileira da história no YouTube com a marca de mais de 16 milhões de visualizações no seu primeiro dia postado.

Inicialmente as produções de funk postadas no YouTube eram se certa forma feitas com gravações amadoras, até porque não tinha o suporte financeiro e técnico de grandes produtoras de vídeos. Atualmente, existem produtoras de vídeos, como a “KondZilla”, que se intitula como plataforma de comportamento do público jovem de periferia do Brasil. A produtora possui um site<sup>33</sup> que além de músicas e vídeos, compartilha matérias sobre o comportamento do público jovem de periferia.

Apesar do site repleto de conteúdo, é o canal no YouTube onde a KondZilla promove suas produções, sempre relacionadas com artistas de periferia das cidades. Em seu Canal<sup>34</sup>, com mais de 38 milhões de inscritos, a KondZilla se define como “a maior produtora de conteúdo audiovisual de música eletrônica de periferia do Brasil. Especializado em videoclipes com audiência de mais de 1 bilhão de visualizações por mês” e tem o funk como principal estilo musical produzido.

O dono da produtora, Konrad Dantas, que cresceu na favela de Vila Santo Antônio no Guarujá, em de São Paulo, conta em entrevista para o Meio&Mensagem<sup>35</sup> em 17 de julho e 2017, que viu:

“Sou de uma comunidade conhecida como Vila Santo Antônio E nesse lugar tocava muito funk. Então eu sabia o valor, o peso cultural, que o funk tinha para uma comunidade” (Konrad em entrevista para o site Meio&Mensagem<sup>36</sup>, 2017).

---

<sup>33</sup> Site KondZilla. Disponível em: <https://www.kondzilla.com/>

<sup>34</sup> Canal KondZilla no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/CanalKondZilla/featured>

<sup>35</sup> Veículo sobre o mercado de comunicação brasileiro

<sup>36</sup> Canal do Meio&Mensagem no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KSxoqda1a9A> Acesso em 26 jul. 2018.

Em uma entrevista anterior, para o portal de notícias G1, em 11 de abril de 2017, Konrad Dantas conta como iniciou suas produções citando um bom exemplo de produção independente da música funk:

“Decidi fazer videoclipe de funk porque eu vi os vídeos de uma cara chamado MC Lon. Ele fazia com um celular Motorola V3, em cima de laje, batendo com a palma da mão e tinha 7 milhões de views. Falei: ‘Se o cara com um V3 tem 7 milhões, qualquer coisa que eu fizer estudando um pouquinho vai dar mais audiência’. E começou a dar” (Konrad em entrevista para o site G1<sup>37</sup>, 2017).

Diferentemente de produtoras tradicionais, a KondZilla produz os artistas sem interferir em sua música, ou seja, não havendo a necessidade de modificação nas letras. Deixando ao artista a livre escolha de criar mais de uma versão ou não. Um exemplo disso é a música do MC João com o título de “Baile de Favela”, com um refrão marcado por palavras de forte cunho sexual explícito e que teve seu videoclipe<sup>38</sup> produzido e publicado no Canal.

*“Ela veio quente, e hoje eu tô fervendo  
Ela veio quente, hoje eu tô fervendo  
Quer desafiar, não tô entendendo  
Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)  
Que o Helipa, é baile de favela  
Que a Marconi, é baile de favela  
E a São Rafael, é baile de favela  
E os menor preparado pra foder com a xota dela (o vai)  
Eliza Maria, é baile de favela  
Invasão, é baile de favela  
E as casinha, é baile de favela  
E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)  
Que o Hebron, é baile de favela  
A bailão, é baile de favela  
E na rua 7? Baile de favela!  
E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)...”*  
(Trecho da música “Baile de Favela” do MC João)

A produtora é um exemplo de como os meios de comunicação estão se adaptando a nova realidade das mídias sociais. O lucro financeiro que sempre foi um ponto forte da

<sup>37</sup> G1. Portal de notícias da Globo. <https://g1.globo.com/musica/noticia/konzilla-vira-maior-canal-do-youtube-no-brasil-e-quer-dominar-funk-alem-de-clipes.ghtml> Acesso em 26 jul. 2018.

<sup>38</sup> Videoclipe da música “Baile de Favela” o MC João. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kzOkza\\_u3Z8](https://www.youtube.com/watch?v=kzOkza_u3Z8) Acesso em 26 jul. 2018.

Indústria Cultural, ainda existe, mas na forma de visualizações e essa monetização é feita diretamente com a plataforma de vídeos YouTube.

Em uma tentativa de não ser injustos, existem outras produtoras que fazem trabalhos semelhantes ao da KondZilla, mas ainda com números menos de visualizações, como: a Estúdio Brainstorm, que se compromete a oferecer apenas conteúdo do Rap Nacional; a Grito Filmes, com produções direcionadas a cultura negra brasileira; A Rap Box, que se auto intitula como a maior plataforma de conteúdo audiovisual sobre rap nacional; entre outras.

É possível perceber que nesse cenário atual das com a força das mídias sociais, o funk venho ganhando uma certa independência criativa, conseguindo que suas criações autênticas sejam produzidas e deixando a livre escolha do artista em decidir fazer ou não uma outra versão de suas músicas com algumas modificações. Tornando de certa forma dispensável a Indústria Cultural.

O YouTube é um exemplo de quando não existe a relação da música funk com a Indústria Cultural. Mesmo essa rede social sendo um veículo de comunicação em massa, e monetizando os vídeos que lá são postados e que ganham uma maior visualização, esses vídeos são definidos por escolha de quem os promove, ou seja, de quem os produz e os publica na ferramenta digital. Sendo assim, não há uma interferência da Indústria Cultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda essa pesquisa está direcionada a análise de preconceito com a música funk, associadas com questões de origem, gênero, classe e etnia entre outras. Os movimentos culturais utilizam instrumentos que tenham uma linguagem própria e que sejam passíveis de comunicar as falas de moradores de favelas e subúrbios brasileiros. Os instrumentos mais usados por esses movimentos são oriundos de cultura negra, com características de contestação, que é exatamente o que ocorre no movimento funk carioca, principalmente através de suas músicas.

A cultura é o elemento principal que esses movimentos culturais possuem como “bagagem” para explorar entre os jovens de maioria negra e como elemento nessa pesquisa, se estabelece em três aspectos: popular, híbrida e massiva. Essas descrições se fazem necessárias, para ilustrar quando uma cultura é popular, no contexto de ser oriunda de classes populares e com uma linguagem vernacular e ainda sim, passível de transformações quando sua origem possui uma essência híbrida e permite absorver diferentes tipos de influências. Por sua vez, quando essa cultura carrega consigo essa essência híbrida, ela pode se enquadrar como cultura de massa, seja por questões de interesse próprio dos indivíduos envolvidos direta e indiretamente com o que é produzido ou por imposição de uma comunicação de massa que atende interesses de uma classe dominante, não massificando facilmente questões que abordem a origem de seus propagadores.

Essa origem é periférica, regiões mais afastadas dos centros das cidades, local onde se concentram os bairros do subúrbio e a grande maioria das favelas. No caso do Rio de Janeiro, muitas favelas estão localizadas no centro e nos principais bairros da classe alta, mas ainda assim, parecem estar “invisíveis”, como uma não cidade dentro da cidade. Os movimentos sociais atuam nesses locais tentando fazer proliferar entre os jovens desses locais uma conscientização cultural através de manifestações culturais populares e negras, como o funk.

O funk é o objeto de estudo dessa pesquisa e tendo sua música como elemento principal de embate a questões de preconceito. Um breve levantamento de sua história, aponta que desde sua formação, a música funk tem como essência questões de enfrentamento. Sua origem negra sempre fez uma junção com questionamentos raciais,

sexuais e sociais. E sua essência híbrida permitiu que surgisse no Rio de Janeiro uma vertente carioca, o funk carioca, que hoje, mesmo muitos ainda se referindo ao gênero musical dessa forma, se tornou fluminense e atualmente é uma realidade a nível nacional.

Por possuir uma característica bastante múltipla e com diferentes vertentes, a música funk carrega consigo restrições da mídia para serem propagadas em um cenário mais amplo da comunicação aberta. Restrições essas que são claramente observadas pelas letras das músicas analisadas no terceiro capítulo. As músicas foram se transformando ao longo do tempo, mas em praticamente todas elas foi possível uma análise destrinchando as letras das músicas que são como “falas” dos funkeiros e moradores de favelas, sempre tratando da realidade por lá vivenciada. Em um primeiro momento as letras trazem uma realidade do cotidiano da favela no sentido de enfrentar as dificuldades encontradas. Também trazem as relações existentes dentro dos bailes funk em um contexto romantizado e posteriormente erotizado, chegando ao linguajar um tanto pornográfico, mesmo assim, não estando distante da mesma realidade.

As músicas na segunda metade dos anos 1990 e principalmente na virada do século XXI, começam a receber cada vez mais críticas por suas falas, entretanto com a exploração do uso da internet pelos funkeiros, a música funk começa a romper algumas barreiras e se espalhar ainda mais pelo país chegando a alcançar outros lugares no mundo. E o funk passa a ganhar novos olhares sobre ele, pois o mesmo, com ajuda dos movimentos culturais que já faziam uso dele como ferramenta de manifestação, começa a se mostrar uma importante ferramenta de oportunidade e emprego. O que já acontecia desde os anos de 1990.

Um exemplo disso é a cantora Anitta, que em entrevista a AFP em 26 de abril de 2018, exemplificou como o funk atua como uma oportunidade para os jovens se afastarem do narcotráfico e das drogas.

“Na favela, você fica sem oportunidade. (...) Não estou dizendo que o funk é a salvação da pátria, mas eu conheço inúmeros funkeiros, inclusive que eu ajudei, que antes era traficantes, se drogavam...” (Anitta em entrevista para AFP, 2018, in [www.oglobo.globo.com](http://www.oglobo.globo.com)<sup>39</sup>).

---

<sup>39</sup> Site do Jornal O Globo, com trechos da entrevista da cantora Anitta para a AFP. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/anitta-conquista-harvard-em-palestra-minha-mae-me-ensinou-valor-de-estudar-22567946> Acesso em 16 de junho de 2018.



Com a internet, o funk consegue se mostrar sem a necessidade de “aspas” impostas pela Indústria Cultural, que é o objeto que norteia toda essa pesquisa. Inicialmente, o intuito era mostrar como a Indústria Cultural se apropria da música funk apenas para interesse próprio, ou seja, se aproveitando da distância entre culturas e modificando o que é produzido pelo funk apenas por interesses mercadológicos, ou seja, em busca de lucro financeiro.

Essa distância cultural das camadas populares e dominantes é relativa e as vezes forjada, como afirma Burke (2005). Ele ainda alerta sobre a fragilidade das fronteiras, no que diz respeito ao cotidiano das pessoas, entre o que é não é considerado cultura popular. Seguindo esse raciocínio, Vannucchi (1999) cita uma possível explicação para essa transformação.

“No final de contas, a cultura popular acaba se dissolvendo, facilmente, na cultura de massa movida pelo dinheiro” (VANNUCCHI, 1999, p.109).

Vendo por essa perspectiva e entendo que por essência híbrida o funk se transforma e muda quando necessário, sua música pode também mudar por interesse próprio, ou por um interesse mútuo com a Indústria Cultural. Ou seja, a música é apropriada pela Indústria Cultural por interesse financeiro dela, ao mesmo tempo que por objetivo em comum entre as duas partes, quando o funkeiro possui o mesmo tipo de interesse e entende a necessidade de se transformar.

Em contrapartida, também existe o momento em que a música funk não se deixa apropriar por essa Indústria e se apresenta como bem entende e sem “amarras” exigidas pelos meios de comunicação de massa. Os funkeiros encontraram na internet, principalmente pela rede social de vídeos, o YouTube, um meio de se exporem como acreditam que realmente são.

Concluindo essa questão, a relação da música funk com a Indústria Cultural acontece por interesse financeiro em comum, outras vezes por interesse somente da Indústria e em outros momentos essa relação nem acontece. Em todos os momentos, a música funk é carregada de contestação e que influência diretamente os jovens que estão em torno dela.

Pereira (2013) diz que “amado e odiado, o funk insere-se no complexo diálogo que vai muito além do jogo dicotômico entre perseguição e resistência, adesão e rejeição”

(PEREIRA, 2013, p. 23). Ou seja, o funk trazendo ou não questões que careçam um maior diálogo, ele sempre é ritmado e dançante, e é essa frequência musical que faz do funk um ritmo que pode atingir diferentes tipos de classes. “Uma música que procura não deixar ninguém parado, independentemente do discurso assumido em sua letra pelo compositor” (LAIGNIER, 2013, p.369).

A música funk independente da origem, da forma como é apresentada e do contexto em que está inserida, sempre traz uma alegria e consegue por instantes deixar o preconceito de lado. Como Já disseram os MCs Amilcka e Chocolate: “É som de preto, de favelado, mas quando toda ninguém fica parado”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2002). Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Ed. Paz e Terra.
- ALMEIDA, Júlia. (2009). Movimentos culturais e práticas políticas nas periferias do Rio de Janeiro. Artigo apresentado originalmente como comunicação no XXVIII Congresso Internacional da LASA – Latin American Studies Association, na PUC-Rio.
- BANE, Michel. (1982). *White Boy Singin' The Blues*. Middlesex, Penguin.
- BEZERRA, Júlia & REGINATO, Lucas. (2017). *Funk: A batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil*. São Paulo: Panda Books.
- BHABHA, Homi K. (2010). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BOSI, A. (1996.) *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BURKE, Peter. (2005). *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- C., Tony. (2012). *O hip-hop está morto!: A história do hip-hop no Brasil*. São Paulo: LiteraRUA.
- CAETANO, Mariana Gomes. (2015). *MY PUSSY É O PODER*. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social.
- CANCLINI, Nestor Garcia. (1997). *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: UNESP.
- CANCLINI, Nestor Garcia. (1983). *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- CARDOSO, Rodrigo Corrêa (2016). *A aceitação do funk carioca como cultura*. Rio de Janeiro: Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa, publicação da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Unigranrio (PROPEP).
- CARNEIRO, Sueli. (2003). *Mulheres em Movimento*. Estudos Avançados, vol. 17.
- CATENACCI, Vivian. (2001). *Cultura popular entre a tradição e a transformação*. São Paulo Perspec. vol.15 no.2 São Paulo Apr./June.
- CHARTIER, Roger. (1995). *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192.
- ESSINGER, Silvio. (2005). *Batidão. Uma História do Funk*. Rio de Janeiro: Record.

- FREDERICO, Celso. (2013). Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: Estudos Avançados 27 (79).
- FRY, Peter (1982). Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: FRY, P. Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar.
- GEERTZ, C. (1989). A interpretação das Culturas. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar.
- GIACOMINI, Sonia Maria. (1988). Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil - Editora Vozes. Petrópolis – RJ.
- GILROY, Paul. (2001). O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- HAGER, Steven. (1984). Hip Hop. Nova York, St. Martin's Press.
- HALL, Stuart. (2000). A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A.
- HALL, Stuart. (2003). Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- HERSCHMANN, Micael. (2000). O Funk e o Hip-Hop invadem a cena. Rio de Janeiro: UFRJ.
- HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro Salles de. (2009). Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 1ª ed.
- HUTCHEON, Linda. (1991). Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro. Imago.
- JANOTTI JR., Jeder. (2006). Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: UNI revista, Vol. 1, número 3.
- KEIL, Charles. (1966). Urban Blues. Chicago, The University of Chicago Pres.
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LAIGNIER, Pablo. (2013). DO FUNK FLUMINENSE AO FUNK NACIONAL: O grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

- LAIGNIER, Pablo. (2008). Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ. Trabalho apresentado no NP Comunicação e culturas urbanas, do VIII Nupecom - Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- LAIGNIER, Pablo. (2002). A improbabilidade da música: um estudo sobre a relação do Homem com a música na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). ECO/UFRJ. Rio de Janeiro.
- LOPES, Adriana. (2011). Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto (FAPERJ).
- MACEDO, Suzana. (2003). DJ Marlboro na Terra do Funk. Rio de Janeiro: Dantes.
- MACHADO, Viviane Hasfeld. (2015). Aprendendo sobre feminilidades e masculinidades no funk brasileiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Tecnologia do Instituto Federal Sul-RioGrandense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.
- MEDEIROS, Janaína. (2006). Funk Carioca: crime ou cultura? São Paulo: Terceiro Nome.
- PAULA, Luciane de. PAULA, Sandra Leila de. (2011). No centro da periferia, a periferia no centro. IPOTESI, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 107-121.
- PEREIRA, Réia Sílvia Gonçalves. (2013). É SOM DE PRETO E FAVELADO: o caráter diaspórico, global e local do funk. DITO EFEITO - ISSN 1984-2376 ANO IV, Vol. 4, N.º 5, Jul.-Dez. 2013 UTFPR, Curitiba.
- RECUERO, Raquel. (2005). Redes sociais na internet: considerações iniciais. In: Revista *E-Compôs*. Edição 2, p. 4.
- SÁ, Simone Pereira de. (2007). Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira?! e-compôs.
- SILVA, K. V. & SILVA M. H. (2006). Dicionário de Conceitos Históricos. São Paulo: Ed. Contexto.
- TEIXEIRA Jr, José Carlos. (2015). A narrativa da montagem do funk carioca no cotidiano escolar. São Paulo: Educ. Soc., Campinas, v. 36, nº. 131, p. 517-532, abr.-jun., 2015.
- TOOP, David. (1984). The Rap Attack. Boston, South End Press.
- VANNUCCHI, Aldo. (1999). Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Edições Loyola.

VIANA, Iara Félix. (2013). Mulheres negras e baile funk: sexualidade, violência e lazer. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

VIANNA, H. (2006). O Funk Como Símbolo da Violência Carioca. In: G. VELHO, & M. ALVITO, Cidadania e Violência. Rio de Janeiro: Editora FGV.

VIANNA, H. (1990). Funk e Cultura Popular. Uma publicação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC/FGV.

VIANNA, Hermano. (1988). O mundo Funk Carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

YÚDICE, George. A Conveniência da Cultura: Usos da Cultura na Era Global. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

## Sites

AFROREGGAE. Disponível em: <http://revistaliteraria.com.br/movimentos-culturais/>  
Acesso em: 22 abril 2018;

ALERJ. Disponível em:

[http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus\\_notes/default.asp?id=72&url=L2NvbnN0ZmVkLm5zZi8xNmFkYmEzM2IyZTUxNDIIMDMYNTY4ZjYwMDcxNjAwZi84NjdjMGI3ZDQ2MWJkY2IIMDMYNTY1NjIwMDcwNGMxMT9PcGVuRG9jdW1lbnQ=](http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=72&url=L2NvbnN0ZmVkLm5zZi8xNmFkYmEzM2IyZTUxNDIIMDMYNTY4ZjYwMDcxNjAwZi84NjdjMGI3ZDQ2MWJkY2IIMDMYNTY1NjIwMDcwNGMxMT9PcGVuRG9jdW1lbnQ=) Acesso em 13 junho 2018;

CANAL DA MIX. Disponível em:

<https://www.youtube.com/channel/UC2vR5LBqtUXPB7FyiIHJgUA> Acesso em 28 junho 2018

EXAME. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/anitta-conta-sua-trajetoria-meteorica-do-funk-para-o-mundo/> Acesso em 16 de junho de 2018;

MOVIMENTOS CULTURAIS. Disponível em:

<http://revistaliteraria.com.br/movimentos-culturais/> Acesso em: 07 março 2018;

O GLOBO. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/claudio-bucheche-amizade-que-virou-dupla-de-sucesso-na-decada-de-90-21555292> Acesso em: 14 junho 2018;

UFMG. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/034508.shtml> Acesso em: 12 junho 2018;

## Documentários

FUNK RIO. De Sérgio Goldenberg. (1994). Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMBaC>. Acesso em: 15 jun. 2016. Sobre o universo da música funk no Rio de Janeiro; recebeu os prêmios de Melhor Vídeo, Melhor Edição e Menção Honrosa no 18º Guarnicê de Cine-Vídeo, Festival de Cinema do Maranhão.

DOC MIX – A história do Funk Carioca. (2013). Produzido pela Mix TV. Disponível em:

- Episódio 1: <https://www.youtube.com/watch?v=xaZNWzKiO7U>
- Episódio 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Djz600DQ3pE>
- Episódio 3: <https://www.youtube.com/watch?v=idlV8oBFADw>
- Episódio 4: [https://www.youtube.com/watch?v=6\\_EvfvjCkQU&t=40s](https://www.youtube.com/watch?v=6_EvfvjCkQU&t=40s)

VALESCA POPOZUDA - da favela para o mundo. (2014). Produzido pela Pardal Produções. Disponível em:

- Episódio 1: [https://www.youtube.com/watch?v=5m\\_GyEN9Bqc](https://www.youtube.com/watch?v=5m_GyEN9Bqc)
- Episódio 2: <https://www.youtube.com/watch?v=A4xIU9D4Z4U>
- Episódio 3: <https://www.youtube.com/watch?v=qluPD6hGtWU>
- Episódio 4: [https://www.youtube.com/watch?v=y3HFjkD\\_tTU](https://www.youtube.com/watch?v=y3HFjkD_tTU)