



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Funk 150 bpm: baile, mídia e ritmo

Daniela M. F. Rosa

Rio de Janeiro
2020

Funk 150 bpm: baile, mídia e ritmo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Orientador: Prof. Dr.^a Victa de Carvalho

Rio de Janeiro
2020

ROSA, Daniela M. F.

Funk 150 bpm: baile, mídia e ritmo/ Daniela M. F. O. Rosa. – Rio de Janeiro, 2020.
153f.

Orientador: Victa de Carvalho.

Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

1.Baile funk. 2.150 bpm. 3. Mídia. 4.Som. 5. Experiência 6.Música experimental. I.
CARVALHO, Victa, orient. II. Funk 150 bpm: baile, mídia e ritmo.

Daniela M. F. Rosa

FUNK 150 BPM: BAILE, MÍDIA E RITMO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr.ª. Victa de Carvalho

Prof.ª Dr.ª Victa de Carvalho Pereira da Silva – Orientadora (PPGCOM/UFRJ)

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Prof.ª Dr.ª Liv Rebecca Sovik (PPGCOM/UFRJ)

Doutora em Ciências da Comunicação pela USP

Prof.ª Dr.ª Mariana Gomes Caetano (PUC-Rio)

Doutora em Ciências Sociais pela PUC-Rio

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual eu não poderia haver me dedicado de maneira tão intensa a este trabalho. Em segundo lugar, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pude cursar um ensino superior público de qualidade desde a graduação até o mestrado. Que estas instituições resistam ao tempo e se tornem cada vez mais plurais e abertas aos diversos sujeitos e saberes do mundo.

A Rosângela Moreira de Faria. Obrigada por me nutrir, física e espiritualmente, e por permitir que eu seja quem eu sou. Não posso te pedir que não se preocupe, mas te peço que confie em mim. Tudo o que você me ensinou eu levo comigo, nesta e em outras vidas.

A Lúcio Américo de Oliveira Rosa. Obrigada por sempre apostar em mim, por ser minha segurança e meu maior fã. Por estimular em mim o gosto pelo estudo e por todas as referências desde a infância. Jamais me esquecerei de cada aprendizado. A Silvia Grandelle da Costa. Obrigada pelo carinho e cuidado de sempre.

A Rafaela Rosa. Seu crescimento me faz ver que chegamos longe, mas que é preciso trabalhar mais para estar sempre a sua altura. Estarei sempre ao seu lado, obrigada por nossa amizade de irmãs.

A Eduarda Cícero. Obrigada por ser luz, por ter me dado a mão. Sem você, esse trabalho não seria possível. A Maria Bogado. Algumas pessoas vão tão fundo dentro de si, que perdem o medo de todo resto. Obrigada pela honestidade sempre. Obrigada por toda a teoria, mas, principalmente, pela companhia nessa vida. A Fernanda Novaes Cruz. Obrigada por me mostrar o que eu poderia fazer e como eu poderia fazer. Por ser a água que regou esse terreno e permitiu que sua primeira semente germinasse. A Polyanna Peixoto. Obrigada por me ensinar que há maneiras de ser prático na vida, mesmo quando se sente muito. Eu me sinto mais forte ao seu lado. A Gabriel Demasi. Só você poderia revisar este texto sem me tirar dele. Obrigada pelo olhar atento, por dividir comigo sua criatividade e por me proporcionar tamanha segurança. A Suzana Devulsky. Nunca vou me esquecer das noites nos paredões desta vida. Obrigada por ser comigo sempre exatamente como você é. Eu sou mais eu com você também.

A Clarissa Ribeiro, obrigada pela presença que inspira e motiva e pela generosidade em dividir comigo seus livros, que foram fundamentais para esta pesquisa. A Bernardo Girauta pelas trocas musicais, desde a época em que te ouvia tocar violão nas reuniões entre amigos. A Duda Kuhnert, obrigada por me trazer para o concreto e me ensinar o valor de produzir no real aquilo em que acreditamos. A Felipe Leal, obrigada pela presença que é em si acontecimento, pela pulsação que nos avizinha, pelo estranho que é se sentir em casa.

A Victa de Carvalho. Obrigada pela confiança e paciência de sempre. Pela delicadeza em me apontar os melhores caminhos, sem que eu me sentisse mal pelas minhas escolhas. Pela atenção mesmo em meio a tantas demandas. Pela energia que surpreende e pela coragem. Suas aulas, indicações bibliográficas e conversas foram o óleo deste motor, aquilo que possibilitou que estas engrenagens se movessem. Nossa pesquisa sobre múltiplas temporalidades, devires, potências e experiências do fora ainda está aqui. Obrigada por ter sido minha orientadora e amiga neste processo, continuarei desenvolvendo as questões que você alimentou em mim.

A Adriana Facina. Obrigada por tamanha generosidade desde o momento em que eu me apresentei. Pela paciência em me ensinar sobre um universo teórico e prático que eu desconhecia por completo. Pelo carinho em me incluir em seu círculo e fazer com que eu não me sentisse de fora. Pela disponibilidade em participar da banca avaliadora de minha qualificação e por seus comentários que foram fundamentais na escrita deste trabalho. Obrigada também por haver me apresentado a Mariana Gomes, a qual também agradeço por haver aceitado o convite em participar da banca avaliadora da apresentação desta dissertação.

A Liv Sovik. Obrigada por me lembrar que a escrita é uma arte, assim como a música, que flui de maneira consciente e inconsciente, ao mesmo tempo. Que ela é uma ideia que produz forma e ritmo: cada posição importa, cada palavra produz sentidos específicos. Obrigada pelos comentários tão dedicados em minha qualificação. Por haver compreendido minhas dificuldades. Obrigada também por me apresentar o livro *Sonic Bodies Reggae Sound Systems, Performance Techniques & Ways of Knowing* (2011), de Julian Henriques, que foi fundamental não apenas para a fundamentação teórica desta pesquisa mas também para minha reflexão sobre o ato em si de escrever e pensar o sonoro.

A Micael Herschmann e a Adriana Lopes, em primeiro lugar, por concordarem em participar da banca avaliadora de minha apresentação de dissertação de mestrado; mas

também pelos livros que tanto me ensinaram e foram os pilares bibliográficos de minha argumentação. Obrigada também a Thiago Couto e Jorgina Costa, pela paciência e solicitude em resolver meus problemas mesmo quando eu os buscava em cima da hora. Obrigada também a todos os professores, alunos e amigos do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Graduação em Comunicação Social da UFRJ, com os quais eu dividi momentos especiais e de grande aprendizado ao longo destes anos.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente aos produtores de funk que concordaram em conversar comigo. A Jota, Iasmin Turbininha, Kim Quaresma, Markinho do Jaca, Juninho FSF, Cão e Sandro Pai. Obrigada pela confiança, este trabalho tem a intenção de somar forças a seu movimento. Me sinto honrada em dividir minha existência na terra com pessoas tão excepcionais como vocês. Espero que gostem do que eu fiz com suas palavras.

“Nós é a solução e o problema.”¹

1 Frase do MC Tikão na abertura do Podcast 09 do DJ Markinho do Jaca.

RESUMO

Em sua variedade, o funk é um estilo musical que constitui a paisagem sonora das periferias do Rio de Janeiro – e o baile é seu epicentro. Além de promover deslocamentos e uma interação mais diversa entre habitantes de uma cidade bastante marcada pela desigualdade social e racial, o funk deixa também suas marcas na história e torna conhecidos amplamente arquivos que expressam o baile e a favela. Neste trabalho etnográfico, que conta com a colaboração dos DJs Iasmin Turbininha, Kim Quaresma e Markinho do Jaca, dos MCs² Juninho FSF e Cão, e dos empresários Jota e Sandro Pai; em interlocução com os autores Hermano Vianna, Micael Herschmann, Adriana Lopes, Adriana Facina, Jacques Rancière, Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, John Cage, Julian Henriques, entre outros; abordo a diversidade dos bailes funk como polos de produção do funk no Rio de Janeiro, a maneira com que se fazem visíveis amplamente hoje pelas novas mídias *online* e os aspectos relacionados as montagens e formas musicais que são produzidas nestas experiências no contexto do funk 150 bpm.

Palavras-chave: baile funk, 150 bpm, mídia, som, experiência, música experimental

2 Abreviação para Mestre de Cerimônias. É o profissional que canta no funk.

ABSTRACT

In its variety, funk is a musical style that constitutes the soundscape of the periphery of Rio de Janeiro – and the “baile funk” is its epicenter. In addition to promoting displacements and a more diverse interaction between the inhabitants of a city marked by social and racial inequality, funk also leaves its marks on history and makes widely known archives that express the “baile” and the “favela”. In this ethnographic work, with the collaboration of DJs Iasmin Turbininha, Kim Quaresma and Markinho do Jaca, MCs Juninho FSF and Cão, and entrepreneurs Jota and Sandro Pai; in dialogue with the authors Hermano Vianna, Micael Herschmann, Adriana Lopes, Adriana Facina, Jacques Rancière, Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, John Cage, Julian Henriques, among others; I approach the diversity of “bailes funk” as funk production poles in Rio de Janeiro, the way in which they are widely visible today by the new *online* media and the aspects related to the montages and musical forms that are produced in these experiences in the context of funk 150 bpm.

Key-words: baile funk, 150 bpm, media, sound, experience, experimental music

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 1. BAILE..... | 24 |
| Baile da Gaiola..... | 24 |
| Baile da Nova Holanda..... | 30 |
| Cada baile, um baile..... | 31 |
| Baile da Colômbia..... | 33 |
| 2. A EVIDÊNCIA DE UM MUNDO FUNK CARIOCA..... | 38 |
| 3. MÍDIA..... | 52 |
| Visibilidade em disputa..... | 52 |
| <i>O funk e o hip hop invadem a cena.....</i> | <i>58</i> |
| A cena nos anos 1990..... | 60 |
| Outras interdições..... | 63 |
| Interdições e visibilidade..... | 65 |
| Representações atuais..... | 71 |
| Funk de baile, funk de gravadora..... | 72 |
| Atualizando antigas formas de criminalização..... | 73 |
| DJ Markinho do Jaca..... | 75 |
| <i>Funk-se quem puder</i> e novos contextos midiáticos..... | 81 |
| Os DJs de Youtube..... | 82 |
| DJ Kim Quaresma..... | 84 |
| DJ Iasmin Turbininha..... | 86 |
| “ <i>No baile nós é mídia</i> ”: o funk e as novas mídas..... | 90 |
| 4. RITMO..... | 95 |
| O funk e a música experimental..... | 95 |

| | |
|---|------------|
| A arte dos ruídos..... | 98 |
| Funk como música eletrônica cantada..... | 100 |
| O <i>beat</i> de voz..... | 102 |
| A voz no <i>beat</i> | 103 |
| A acusmática de Pierre Schaeffer..... | 104 |
| As bases e sua materialidade sonora..... | 105 |
| Estudo de caso: Iasmin Turbininha e a exploração de palavras descontextualizadas | 108 |
| | 108 |
| A “putaria”..... | 111 |
| “Funk raiz” e “putaria”..... | 113 |
| Por que uma análise discursiva do funk?..... | 115 |
| A música experimental de John Cage..... | 117 |
| Ritmo e saberes do baile..... | 121 |
| As equipes nos bailes..... | 124 |
| Uma “economia do prazer”..... | 128 |
| O funk através das gerações e relações de parentesco e vizinhança..... | 132 |
| MC Juninho FSF..... | 134 |
| A criação do estúdio-escola..... | 136 |
| Funk e diáspora..... | 139 |
| | |
| CONCLUSÃO..... | 141 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA..... | 151 |

INTRODUÇÃO

Em sua variedade, o funk é um dos estilos musicais que constituem a paisagem sonora das periferias do Rio de Janeiro. Ele é a música que se produz na experiência do baile, que é o maior e praticamente o único evento de lazer e convívio social nas favelas da cidade. Desde a década de 1970, bailes são realizados semanalmente e se tornaram o cotidiano e a cultura das populações desses territórios. Esta é uma das principais diferenças entre mim e meus interlocutores nesta pesquisa – os DJs (aqueles que tocam e produzem as músicas), MCs (aqueles que cantam) e empresários do funk entrevistados. Eles se dizem “crias” das favelas: aqueles que nasceram e cresceram em favelas e periferias, sujeito que tem sua subjetividade definida pelo imbricamento entre sua comunidade, seu território, e uma relação de maternidade que se estabelece. Para os crias, o baile é uma experiência que faz parte da favela e atravessa gerações. Se não fosse um acontecimento sempre tão atual, poderíamos dizer que o baile é *tradicional* nas comunidades. Eu, por outro lado, só pude conhecer os bailes em 2018, período em que se estabelecia uma nova estética no funk carioca.

Embora tudo me parecesse novo, havia em mim certo sentimento de familiaridade. Apesar de meus pais não se identificarem como funkeiros, ambos frequentaram bailes no Rio de Janeiro em sua juventude na década de 1980, antes de se mudarem para o interior de São Paulo, onde nasci, na década seguinte. Passei a infância ouvindo minha mãe comentar sobre os bailes de “charme” aos quais gostava de ir quando mais jovem. E também meu pai, sobre os shows de bandas de rock nacional que rodavam por clubes na Baixada, fazendo apresentações em bailes – *playbacks*, ou seja, dublando por cima da gravação, de três músicas, no máximo. Aos *sete* anos, minha família adquiriu o CD “Furacão 2000 Tornado Muito Nervoso Volume 2”, um dos mais vendidos daquele ano no país, lançado pela equipe de som Furacão 2000 (naquela época, as equipes eram responsáveis por toda a aparelhagem e pela organização do baile; hoje, essa produção costuma ser realizada por moradores e comerciantes locais). Suas músicas tocavam nas rádios, programas de televisão e eventos em geral – inclusive festas infantis. Desde então, como muitos da minha geração e da classe média, eu escutava o funk como “música de festa”, consumindo a produção disponibilizada pelos meios de comunicação mais populares. Mesmo quando entrei em contato com o funk 150 bpm³ e percebi suas músicas como peças extremamente ricas em proposições estéticas, não deixei de ter com o funk uma relação festiva.

Foi um acaso geográfico que me possibilitou ouvir pela primeira vez um estilo de funk completamente distinto daquele que tocava todos os dias nas rádios, programas de televisão ou *playlists* do meu círculo social e festas que eu frequentava. Era noite de carnaval e, após passar o dia em um boco de rua, fui com uma amiga para sua casa no bairro de Santa Teresa. Santa Teresa está situado sobre uma extensa serra entre o Centro e a Zona Sul do Rio de Janeiro, que ao norte faz fronteira também com o Alto da Boa Vista. Em Santa Teresa há cinco territórios compreendidos como favelas: Morro dos Prazeres, Fallet, Fogueteiro, Julio Otoni e Coroa. O antigo casarão colonial no qual estava, porém, se localizava na

3 Abreviação de “batidas por minuto”.

parte mais turística e central do bairro, habitada e frequentada pelas classes média e alta e por muitos estrangeiros, especialmente europeus. A acústica do casarão era perfeita para se ouvir com nitidez o Baile do Santo Amaro, que acontece no morro homônimo situado em frente.

A minha primeira impressão foi um choque. Em primeiro lugar, o DJ gritava no microfone, instigando o público a dançar e produzindo uma escuta muito mais energética do que as gravações em que essa intervenção ao vivo não existe. A situação era completamente diferente também das performances de DJs com as quais eu estava acostumada em eventos de outros segmentos musicais, nos quais, em geral, os artistas tocam em silêncio. Mas a música também não soava como os funks que estavam em circulação na grande mídia. A velocidade e as múltiplas camadas de som que se sobrepunham umas às outras, em meio a fragmentação e repetição das partes, produzia uma musicalidade densa e complexa. Por um momento, pensei não ouvir funk, mas *psy trance*, estilo de música tocado em festas *rave* e cujas produções costumam ser feitas em 180 bpm (batidas por minuto). Não por acaso, os bailes e o funk naquele período eram caracterizados na cena como “pique *rave*”, ou seja, “no estilo das festas *rave*”. Quando falo em cena do funk, me refiro aos bailes, estúdios vinculados a bailes ou a artistas que tocam em bailes, vizinhanças que produzem bailes e espaços na internet que conectam os participantes da cena.

Impressionada com a sonoridade que me parecia absolutamente nova, busquei no Youtube por palavras-chave como “funk atual do Rio de Janeiro”, ou “funk do Baile do Santo Amaro”. Bastou um clique para descobrir que o estilo se chamava “150 bpm”. Por volta de 2015, DJs do Baile da Nova Holanda, favela no Complexo da Maré, passaram a experimentar com a velocidade do funk, modificando seu bpm dos usuais 130 para 150. Ainda que DJs de funk tenham feito mudanças na velocidade do ritmo ao longo da história, as batidas nunca haviam sido tão rápidas. Produzidas para os momentos de maior intensidade do baile, as alterações causaram distorções nas vozes dos MCs e representaram para muitos “o fim do funk carioca”.

Mas, disseminado pelos DJs e pelo público dos bailes, o 150 “estourou”. Em 2018, quando entrei para o Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, estava tão envolvida na cena que o funk se tornou naturalmente meu objeto incontornável. Nessa época, ele já havia se estabelecido como o estilo predominante nos bailes do Rio de Janeiro e não havia mais polêmica em torno de sua utilização. Pensei que tardaria um pouco mais para que aquela sonoridade tão disruptiva fosse assimilada pela Indústria Cultural de massa. Mas eu estava errada: logo em 2019, presenciei artistas do 150 bpm tornarem-se celebridades nacionais e bailes chegarem a proporções gigantescas. Infelizmente, assisti à prisão do DJ que popularizou o estilo e vi bailes desaparecerem “da noite para o dia” pela ação da polícia. Novos bailes, entretanto, não pararam de surgir e dar continuidade à expansão e à atualização do funk.

Como pesquisa de campo, mas também atividade de lazer, passei a frequentar diversos bailes na Zona Norte, Zona Sul, Centro e Zona Oeste do Rio de Janeiro. Desde então, já estive no Baile da Gaiola, Baile da Nova Holanda, Baile da Colômbia, Baile da Espanha, Baile da Providência, Baile do Mandela,

Baile da Praça, Baile do Azul, Baile de Manguinhos, Baile do Santo Amaro e Baile do Karatê, na Cidade de Deus. Durante a noite ou já pela manhã, eu me aproximava dos DJs e me apresentava como pesquisadora – ou jornalista, conforme percebi ser mais fácil explicar meu ofício e interesse, especialmente porque o som alto do baile requer uma comunicação mais simples e direta. Todas as vezes em que fui a um baile, não tinha um interesse acadêmico claro ou estava lá buscando algo específico (além de, é claro, me divertir na companhia das minhas amigas próximas). Quando estou no baile, não fico de fora observando, mas de fato participo da festa: danço, bebo, fumo, me divirto e converso com qualquer um que puxe assunto educadamente, como em qualquer outra situação de divertimento coletivo e sociabilidade mediada pela música. Como “qualquer outra festa”, o baile não pode ser generalizado e sua apreensão depende de fatores infinitamente variáveis: sua organização, seu espaço, a energia coletiva do grupo, a música, a oferta de lanches e bebidas, o quanto de dinheiro se tem disponível para consumir e, claro, o ânimo pessoal de cada um naquele dia específico. Estar ali, era, por si só, um aprendizado, que ampliou em muito a percepção que eu tinha da cidade. O funk, como sonoridade produzida a partir da experiência do bailes, resulta em uma escuta capaz de reorganizar categorias e até mesmo suspender, mesmo que temporariamente, a rigidez de separações de gênero, raça ou classe. Ainda que eu não compartilhasse do mesmo cotidiano, saber e ofício dos DJs, no baile, nos comunicávamos através da música, que colocava todos os presentes em uma mesma sintonia.

Atualmente, esta comunicação entre artista e público, que está intimamente relacionada à inventividade da cena, também se estende no espaço virtual das plataformas de compartilhamento de áudio e vídeo e redes sociais (Youtube, Soundcloud, Twitter, Instagram, principalmente e, mais recentemente, Tik Tok). O funk 150 bpm apresenta não só diferentes sonoridades, como também uma nova configuração dos modos de produção e divulgação de suas músicas. Os trabalhos de Micael Herschmann⁴ e Adriana Lopes⁵ foram centrais para minha pesquisa, por analisarem um período anterior da história do funk. Em comparação, hoje há uma maior autonomia da produção independente graças ao acesso mais amplo aos meios de produção e divulgação pelas novas mídias.

Muitos DJs e MCs tocam em *Ipads* ou celulares, produzem em computadores individuais, estúdios caseiros ou produtoras independentes e disseminam seus trabalhos pela internet. A cada semana, DJs disponibilizam dezenas de novas músicas, que entram em circulação nos bailes, no Youtube e nas redes sociais dos artistas e do público. Nesse intenso fluxo de informação e reprodução, são criadas as novidades estéticas do funk, cuja amplitude de sua diversidade impede a formulação de definições duradouras para a “identidade 150 bpm”. No decorrer dos dois anos em que realizei minha pesquisa de campo, tudo se modificou rapidamente: artistas e bailes em alta se tornaram outros; incontáveis músicas “estouraram”, caíram em desuso e voltaram à cena como *sample* “antigo”; bases foram criadas e outras

4 HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

5 LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: o batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

atualizadas; e até mesmo a velocidade que dá o nome à cena foi alterada. Atualmente, DJs do Rio de Janeiro tocam principalmente entre 160 e 170 bpm, mas podem variar sua produção dos 150 aos 190 bpm. Há também aqueles que estão voltando a produzir em 130 bpm.

A produção do funk hoje se dá principalmente em forma de música, *set* ou *podcast*, que são sequências musicais em que os DJs executam a técnica da mixagem de diferentes músicas. O *set* costuma passar por um trabalho de finalização mais refinado, enquanto o *podcast* costuma ser gravado de uma vez só, simulando uma performance ao vivo no baile (ou na rádio). Em cada um desses formatos, a edição dos DJs articula o novo e o antigo. A fragmentação da música e o *beat*, como os DJs se referem às batidas, produzido a partir de qualquer coisa – inclusive e principalmente a voz humana – permitem uma ampla variedade de possibilidades sonoras. No fluxo intenso, o antigo é tudo aquilo que não é atual – músicas dos anos 90, 2000, 2010 ou até do mês passado. E na montagem acelerada, tudo é atualizado.

Montagem é o nome que se dá às músicas produzidas a partir da mistura e modificação de outras músicas e gravações preexistentes. Embora a montagem seja o método do DJ por excelência, na década de 1990 ela se constitui como uma forma musical própria do funk e é a mais tocada nos bailes ainda hoje. Pouco antes de conhecer o 150 bpm, eu já estava há algum tempo interessada nas técnicas de montagem dos DJs de bailes das décadas de 1980 e 1990. Me parecia que os recursos de fragmentação e repetição (*looping*), tão utilizados outrora, haviam desaparecido, ou ao menos diminuído nos funks mais recentes. Nas produções dos DJs do 150 bpm, entretanto, pude reencontrar estas características ainda mais intensificadas, com uma quantidade muito maior de materiais heterogêneos em jogo (variados *samples*, vozes, vinhetas, carimbos, *6 beats* etc.). Os programas de edição digital também promovem maior liberdade para o DJ alterar as características e parâmetros sonoros de cada parte, *sample* ou camada, o que resultava em uma grande diversidade musical que eu não percebia nas produções veiculadas na grande mídia naquele momento.

Em *O funk e o hip hop invadem a cena*, obra publicada em 2000 – central para minha pesquisa, como já mencionei –, o pesquisador Micael Herschmann descreve a dualidade na representação do funk na mídia hegemônica dos anos 1990: ora o *glamouriza*, ora o *demoniza*. Isso pode ser observado ainda hoje. De um lado, o funk e seus produtores foram associados à violência urbana e a diversos crimes, especialmente o crime de “tráfico de drogas”. Por outro, sua presença em canais de televisão parecia cumprir o papel de representar certo ideal de “democracia racial” no país, criando um espaço na mídia no qual o funk, representando a cultura jovem negra e da favela, compartilhava do mesmo lugar que outras manifestações culturais estabelecidas na sociedade. Adriana Lopes, em diálogo com Herschmann, em *Funk-se quem quiser – no batidão negro da cidade carioca*, de 2010, destaca como a assimilação do funk pelo mercado fonográfico, que na década de 2000 se constituía por monopólios, esvaziou as produções de suas características locais e contribuiu para a homogeneização das músicas, dos territórios sobre os quais elas falam e dos sujeitos que habitam estes espaços.

6 Vinhetas curtas, que anunciam nome do DJ, MC ou do baile, por exemplo.

Nos processos de homogeneização do funk na grande mídia e mercado, observados por Herschmann e Lopes, não apenas as letras das músicas foram “pacificadas” nas versões *light*, como também as bases passaram por uma suavização das técnicas de montagem. Além de desafiarem a lógica dos Direitos Autorais que rege o mercado fonográfico, as montagens carregam em si as marcas locais dos bailes e territórios para os quais foram produzidas.

Uma das hipóteses que defendo aqui é que a disseminação generalizada de um funk homogêneo e comercial na mídia hegemônica produziu, ao mesmo tempo, a invisibilidade das formas produzidas nos bailes para a sociedade mais ampla e uma imagem do funk como gênero musical dissociado da experiência do baile. Essa dissociação entre baile e funk parece servir tanto ao mercado fonográfico quanto à regulação do *status quo*, uma vez que permite a exaltação do funk como produto de mercado e a simultânea criminalização da experiência e dos sujeitos que o originam. Como resultado destes processos na comercialização ampla do funk, as montagens ficaram restritas ao ambiente do baile e pouco se tem refletido sobre elas no âmbito acadêmico.

Mas, as atuais configurações de mercado e mídia criam novas visibilidades para o funk, em disputa com aquelas consolidadas anteriormente pelos meios de comunicação hegemônicos. Hoje, através dos perfis *online* de produtores de funk no Youtube, Soundcloud e outras redes sociais, as montagens circulam mais ampla e livremente e são consumidas por um público cada vez maior. Este movimento, que é também o de ascensão dos DJs de funk, traz à tona aspectos apagados da produção, excluídos da mídia hegemônica e pouco presentes em trabalhos acadêmicos dedicados ao funk.

Por isso, proponho uma análise da montagem como forma do funk que, ao que me parece, foi ainda pouco explorada, mas que está intimamente relacionada ao baile e sua produção de sentidos. Mais do que definir as origens do 150 bpm, quero lançar luz e fazer refletir acerca das características que emergem da cena quando há uma mudança no paradigma da visibilidade do funk, que culmina com a ascensão dos DJs em meio à disseminação e repercussão do funk 150 bpm. Esta nova visibilidade, que se propaga pela internet, coloca à nossa disposição uma perspectiva que considera o baile funk a experiência original o funk, onde ele surge e se atualiza constantemente.

A montagem, que é a sonoridade própria do baile, vai muito além do simples “pegue e misture” e pode nos ensinar um rico modo de construção musical. Evidenciar e refletir sobre essa forma musical podem ser um interessante meio de conhecer a história do funk a partir de seus próprios meios e arquivos. A partir deles, colocamos em perspectiva também a criatividade funkeira que, principalmente, diz respeito à produção de sentidos através do som. Esta abordagem difere daquela preocupada com o que seria uma “mensagem verdadeira” da favela. Em lugar disso, uma reflexão estética que considera as favelas e sua produção musical a partir de identidades dinâmicas do ritmo pode trazer à tona não apenas os sentidos locais e específicos, como também os mecanismos pelos quais os MCs e DJs manipulam a linguagem. O que é possível observar nas montagens além dos sentidos semânticos discursivos? Quando o funk produzido nos bailes torna-se visível para um amplo e variado público através de uma nova configuração

de mídia e mercado, mais independentes dos circuitos hegemônicos, podemos perceber também os sentidos expressos na forma, que apontam para a experimentação sonora característica do funk. Essa é a segunda hipótese que defendo aqui.

Desde o princípio, o baile esteve no cerne desta pesquisa e o capítulo um aborda esses acontecimentos como personagem principal das narrativas sobre o funk. A partir desta centralidade, apresento ao leitor no primeiro capítulo a minha vivência nos bailes, buscando trazer a tona as relações íntimas e, ao mesmo tempo, dinâmicas que possuem com o território no qual se produzem. Como acontecimentos cotidianos das favelas, os bailes podem ser tomados como polos de produção local do funk, em comunicação constante com seu exterior e mercado mais amplo. Ressalto, então, a importância de analisar estes acontecimentos em sua multiplicidade, dando a ver outras facetas do conceito de “repetição”, que não é a do “sempre igual”, mas sim o movimento que faz surgir as novidades no funk.

Faz-se necessário então, no segundo capítulo, retornar ao livro “O mundo funk carioca” (1987), de Hermano Vianna. A rica descrição do pesquisador, embora explicitamente pessoal e arbitrária, nos permite perceber uma série de características da cena dos bailes que serão apagadas na imagem midiática sobre o funk construída posteriormente, ao longo da década de 1990, mas que se fazem presentes ainda hoje na cena: o divertimento e as relações coletivas de trabalho e criação artística, por exemplo. A partir de um ponto de vista crítico às conclusões de Vianna, me aproprio das próprias ambiguidades do texto do autor para complexificar as noções de repetição e variedade analisadas por ele, dando a ver as maneiras pelas quais o funk é original e inovador em meio a reprodução.

A verdade é que às mudanças trazidas pelo 150 bpm não se resumem a velocidade de sua batida. Uma das principais novidades do funk atual no Rio de Janeiro diz respeito a sua visibilidade, e é sobre esse assunto que o capítulo três trata. O funk, principalmente a partir dos anos 1990, tornou-se objeto de uma disputa narrativa que se dá no âmbito da representação e da mídia, através da produção de visibilidades. Um percurso histórico apoiado pelas contribuições de autores como Micael Herschmann (2000), Adriana Lopes (2010), Adriana Facina e Carlos Palombini (2014), nos permite perceber que as práticas de criminalização do funk envolveram, desde sempre, a produção de um discurso midiático que fomentava no imaginário social uma imagem do funk, e de outras manifestações culturais da diáspora negra, atrelada a acontecimentos de violência e depravação. Tendo estas colocações em mente, é possível pensar nas questões levantadas pelo filósofo Jacques Rancière a respeito do papel da visibilidade e sensibilidade na política. Nos livros “A partilha do sensível” (2009) e “O espectador emancipado” (2014), Rancière elabora um conceito de arte indissociável da política, uma vez que as duas atividades correspondem à participação dos corpos no que ele chama de “partilha do sensível”. Neste sentido, tomando o funk como arte política, podemos refletir sobre os deslocamentos que promove na sensibilidade da cidade e do país ao produzir dissenso e abertura a novas possibilidades de relação com a cidade. Se opondo a este movimento, a mídia conservadora torna-se aliada à polícia em uma tentativa de imobilização destes processos. Ainda no capítulo três, vamos analisar os meios de comunicação

alternativos que o funk tem utilizado para produzir suas próprias representações e as maneiras pelas quais tem repercutido no cenário nacional de maneira ampla e intensa. Com a visibilidade que a produção dos bailes alcança neste âmbito virtual com a “ascensão” dos DJs⁷, são produzidas novas relações de força no jogo de poder e disputa em torno da representação do funk na mídia, o que possibilita a emergência de formas que estavam excluídas dos circuitos e meios de comunicação hegemônicos.

A partir da evidência destas formas, as montagens, proponho modos de análise que compreendem o funk como música experimental, evidenciando os mecanismos estéticos postos em prática nas composições que nos deixam ver uma inteligência e habilidade específica na manipulação do sonoro, especialmente nas dimensões da palavra, voz, som e ritmo. Neste sentido, serão apresentados no quarto capítulo artistas e teóricos que desenvolvem o conceito de música experimental na Europa e nos Estados Unidos – Luigi Russolo (1913), Pierre Schaeffer (1967) e John Cage (1961) –, visando compreender em quais pontos é possível perceber encontros com a produção do funk, e em quais este conceito torna-se insuficiente. Por último, trago a perspectiva de Julian Henriques a respeito da cena de *dancehall* na Jamaica, onde surgiu o conceito de *Sound System* (festas que tem o sonoro reproduzido por aparelhagem de som com elemento central e condutor das relações). A potência dos enormes paredões de som produzem um efeito de “dominação sônica”, criando um corpo e ambiente nos quais as relações são mediadas pelo som e não pelo visual – o sentido tornado hegemônico na cultura ocidental (HENRIQUES, 2011). Nesta experiência, se produz o que o autor chama de “corpos sônicos”, uma identidade que é múltipla e dinâmica e produz seus saberes específicos (HENRIQUES, 2011). A concepção de uma cultura do *sound system* e modos de saber propagados pelo sonoro, nos permite considerar uma música experimental que inclua em sua definição questões pertinentes a corpo, movimento e prazer, que se são pertinentes na experiência do baile funk.

Esta pesquisa tem como objetivo representar o vivido a partir do diálogo entre minhas perspectivas a respeito da cena que conheci, a de outros pesquisadores que vivenciaram outros momentos do funk antes de mim e, principalmente a dos especialistas do funk Iasmin Turbininha, Kim Quaresma, Juninho FSF, Cão, Markinho do Jaca, Jota e Sandro Pai, que compartilharam comigo suas narrativas e percepções sobre si mesmos e sobre seus trabalhos. Embora a perspectiva adotada até hoje na maioria dos trabalhos teóricos a respeito do funk tenha rendido uma rica discussão sobre a produção, há ainda muitas brechas nesta história. Minha intenção não é preenchê-las inteiramente, pois isto não seria possível. Mas sim refletir sobre o momento atual do funk dando ênfase àquilo que foi pouco visto em momentos anteriores da cena, produzir sentidos sobre o funk em diálogo com aqueles que foram produzidos outrora. Sendo assim, privilegio a análise das montagens, esperando que esta estratégia possa abrir caminho para que outros pesquisadores revisitem a história do funk, complexificando-a e permitindo novos caminhos de reflexão e proposições acerca de sua estética nestes últimos 20 anos.

7 Abreviação de Disc Jockey, o profissional que produz ou executa as músicas em equipamento eletrônico durante a performance do baile ou em estúdio.

1. Baile

Baile da Gaiola

O Baile da Gaiola, na Vila Cruzeiro, localizada no Complexo da Penha, foi o primeiro baile funk que frequentei, com Maria Bogado e Eduarda Cícero – amigas e pesquisadoras que me acompanharam em muitos bailes e entrevistas com produtores. Sempre tive curiosidade de ir a estes eventos, mas as narrativas de criminalização que eram divulgadas na grande mídia, assim como as frequentes operações policiais nas favelas, inibiam meu deslocamento até estes lugares. Foi em 2018, quando descobri o funk 150 bpm, que estas questões foram suspensas, uma vez que o desejo de vivenciar o baile se tornou muito maior que o medo do desconhecido. Em agosto daquele ano, quando finalmente fui ao baile, o estilo musical que mais ouvia era o funk 150 bpm – o que me fazia ansiar pela experiência da festa que era tão presente nas músicas dos artistas que eu acompanhava pelo meio virtual. Em função de seu tamanho e visibilidade neste período, principalmente após o evento em comemoração ao aniversário do DJ Rennan da Penha em julho de 2018 (cujo numeroso público foi assunto nos jornais e redes sociais), o Baile da Gaiola parecia ser o mais acessível para pessoas que não estavam tão informadas a respeito do circuito do funk. Lá, havia outras “playboyzinhas”, aquelas que como eu não moram na favela, e até mesmo “gringas”⁸, o que fazia com que minha presença ali fosse algo ordinário e corriqueiro. O público na Gaiola, embora predominantemente negro e morador das proximidades, era bastante diverso em gênero, sexualidade e faixa etária. Em seu auge, o baile podia receber até mesmo caravanas de outros estados do país.

Tudo naquele baile me agradava: a música, o ambiente e as ofertas e preços de comidas e bebidas. Além de a entrada ser gratuita, as bebidas e comidas eram gostosas e vendidas a preços mais baratos que os da Lapa, bairro “boêmio” do Rio de Janeiro onde eu moro e costumava a frequentar na noite. O “copão” (drinque preparado com bebida energética, uísque ou vodca e gelo de água de coco) era servido em um copo de plástico de 500 ml e custava dez reais. Era possível também comprar “combos”, nos quais a garrafa de bebida destilada com o energético de dois litros saía também mais em conta do que em

8 Estrangeiras.

casas de show e até depósitos de bebida na Lapa ou outros espaços frequentados pela classe média. Também era permitido levar bebidas compradas anteriormente em depósitos ou mercados, o que muitas pessoas faziam para gastar ainda menos. A oferta de lanches era quase tão grande quanto a de bebida: havia pastel ou bolinho de aipim com caldo de cana, salgados variados, espetinhos, pipoca, hambúrguer, cachorro-quente, entre outros.

Na extensão da Rua Aimoré, eram erguidas amplas lonas de circo, que poderiam ter sua posição modificada de acordo com a necessidade de cada evento. Embaixo delas, eram montadas as equipes de som e o palco onde os DJs e MCs se apresentavam. Na maioria das vezes em que frequentei o baile, foram montadas quatro lonas: três dispostas no comprimento da rua principal e outras duas na transversal, em um formato de cruz. Cada equipe de som ocupava um espaço sob as lonas e apresentava um time de DJs, que podiam ser atrações fixas ou convidadas. Por todo o espaço do baile, percorriam “baleiros” vendendo doces e cigarro. Fora das tendas onde se concentravam as equipes de som e o público, havia outras barracas, assim como outros bares. A realização do baile ao ar livre o tornava arejado, apesar do grande número de pessoas, e permitia a liberdade de ir e vir quando se desejasse – bastante diferente dos espaços fechados de boates “na pista” (espaços fora da favela), mas similar, neste sentido, às diversas festas que costumam ocorrer em ruas e praças públicas no Rio de Janeiro. Mesmo que fosse bastante movimentado, as pessoas respeitavam um “corredor de passagem” que se abria no meio da pista de dança e pelo qual se atravessava de uma ponta a outra fazendo um “trenzinho”, o que possibilitava percorrer todo o espaço sem o “empurra-empurra” habitual de eventos muito cheios. Era possível também dançar com mais liberdade, sem o medo de atrair atitudes masculinas abusivas, uma vez que homens não abordam as mulheres no baile. Esta é uma regra que não é explicitamente falada, mas que é obedecida em geral por aqueles que frequentam bailes e corresponde às relações de gênero que se estabelecem nas favelas para além do baile. Ela diz respeito à posição de recuo que homens adquirem perante as hierarquias da comunidade. Para evitar conflitos com outros homens, não se costuma investir sexualmente em uma mulher de maneira explícita no baile.

Além disso, sua realização na parte mais baixa do morro proporcionava também a vista bastante impressionante da lua, das estrelas e das várias casas, cores e luzes de um dos maiores complexos de favelas da cidade.

Antes de tocar a música de abertura, que é a música que marca o início oficial do evento, o DJ da equipe de som “O Piranhão” soltou a vinheta: “fica à vontade, tá? Tá na Gaiola, tá?”, que parecia uma saudação àqueles que, como eu, estavam ali pela primeira vez.

Na Gaiola, a abertura do baile era tocada por volta de duas horas da madrugada, horário em que o espaço começava a ficar cheio. O horário de término variava de acordo com o tamanho e animação do público, mas, em seus casos extremos, poderia chegar até a tarde de domingo. Como os principais artistas que se apresentam no baile costumam realizar sua jornada de trabalho em outros bailes ou eventos privados ao longo da noite, é comum que muitos façam sua performance somente pela manhã, o que faz com que o público estenda sua permanência e até se renove quando o sol aparece. Esta longa duração é um dos motivos pelos quais os bailes passaram a ser associados com as festas *rave*, que são festas de música eletrônica que costumam durar mais de um dia. De fato, a ampla estrutura, o tamanho do público e as diversas apresentações musicais faziam com que o Baile da Gaiola parecesse um grande festival de música.

Um festival, diga-se de passagem, bastante inclusivo. No dia 26 de janeiro de 2019, o DJ Rennan da Penha organizou a primeira Parada LGBTQ+ em um baile funk como uma edição especial do Baile da Gaiola. Segundo o DJ, em vídeo publicado na revista *online* Vice: “gay, lésbica, trans, curtindo de boa... é sucesso total, cara!”. A iniciativa, que tinha o intuito de fomentar a discussão a respeito da diversidade sexual também no espaço do baile e da favela, utilizou um mecanismo que parece próprio da cena dos bailes: o da boa convivência entre diferentes indivíduos, que compartilham entre si o objetivo de viver uma noite prazerosa – “curtir de boa”. A iniciativa, entretanto, não foi vista com os mesmos olhos pela polícia e pelo governo do estado, que pouco tempo depois da Parada LGBTQ+ interditou o baile e prendeu seu idealizador e DJ residente, o DJ Rennan da Penha, sob a acusação de associação ao tráfico de drogas.

Assim como bailes são interditados de uma hora para outra (especialmente no momento em que desfrutam de ampla visibilidade entre a sociedade civil), eles também

parecem surgir “do nada”. O próprio Baile da Gaiola surgiu como um pequeno evento organizado no bar chamado Gaiola, localizado na mesma rua em que se estabeleceu o grande evento na favela Vila Cruzeiro. O nome do bar tem origem nas grades de metal que o cercavam em sua calçada, o que fazia com que o estabelecimento lembrasse mesmo uma gaiola. O dono do bar Gaiola, com o intuito de aumentar as vendas de seu negócio, começou a promover “pagofunks” semanais, que são eventos nos quais se toca funk e pagode, com uma estrutura menor. Aos poucos, o “pagofunk” começou a reunir um número cada vez maior de pessoas, cresceu e se transformou em baile, com equipes de som, palcos e lonas estendidos pela extensão da rua, movimentando toda a economia local. Segundo o DJ Kim Quaresma, residente do Baile da Colômbia, é muito comum que bailes surjam dessa maneira e que, “de repente”, se tornem eventos de grande infraestrutura e público:

“A maioria dos bailes assim, às vezes começa com um pagode. Aí é só aquele pagodinho ali. Quando vai ver, transforma em baile. Tá ligado? Aquela proporção. Tem baile que surge do nada. Igual o baile da Gaiola. O baile da Gaiola era um pagodinho que fazia o bar, o bar lá que faz o baile. Aí transformou num baile” (Kim Quaresma, 2019).⁹

Em menos de dois anos, o evento organizado para a população local se expandiu e começou a atrair pessoas também de outras regiões. No dia 13 de julho de 2018, 25 mil pessoas se reuniram no Baile da Gaiola para o evento que comemorava o aniversário de 24 anos do DJ residente Rennan da Penha, em uma festa durou até as quatro horas da tarde do dia seguinte. O sucesso do baile está diretamente relacionado ao sucesso do DJ Rennan da Penha e a divulgação do 150 bpm – o estilo de funk que havia se tornado predominante na cena dos bailes quando passei a frequentar este circuito. Assim como Polyvox e outros DJs da Nova Holanda, Rennan da Penha é considerado um dos pioneiros do 150 bpm. Para DJ Markinho do Jaca, que é contemporâneo do DJ, foi a

9 As citações dos DJs, MCs e empresários presentes nessa obra, a menos que especificado o contrário, são falas durante entrevistas concedidas a mim. Intencionalmente, preservo de forma fiel seu linguajar, traduzindo sua oralidade para a forma escrita. Como não são citações de obras bibliográficas, para facilitar a leitura, optei por mantê-las blocadas, no centro do texto, em itálico.

atitude de Rennan de não se abalar perante as críticas dos mais conservadores no funk que abriu caminho para os artistas mais novos disseminarem o estilo.

Quando fui ao Baile da Gaiola em 2018, o 150 bpm já tinha sua história. Por volta de 2015, DJs do Baile da Nova Holanda passaram a experimentar com a velocidade do funk, modificando seu “bpm” dos usuais 130 para os 150 bpm. O “bpm” é uma velocidade rítmica, criada para medir a pulsação cardíaca. Utilizado por músicos, a medida serve para calcular quantos *beats* se repetem na base rítmica por minuto. Ou seja, o bpm é a velocidade da pulsação de um ritmo. Quanto mais alto o bpm, mais rápido o ritmo soa. Embora esta velocidade já existisse em outros estilos da música eletrônica mundial, as músicas de funk nunca haviam sido tão rápidas. Em um primeiro momento, os DJs tocavam o 150 bpm no baile acelerando músicas já produzidas em 130 bpm, o que produzia certas distorções tanto no *beat* quanto – e principalmente – na voz no MC, que perdia sua equalização e soava de maneira artificial, como um robô ou alguém que inalou gás hélio. O DJ Polyvox, residente do Baile da Nova Holanda, teria sido o primeiro a produzir uma batida original já nesta velocidade, o que resolvia o problema das “falhas” e distorções. Em entrevista ao site Kondzilla (braço jornalístico da produtora paulista de funk com o mesmo nome), o DJ Polyvox disse considerar as músicas distorcidas “ridículas”, pois transformavam a voz do MC em uma “voz de esquilo”. Incomodado com o que identificou como amadorismo, ele gravou o som produzido pelo impacto de uma garrafa plástica vazia de Coca-Cola em um tampo de madeira, após observar a brincadeira de seu filho com o objeto. A base, produzida a partir da articulação deste som com outros *samples*, foi chamada de “*beat coca-cola*” e lembrava uma variação acelerada do Tamborzão.

Segundo o DJ Markinho do Jaca, que a esta altura já tocava em bailes há *sete* anos, os DJs começaram acelerando as músicas de 130 bpm (que era, desde a década de 2000, a velocidade predominante no funk do Rio de Janeiro) para 140 bpm e, “do nada”, a velocidade subiu ainda mais. Embora o funk tenha acelerado desde seu surgimento – dos 120 bpm dos pancadões (Volt Mix, Hassan e outras bases do Miami e Los Angeles Bass) para os 130bpm do Tamborzão – a aceleração para o 150 bpm foi polêmica. Produtores mais antigos não aceitaram as distorções que as acelerações causavam, assim como

muitos MCs não acreditaram ser possível cantar em tal velocidade. Como coloca a DJ Iasmin Turbininha, “tudo no funk é polêmica” e estes embates entre gerações são bastante frequentes. Além disso, tendo em vista a importância que a figura do MC adquiriu no funk a partir da década de 1990, não é de esse espantar que a aceleração que distorcia a voz tenha sido considerada “fim do funk carioca” por muitos da cena. Os DJs deste primeiro momento de aceleração foram acusados de não serem profissionais por produzirem uma sonoridade ruidosa e eram frequentemente comparados aos produtores de São Paulo, que assumiam a posição de exemplo a ser seguido no diz que respeito à técnica e polidez de gravação e mixagem.

Entretanto, insistindo na novidade, DJs do 150 bpm continuaram propagar o “ritmo louco” que agradava o público dos bailes. Sua disseminação para além do circuito dos bailes foi bastante influenciada pelo sucesso do Baile da Gaiola, que deu visibilidade ampla ao novo ritmo. Além do DJ Rennan da Penha, o MC Kevin O Chris foi também importante no alcance do Baile da Gaiola e do 150 bpm ao “estourar” várias músicas que tinha feito para o baile na batida acelerada, como “Finalidade era ficar em casa”, “Eu vou pro Baile da Gaiola”, “Tu tá na Gaiola” e “Vamos pra Gaiola” – músicas que tinham o baile como personagem principal e que circularam para além do circuito destes eventos, atingindo também um público de classe média que se interessou não apenas pela nova batida, mas também pela possibilidade de frequentar esta grande festa. O próprio DJ Markinho do Jaca foi também uma peça-chave neste processo, uma vez que ajudou a popularizar o *Beat* do Jaca, uma batida de funk em 150 bpm, em muitas destas músicas do MC Kevin O Chris sobre a Gaiola. Hoje, o 150 bpm é uma velocidade estabelecida entre DJs de funk no Rio de Janeiro e conhecida em todo o Brasil. Mas atenção, ela não é a única possível na cena dos bailes: muitos trabalham com 160 bpm e, alguns mais dados à velocidade como a DJ Iasmin Turbininha (o nome não é à toa), chegam até os 180, 190 bpm.

Baile da Nova Holanda

O Baile da Nova Holanda, na favela de mesmo nome no Complexo da Maré, é considerado pelos produtores de funk como aquele que deu origem ao ritmo em 150 bpm. Segundo a DJ Iasmin Turbininha, ainda em 2015, quando era chamado de “Baile do pai” ou “Baile do meu pai”, o Baile da Nova Holanda era o “mais acelerado que tinha” e um dos mais “estourados” do momento, podendo contar com até *sete* equipes de som em seus eventos – um número bastante impressionante em relação à média dos bailes. Eu estive no Baile da Nova Holanda com Eduarda Cícero em dezembro de 2018, quando ele voltava a ser realizado após um hiato de anos por interdição da polícia.

A rua Teixeira Ribeiro, onde acontece o baile, é bastante movimentada, com muitas lojas, bares e restaurantes. Nela, são montadas as lonas e posicionadas as equipes de som e os palcos dos artistas nas calçadas. Os paredões de som das equipes eram posicionados lado a lado na extensão da rua, de frente para outros posicionados na calçada oposta. À primeira vista, o Baile da Nova Holanda era bastante similar à estrutura que apresentava o Baile da Gaiola: lonas de circo dispostas ao longo de uma comprida avenida, equipes de som, DJs e palcos sob elas, bares e comércio ao redor etc. No entanto, no Baile da Nova Holanda, a acústica local produzia um efeito que não vivenciei em nenhum outro baile em que estive. Graças à largura da rua, que é relativamente estreita para a dimensão das caixas de som posicionadas umas de frente para as outras, e o fato de estar cercada por casas de dois andares ou prédios baixos (além das lonas de circo), é formado um corredor sonoro que “prende” o som naquele espaço onde se forma o baile, impedindo sua dissipação. Essa acústica provoca um efeito que pode ser insuportável para quem não está acostumado, mas que agrada “os mais acelerados”: o grave das músicas no alto volume de som emitido pelos paredões de som, e preso no “corredor sonoro” que se forma embaixo das tendas, faz os órgãos internos vibrarem na frequência das músicas. A sensação é que a música dita o ritmo das batidas de seu coração, que parece que vai “pular” pela boca a qualquer momento. Me pareceu significativo que tenha sido neste ambiente, onde o ritmo da música se confunde com o ritmo do organismo, *da vida*, que o funk 150 bpm tenha surgido.

Não foi possível e tampouco se delineou como uma necessidade desta pesquisa quantificar com exatidão o número de bailes que acontecem atualmente no Rio de Janeiro. Embora sejam eventos cotidianos realizados semanalmente desde a década de 1970, a

criminalização dos bailes, as operações militares em favelas e as ostensivas invasões e interdições da polícia fazem com que a agenda dos bailes se torne incerta. Para acontecer atualmente, o baile é fruto de uma negociação, que nem sempre resulta positiva para seus produtores e público. Mesmo assim, podemos dizer que há tantos bailes quanto favelas no Rio de Janeiro. E, possivelmente, até mais, já que algumas favelas promovem mais de um baile por semana, com diferentes nomes e características. Como a favela do Jacaré, na Zona Norte da cidade, que realiza o Baile do Azul às sextas-feiras, o Baile da Praça no sábado e um “pagofunk” no domingo. Embora sejam animados pela mesma equipe de DJs do Jacaré – Markinho do Jaca, Polho, Wagner, Novinho e Lula – eles acabam promovendo diferentes atmosferas.

Cada baile, um baile

Ainda que semelhantes – sempre contam com DJs, MCs, equipe de som e público, acontecem em quadras ou lonas erguidas em favelas, oferecem comércio de comida e bebida, e tocam funk – as diferenças entre cada um dos bailes são bastante perceptíveis. Cada local que dá lugar a um baile possui diferentes características físicas que influenciam na organização espacial dos eventos e, conseqüentemente, na acústica do espaço. Há bailes ao ar livre, com lonas montadas como era o Baile da Gaiola; outros dentro de quadras, como é o Baile da Colômbia. Alguns bailes acontecem em terrenos planos, como o de Manguinhos ou o do Mandela. Outros, em ladeiras, como o Cabaré do Azul. Ele pode ser no ponto mais alto de uma ladeira, como o Baile da Espanha, que tem vista para o mar, ou o da Providência, com vista para o centro da cidade. Ou então em seu ponto mais baixo, como o Caldeirão da Sul, que faz jus ao nome nos dias em que “lota”. Essas variações na paisagem e localização modificam a experiência do baile, a relação com os presentes, às vezes os preços e ofertas de produtos, e até mesmo a propagação e recepção do som – que é o meio condutor das experiências em um baile.

A dimensão humana do baile é tão importante quando a geográfica. O baile, além de marcado pelas características físicas da localidade em que ocorre, é construído também por essas conexões humanas que o forjam. Além da interação entre público e artistas, eles promovem a articulação entre vizinhos, em especial os comerciantes da

região, que aproveitam a grande circulação de pessoas promovida pelo evento para venderem comidas e bebidas, por exemplo. Mais que espaço de lazer para a comunidade, o baile é também lugar de trabalho para muitas pessoas e importante fomentador da economia local. Ele produz uma economia própria que reforça os laços entre os moradores daquela região que dela participam e dependem.

Dessa forma, um baile não é uma entidade ou uma instituição fixa, mas um acontecimento continuamente produzido pela presença de pessoas que interagem entre si em um mesmo espaço. E deve-se considerar que um baile não é produzido apenas por aqueles envolvidos diretamente na organização do evento, como os comerciantes e moradores que o financiam coletivamente e fornecem os alimentos e bebidas da festa, os donos e funcionários das equipes de som, os fornecedores e montadores das lonas de circo ou quaisquer outros envolvidos na logística e infraestrutura necessárias. Tampouco apenas pelos DJs, MCs, seus empresários e toda sua equipe de produção. Quem promove o baile são todas essas pessoas e, principalmente, o público. Se o baile não está cheio, falta energia – ainda que a equipe de som esteja em sua potência máxima. Os DJs e MCs, por mais talentosos que possam ser, dependem do público para se tornarem artistas e profissionais reconhecidos. Ao mesmo tempo, o público depende da infraestrutura do baile, da potência dos paredões de som e da habilidade do DJ e do MC para criar uma atmosfera.

É possível perceber as características locais (físicas e humanas) expressas nas escolhas estéticas dos DJs e MCs residentes de cada baile. De forma discursiva, as músicas produzidas pelos MCs costumam trazer à tona nomes de ruas, partes da favela, personagens ou dinâmicas de sua comunidade e do baile para o qual produz. Já no trabalho do DJ, essas localidades são reiteradas pelo uso de “carimbos”, que são *samples* que anunciam o nome dos bailes e das favelas. Elas também podem se expressar através de sua dimensão rítmica na reprodução das mesmas bases e *samples* no trabalho de determinado time de DJs residentes. O *Beat* do Jaca, por exemplo, marcou a produção dos DJs do Jacaré. Assim como o *Beat* do Borel marcou o trabalho dos DJs do morro do Borel. Individualmente, cada artista tem seu método de criação e produz sonoridades sempre únicas. Mesmo quando reproduzem e repetem materiais apropriados, as técnicas de montagem permitem alterar posição, duração, timbre, textura e demais parâmetros de

um mesmo *sample*, o que amplia as possibilidades de intervenção nos materiais sonoros. Porém, como artistas de um mesmo baile costumam compartilhar não apenas o momento do baile, mas também o de gravação em estúdio e o cotidiano em um mesmo território, são compartilhadas também referências que criam proximidades estéticas entre esses trabalhos diversos. Pode-se dizer que cada baile, tendo em vista suas características físicas e humanas, produz através da interação de seus artistas e público estéticas próprias, por *vizinhança*.

É este o caso observado no Baile da Colômbia e na produção de seus artistas residentes, conhecidos como Tropa da Colômbia (DJ Zebrinha, DJ Lelê do Pistinha, DJ Juninho 22, DJ Kim Quaresma, DJ PT do Coqueiro, DJ RM Maridão, DJ 2T do Arrocha, MC Juninho FSF, MC PMT, MC Cão, entre outros). No caso da Tropa da Colômbia, por exemplo, os DJs e MCs, mesmo antes de suas carreiras, já se conheciam do dia a dia no Complexo do Lins: alguns estudaram nas mesmas escolas, eram amigos de infância ou só conhecidos da vizinhança. Eles frequentaram (ou ao menos ouviram falar, no caso dos mais novos) os mesmos bailes que aconteceram na região: Baile da Árvore Seca, Baile do Rato, Baile do Pistão, Baile do Pistinha, Baile do Amor, Baile da Maloca e o atual Colômbia. Também é comum que DJs mais novos aprendam o ofício com outros mais experientes, como aconteceu com o DJ Kim Quaresma, que aprendeu a tocar em baile e produzir suas músicas com os DJs Zebrinha do Pistinha e Juninho 22, principalmente. Além disso, as parcerias criadas entre eles, nas quais divulgam os trabalhos uns dos outros incorporando-os em sua própria produção, propicia ainda mais a troca de materiais e referências estéticas. O mesmo acontece em outras localidades, que podem ser entendidas como polos de produção local do funk: são as tropas da Espanha, do Jaca, do Tuiti, do Canadá, do Arara, do Borel, do Santo Amaro, do Chapadão, do Chile, China, entre muitas outras.

Baile da Colômbia

O Baile da Colômbia é outro baile importante na divulgação do 150 bpm e atualiza um baile “reliquia”¹⁰ do funk no Complexo do Lins, o Baile da Árvore Seca, que foi interdito pela polícia pelo menos uma década antes. Ele acontece na mesma quadra que sediava o baile da Árvore Seca, na favela de mesmo nome que se popularizou pelo Brasil na música “Árvore Seca é nós”, na virada da década de 1990 para 2000). Quando o Baile da Colômbia organiza um evento maior, além das equipes de som montadas dentro da quadra, há outra também do lado de fora, na ladeira da entrada. Diferente da Gaiola, que tinha várias tendas e ambientes distintos, o público da Colômbia se concentra em um espaço menor, o que favorece a interação entre desconhecidos, assim como uma acústica com maior nitidez do som emitido pelos paredões. Também em função do espaço “fechado” e mais escuro da quadra, o contraste das luzes *neon* dos painéis de *led* se torna mais evidente e contribui para uma atmosfera que para mim é mais envolvente que aquelas dos bailes que acontecem em espaços abertos com maior dispersão.

Fui ao Baile da Colômbia pela primeira vez no primeiro final de semana de 2019 e só deixei de frequentá-lo no final daquele ano, quando o baile também foi interdito pela polícia. Nesta primeira noite, estive com Eduarda Cícero, Polyanna Peixoto, Rafaela Rosa, Daniela Rocha, Julliane Narcizo, Juliana Louven, Matheus Soneghetti e João Rosa. Era a primeira vez que ia ao baile com um grupo tão grande de amigos e, logo na semana seguinte, voltamos todos para repetir a noite. A relação que estabeleci com o Baile da Colômbia, com os seus artistas, produtores e até mesmo com o público, me levou a frequentar também outros eventos no Complexo do Lins, como a Festa do Dia das Crianças, que tinha semelhança com o baile, mas era dedicada especificamente aos moradores da região – e às crianças é claro, a classe de indivíduos mais estimada nas comunidades em que estive. A partir da entrevista que realizei com o DJ Kim Quaresma em fevereiro de 2019, construí uma relação de “parceria” com Sandro Pai, empresário de Kim Quaresma, e outros artistas do Complexo do Lins, que me permitiu frequentar o

10 Da mesma forma que o termo “parceria”, que pode ser encontrado na próxima página, uso aspas aqui no intuito de frisar que, além do sentido convencional das palavras, são ditas com um peso próprio e especial nessa cena. Portanto, assim como uma relíquia aqui se refere a um baile muito importante historicamente, uma parceria quer dizer uma relação de confiança típica desse contexto, e não na acepção corporativa do termo. O leitor encontrará adiante muitos exemplos dessas aspas, que realçam a fala própria do mundo dos meus entrevistados.

estúdio no qual trabalhavam, chamado atualmente de A Cúpula. Originalmente chamada de “Black Belt”, A Cúpula, além de estúdio de gravação e escritório de produção de artistas e eventos, funciona também como uma base onde se encontram seus produtores e serve tanto à produção musical como é também um espaço de sociabilidade.

Para o DJ Markinho do Jaca, cada baile funk carrega a identidade da favela em que acontece. É por esta razão que ele discorda da tendência recente de batizar os bailes e as favelas que os produzem com nomes de lugares estrangeiros: Baile da Colômbia, Baile de Paris, Baile da Espanha, Baile de Madrid, Baile do Egito, Baile do Canadá, Baile de Moscou, Austrália, Islândia, China, Síria, entre muitos outros. Segundo ele, os apelidos “tiram a identidade dos bailes”:

Porque eu acho feio. Tira a identidade. Eu divulgo o meu baile como Baile de Paris. É o Baile de Paris. Mas por mim, eu botava Baile do Jaca, mano! É o Baile do Jacaré. Baile da Colômbia? Já é, é o Baile da Colômbia. Mas é o Baile da Árvore Seca. Baile da Rocinha: Baile de Moscou. Mas, mano, é o Baile da Rocinha. Eu acho que isso tira a identidade do baile. É o baile da favela, mano (Markinho do Jaca, 2019)

Apesar dos nomes “de fora”, os apelidos são dados em função de características ou produções da comunidade local. O Baile da Colômbia, por exemplo, apontado por Markinho do Jaca como o primeiro a dar origem à moda, faz referência à música dos MCs Tan e Kula, “Árvore Seca é nós”. Tocada ainda hoje em bailes e fora deles, ela foi produzida para o antigo Baile da Árvore Seca e se tornou um clássico do funk – uma “reliquia”, como colocam os produtores. Nela, os MCs cantam: “Árvore Seca/ É nós!/ Tipo Colômbia/ Tipo Colômbia/ Na Colômbia?! É.../ A bala vai comer!”. O marcante refrão indica o nome atual do Baile da Árvore Seca, “Colômbia”, evidenciando pela referência na música a continuidade entre os dois acontecimentos na história da comunidade. Já o Jacaré, por sua vez, ficou conhecido como Paris por ter, como a capital francesa, um canal que corta suas ruas. A música “O Jacaré tá melhor do que Paris”, do MC Vitinho, que é também do Jacaré, ajudou a consagrar o apelido. Outro baile no Complexo do Chapadão, o Baile da Torre, também faz referência a Paris graças à torre de energia elétrica próxima ao campo em que acontece e que remete à Torre Eiffel. Dessa

forma, ainda que cite localidades no exterior, cada apelido tem a sua história, através da qual mantém sua relação com a comunidade que o nomeia.

Vale ainda destacar que, em certo sentido, o baile funk é como qualquer outra festa: sua percepção não é objetiva e depende de infinitas variáveis que dizem respeito às pessoas e sua interação em determinado ambiente. Depende da organização, do lugar, da energia coletiva do grupo, da música, da oferta de lanche e bebida, do quanto de dinheiro se pode gastar, até que horas se pode ficar, se há compromissos no dia seguinte, se algo já o incomoda naquele dia, entre outras infinitas variáveis que afetam nossa percepção da noite. Muitas vezes, discordei de amigas e amigos, com os quais compartilho uma visão de mundo muito próxima, a respeito de nossa experiência em certo baile. Afinal, um baile, além de ser construído por pessoas, é também vivenciado por elas, que criam sentidos únicos para as experiências vividas. Por isso, dizer que, “em geral”, várias das características encontradas no Baile da Gaiola também são encontradas em outros bailes – como as lonas de circo, equipes de som, DJs, MCS, o “copão”, os combos, a proibição das brigas, o comportamento masculino em relação à mulher, o respeito ao espaço individual, o corredor de passagem e os “trenzinhos”, o minuto de silêncio em homenagem aos mortos daquela semana, as músicas, as referências a lugares e personalidades locais etc. – significaria generalizar a cena e desconsiderar que esta é uma experiência produzida por pessoas, que habitam diferentes lugares na cidade, estão engajadas em diferentes atividades, vivenciam diferentes realidades e produzem sentidos para suas vidas que lhes são únicos.

Além disso, cada favela é uma. Ela possui suas próprias ruas, histórias, vizinhos, prédios, comércio, bailes etc. Essas diferenças aparecem não só no conteúdo das músicas do funk, como também em sua forma e sua performance no baile, no qual a superfície do terreno onde ele é organizado modifica a própria materialidade e percepção do som. A música tocada no baile não se resume às letras do MC, mas é também o ritmo criado pelo DJ. Este ritmo é percebido em sua materialidade, graças ao alto volume de altura das caixas de som que fazem com que as vibrações sonoras ressoem no corpo de forma potente. Essa percepção está sujeita às variações espaciais, que criam a acústica na qual as ondas sonoras podem ser absorvidas, difratadas, refletidas ou dispersadas. Por essa

razão, os lugares onde acontecem bailes transformam-se em verdadeiros terrenos sonoros, onde todos os espaços são preenchidos pelo som – cuja percepção é sempre relacional. Se neste mesmo terreno há variações na percepção do som, é de se esperar que de um baile para o outro ela também se modifique. Sendo assim, o lugar que produz um baile produz também uma estética de sua favela, que passa a circular nas músicas entre outros bailes e pode, inclusive, extrapolar esta cena específica.

Por todas essas razões, é possível compreender a identidade da favela que se expressa nos bailes como uma identidade dinâmica, construída pelo ambiente e pelas pessoas que dele fazem parte e, ao mesmo tempo, o constroem continuamente. Ela não é, portanto, fixa, objetiva e imutável. Além disso, apesar dos fortes traços locais na produção dos bailes, eles não são acontecimentos isolados e se produzem também nas relações de poder que atravessam a cidade em contexto globalizado. Mas, ainda que um baile seja frequentado por pessoas vindas de diversas localidades, ele se mantém, principalmente, como uma realização de vizinhos. O público “cativo” do baile é sempre aquele da comunidade, assim como a maioria de seus artistas residentes. Além disso, ele é resultado da mobilização e articulação também entre produtores e comerciantes da área, criando uma economia local que o transforma em um polo cultural, palco para muitos artistas cujas produções expressam sentidos individuais e da comunidade.

2. A evidência de *um mundo funk carioca*

Quando tornei o funk meu objeto de pesquisa de mestrado, fui orientada por todos aqueles que já estavam envolvidos, ou ao menos mais iniciados do que eu em seu estudo teórico, a ler o livro *O mundo funk carioca* (1987), de Hermano Vianna. Graças a seu pioneirismo como a primeira etnografia dos bailes, o trabalho, que foi resultado da pesquisa do antropólogo durante seu mestrado no Museu Nacional (UFRJ), se tornou um ponto de partida obrigatório para o estudo do funk: um pilar, por assim dizer. Para além da originalidade da pesquisa e do objeto de estudo, grande parte da posição que o livro adquiriu entre pesquisadores pode ser atribuída ao momento que descreve, compreendido como a origem do funk como gênero musical brasileiro. Alguns anos após o trabalho de Vianna, artistas e equipes de som produziram as primeiras músicas com vozes autorais, no idioma nacional, para suas composições.

O funk para Vianna, entretanto, já durava quase duas décadas quando escreveu *O mundo funk carioca*. O autor utiliza como referência o surgimento dos bailes, e não o de um estilo musical específico que se pudesse considerar brasileiro. Para Vianna, o baile e a música que nele é tocada são parte de um só movimento chamado “funk”, que tem na experiência da festa sua centralidade e razão de existir. Após ouvir falar nestes eventos através da rádio Tropical FM, passou a frequentá-los. Entre 1985 e 1986, Vianna frequentou alguns dos mais de 700 bailes que aconteciam todas as semanas no Grande Rio, dos quais destaca o Clube Magnatas, no Rocha; Renascença Clube e Clube Mackenzie, no Méier; Cassino Bangu; Grêmio Recreativo de Rocha Miranda; Farolito, em Caxias; Paratodos, na Pavuna; Signus, em Nova Iguaçu e Canto do Rio em Fonseca, no Centro de Niterói. Suas “idas ao subúrbio”, como ele denomina esta experiência, não apenas lhe ensinaram novas músicas, novas danças, e um novo modo de produzir e desfrutar de uma festa, como lhe renderam também uma amizade com o DJ Marlboro, fundamental nas escolhas do pesquisador em sua etnografia. A partir destas motivações e

influências, Vianna descreve sistematicamente os modos de organização e produção das equipes de som, que envolviam a expertise do DJ e a participação do público dos bailes.

É Vianna também quem reinsere o funk na mídia corporativa na década de 1980, principalmente após a repercussão de um artigo publicado no *Jornal do Brasil*, escrito após frequentar um baile na quadra da Escola de Samba Estácio de Sá. Passada a época dos bailes *soul* em meados da década de 1970, sobre os quais pipocaram matérias nos jornais da cidade que chamavam a cena de “Black Rio”, a mídia abandonou por completo a cobertura destes festejos, produzidos essencialmente *por* e *para* moradores de favelas. Por quase uma década, as “numerosas e gigantescas festas suburbanas”, nas palavras de Vianna, foram completamente ignoradas pelos jornais, e, conseqüentemente pela classe média que por eles se informava. Quando os bailes modificaram suas características ao longo da década (principalmente seu estilo musical, passando do *soul* para o *hip hop*), os meios de comunicação não acompanharam seu movimento. Ainda que os bailes reunissem milhares de pessoas todos os finais de semana e DJs de baile tocassem em rádios como a Tropical FM, o funk não era um assunto de interesse para a mídia hegemônica e “do público da Zona sul”. Vianna se tornou, então, uma espécie de “tradutor” da cena dos bailes para este grupo, uma “autoridade em baile”. Esta posição é ironizada pelo próprio autor, que ressalta a rapidez com que a imprensa transforma algo que existia há anos em novidade. Seja como for, é partir de *O mundo funk carioca* e de outras contribuições de Vianna aos jornais que o funk se torna conhecido como fenômeno para fora de seu circuito na década de 1980.

Se quando foi publicado, *O mundo funk carioca* foi recebido como um relato único de uma cultura até então “desconhecida” e “pitoresca”, hoje ele assume a posição de um documento histórico, contendo informações a respeito de um momento passado e primordial do funk. Tomado como um retrato que fixou uma determinada época, que parece haver se perdido nas rápidas atualizações estéticas e de mercado que o funk sofreu nos anos seguintes, dados do passado são retirados da obra de Vianna como recurso de contextualização histórica e se repetem em trabalhos mais atuais. Em geral, são citações das passagens mais descritivas da etnografia, a partir das quais se pode compreender de que maneiras os eventos eram organizados, como funcionava a importação e comercialização dos discos, ou mesmo o percurso histórico que conecta o *reggae*

jamaicano ao *hip hop* estadunidense e funk brasileiro. Estas informações, apresentadas de forma objetiva e sem a necessária crítica ou análise das condições de sua escrita, têm tornado exaustiva a presença de *O mundo funk carioca* em trabalhos posteriores e provocam o achatamento da potência narrativa do trabalho de Vianna.

Embora tenha se reproduzido em consenso entre pesquisadores do funk, paradoxalmente, o dissenso estava no cerne da etnografia de Vianna. Uma de suas conclusões centrais era de que, embora o “mundo funk” fosse muito inventivo, ele não devolvia ao mundo uma maneira diferente de se fazer *hip hop*. Ela foi refutada pelo movimento próprio de expansão do funk na década seguinte. Ao longo da década de 1990, a cena não só produziu músicas autorais como as disseminou amplamente, inclusive entre os jovens de classe média e alta. Segundo o pesquisador da Comunicação Micael Herschmann, autor de *O funk e o hip hop invadem a cena* (2000), ainda nos anos 1990, era possível perceber a forma impressionante pela qual uma cultura produzida por jovens marginalizados da sociedade era capaz de desenvolver um mercado e mídias próprias significativas o suficiente para abrirem caminho nas estruturas hegemônicas (HERSCHMANN, 2000: 246). Ele aponta que o funk era uma indústria que envolvia “a produção e o consumo de roupas, discos/CDs, aulas de dança em academias, programas de TV e rádio, chegando a gerar, apenas nos bailes, direta e indiretamente, 20 mil empregos e movimentar 10,6 milhões de reais” (HERSCHMANN, 2000: 247). No final da década, a equipe Furacão 2000 tinha um programa de televisão de alcance nacional, produzia um dos discos mais vendidos por todo o país e marcava de vez a “invasão” do funk na Indústria Cultural.

Mas é o próprio Vianna que nos dá as pistas deste crescimento exponencial do funk através das diversas contradições presentes em sua etnografia, ainda na década de 1980. Apesar de considerar que “o Rio não devolve ao mundo outra maneira de se fazer *hip hop*”, Vianna afirma que “não existem bailes como estes em nenhum outro lugar do mundo” (VIANNA, 1987: 101). Ao mesmo tempo que considera que “nos bailes, nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores, como dizem haver no carnaval” (VIANNA, 1987: 106), Vianna compreende que o sistema importação clandestina desenvolvido pelas equipes de som representava a

capacidade do funk exceder os limites impostos pelo mercado mundial (VIANNA, 1987: 102). Ainda assim, nas “considerações finais”, Vianna escreve que o comércio musical entre Estados Unidos e Brasil era uma via de mão única e, musicalmente, nada era criado no baile, apenas reproduzido. Para ele, o que poderia haver de subversivo no funk era também uma das “faces” do “espírito capitalista”. Os “dançarinos”, como chama o público dos bailes, não teriam uma relação de profundidade com a música dos bailes e não as “levava” para casa; e tampouco os DJs as conservavam, uma vez que muitas das vezes sequer sabiam o nome das músicas que tocavam. Os bailes e suas músicas eram efêmeros para Vianna: “puro consumo, puro gasto de informação”. É possível que a centralidade que deu ao conceito de alegria e festa em sua dissertação tenham conduzido o pesquisador a conclusões que beiram um hedonismo, reduzindo as potencialidades dessa cultura. Nesta perspectiva, *O mundo funk carioca* termina com uma imagem da produção funkeira como transitória, pra a qual não importa o antes ou o depois, apenas o momento presente no baile.

Mas, como o próprio texto de Vianna sugere, um trabalho complexo, específico e coletivo era posto em prática para garantir a existência e a manutenção dos bailes funk. O “mero divertimento” do baile tinha, e tem ainda hoje, a importante função social de possibilitar lazer a muitas pessoas para as quais atividades culturais e de divertimento tornam-se inacessíveis – seja pelo custo financeiro ou pela distância a ser percorrida até o local do evento (situados, em geral, onde há maior concentração de renda). Tendo consciência dessa demanda, donos de equipes de som agiram de maneira estratégica ao ver na deficiência do Estado e da iniciativa privada uma interessante oportunidade de negócio. Além de donas dos equipamentos de som, as equipes eram também responsáveis por toda a logística dos eventos, contactavam os donos dos espaços que os sediavam, negociavam os custos e lucros que seriam repartidos, contratavam os DJs, iluminadores e demais profissionais necessários (como montadores e seguranças) e adquiriam os discos que seriam tocados nas festas (VIANNA, 1987: 35-36). Vianna considera que donos de equipes, DJs, iluminadores, seguranças e demais profissionais envolvidos na produção dos bailes formavam o que chama de uma “rede elaborada de cooperação”, a partir do conceito de “mundo artístico” de Howard Becker (BECKER, 1977: 209 apud. VIANNA, 1987: 35).

O gosto do público dos bailes pelo *hip hop*, *Miami Bass*, *Los Angeles Bass*, *R&B*, *Modern R&B* e outras vertentes da música negra eletrônica estadunidense, motivou a criação de um mercado paralelo de discos no Brasil, uma vez que os estilos não eram comercializados por gravadoras no país. As músicas do *hip hop* eram lançadas, na maioria das vezes, por selos norte-americanos independentes e distribuídas em poucas tiragens somente nos Estados Unidos, especialmente em Nova York. Em 1987, somente duas lojas na Zona Sul do Rio de Janeiro comercializavam estes discos, e, devido à grande demanda das equipes de som e ao alto custo de importação, os preços eram bem elevados (VIANNA, 1987: 42). Para suprir esta demanda e atender aos desejos antecipados do público do baile, alguém viajava a Nova York (poderia ser o próprio dono da equipe, um DJ ou um importador) e buscava os discos de músicas que haviam feito sucesso em um baile. Muitas vezes, quem viajava não sabia nem sequer o nome da música ou artista, e tentava adquirir o disco somente a partir do nome da gravadora pela qual havia sido lançado ou cantarolando seu refrão (VIANNA, 1987: 42). Visando uma melhor definição do som no baile, donos de equipe de som investiam na compra de mixes, que são compactos de 12 polegadas como os LPs, mas com apenas uma música gravada em cada lado, o que tornava sua qualidade de reprodução muito melhor que a de fitas - opção mais barata utilizada nos bailes de Cumbia que aconteciam no Paraguai na mesma época, como observa Vianna (VIANNA, 1987: 48). Este sistema, que chegava envolver até funcionários de agências de turismo, foi o que alimentou os bailes durante o período em que eram tocadas as produções estrangeiras e teve influência na consolidação de monopólios do funk na década de 1990, uma vez que a comercialização dos discos importados poderia encontrar vários intermediários, o que encarecia o valor do produtor e prejudicava as equipes menores.

Nesta época, eram o equipamento de som e a variedade dos discos tocados pelo DJ que faziam a publicidade de um baile (VIANNA, 1987: 35). As equipes costumavam disputar entre si para eleger quem tinha a melhor “potência sonora”, os melhores mixes e, portanto, faziam os melhores eventos. Em algumas ocasiões, essa disputa podia até mesmo assumir a forma de uma atração, algo que acontece ainda hoje com o nome de “duelo de equipes”. Ainda que o investimento fosse alto e o valor da bilheteria e bar fossem relativamente baixos, era possível lucrar com um baile quando ele “lota”,

revertendo o investimento em publicidade. Quanto mais animados são os bailes, mais comentários positivos eles geram entre o público da cena, que passa a frequentá-lo cada vez mais, gerando maior lucro para os donos de equipe. Embora o pesquisador não comente a respeito, esta lógica parece bastante diferente daquela posta em prática por muitos dos espaços de lazer frequentados pela classe média e alta, que comportam menos pessoas mas lucram na venda de ingresso e rendimentos do bar.

A realização de todas essas atividades que o baile demanda exigia também uma expertise específica sobre o funcionamento, os meios e os fornecedores do mundo do funk. Este conhecimento era compartilhado internamente na cena e marcava diferenças entre aqueles que chegavam “de fora”. Como Vianna comenta, muitos dos donos de equipes de som eram moradores de bairros ou favelas no subúrbio e, antes de organizarem seus próprios eventos, já faziam parte do “mundo do funk” como público (VIANNA, 1987: 40). Donos de equipes que “chegavam de fora” eram chamados de “arrivistas” e acusados de “só pensar em dinheiro”, diferente aqueles “de dentro” do funk, que entendiam sua lógica particular de funcionamento. Neste mesmo sentido, algumas equipes de som contratavam como seguranças para trabalhar nos bailes os próprios frequentadores, pois eles, melhor do que ninguém, saberiam discernir entre o que era uma briga e o que era um passo de dança, por exemplo (VIANNA, 1987: 37).

Além da potência sonora propiciada pelo equipamento de som, o ritmo da música é fundamental em um baile e é responsabilidade do DJ produzi-lo. Nos bailes, a música não é apenas plano de fundo de uma interação social, mas funciona como o meio condutor destas relações. É trabalho do DJ, a partir das variações e das vibrações sonoras, produzir e conduzir a atmosfera do baile, intercalando os momentos de clímax com os de relaxamento, tocando músicas já conhecidas pelo público ou introduzindo novidades. Em meados da década de 1980, os DJs em bailes estavam acostumados a tocar de costas para seu público, que dançava olhando para os paredões de caixa de som. Sem poder vê-los, os DJs deveriam ser capazes de antecipar o desejo comum da pista de dança somente pela energia do espaço, apontando para certa percepção sonora e vibracional do ambiente. Vianna destaca que palavras como “sensibilidade” e “intuição”, utilizadas por esses profissionais para descrever seu trabalho, são muito próximas daquelas utilizadas por

artistas em geral para justificar suas escolhas estéticas (VIANNA, 1987: 14). Ao mesmo tempo em que atesta o caráter artístico da performance do DJ, ele chama atenção ainda para uma característica específica que os difere de outros nichos artísticos:

O discotecário só fica satisfeito quando os dançarinos estão satisfeitos (...) Não é possível, segundo o “discurso nativo”, encontrar situações em que o DJ pense que seu trabalho foi muito bom e que os dançarinos é que não souberam apreciá-lo, como acontece com frequência em várias manifestações da arte moderna. Se não há uma interação imediata entre discotecário e público, a culpa é sempre do primeiro. (VIANNA, 1987: 44)

Mas, apesar de dar indícios de sua sensibilidade e potencial criativo, Vianna desconsidera a criação autoral no trabalho dos DJs de baile. Principalmente porque as produções tocadas no baile eram reproduções do *hip hop* estadunidense e ainda não haviam sido produzidos funks “autenticamente brasileiros” – ou seja, gravados em estúdios nacionais, com vozes e ritmos autorais. Vale pontuar, entretanto, que a reprodução das músicas norte-americanas em solo brasileiro alterou sensivelmente o material sonoro original. No Brasil, o DJ do baile poderia editá-las durante a mixagem ao vivo, operando artifícios como o recorte, fragmentação, repetição, inserção de novos efeitos ou *samples*, alterações na velocidade da pulsação etc. Mesmo quando o DJ não é o autor das músicas escolhidas para a mixagem, podemos dizer que é ele o responsável pela produção do ritmo que embala a pista de dança, pois a cada performance ele altera características do fonograma, a partir de escolhas que são individuais e orientadas pela experiência coletiva naquele tempo-espço. Como comenta Vianna, o público do baile costumava ser aberto às novidades trazidas pelo DJ que, se fossem bem recebidas, seriam disseminadas de baile em baile.

A comunicação com o público foi o que, desde sempre, deu origem às novidades no funk. As Melôs, algumas das primeiras composições de funk em português, surgiram do jogo entre artista e público que tinha lugar no baile. Na forma de uma brincadeira, o público cantava versões por cima das músicas tocadas em inglês a partir da proximidade entre o som de palavras nos dois idiomas, produzindo paródias fonéticas sexuais e bem-humoradas. Segundo Vianna, esses “refrões pornográficos”, cuja maioria utilizava “palavrões”, eram entoados nos momentos mais animados da festa (VIANNA, 1987: 11):

Quando entrava a “Melô do doce”, os dançarinos cantavam: “Se buceta fosse doce”, e repetiam enfaticamente essa última palavra. A melô do árabe é acompanhada por um coro bombástico: “vai tomar no cu”. Outro refrão, bastante conhecido, que acompanhava várias músicas, é o seguinte: “Porra, caralho, cadê meu baseado.” Muitas vezes o DJ, utilizando um microfone, puxa um refrão. (VIANNA, 1987: 82).

As melôs eram também formas de nomear as composições estadunidenses a partir de sons não discursivos e referentes possíveis de se assimilar localmente. A música “*How Much You Can Take*” do MC A.D.E, por exemplo, trazia um *sample* da música tema do filme de terror *slasher* “Sexta-Feira 13”, um sucesso mundial da época, e ficou conhecida como “Melô da Sexta-Feira 13”. Outra música de MC A.D.E, “*Bass Mechanic*”, era chamada de “Melô dos cachorros”, em função dos *samples* de latidos de cães utilizados na composição. De forma similar, a música “*You Mama’s On Crack Rock*”, do grupo The Dogs, foi chamada de “Melô das crianças”, devido as vozes infantis que cantavam seu refrão. Ou a música “*Music Non Stop*”, do Kraftwerk, que ficou conhecida como “Melô do porco” porque o timbre de voz do MC lembra aquele emitido pelo ruído do animal.

Segundo a pesquisadora Adriana Facina, no artigo “Que batida é essa?” (2010):

As letras em inglês não eram uma barreira à comunicação, pois muito frequentemente eram traduzidas pelo público, que criava letras jocosas e com conotação sexual, as melôs, guardando a sonoridade semelhante das palavras. Assim, nessa apropriação que desafiava aqueles que acusavam a música que entre nós recebeu o nome de funk como importação cultural alienada, refrões como “You talk too much, Roll it up my nigger”, viravam “Taca tomate, Vou azarar uma nega”, respectivamente (FACINA, 2010: 3).

Além das composições paródicas em português, a experiência do baile produziu também diversos modos e passos de dança, conforme já era observado por Vianna. Ao desconsiderar a criação estética do baile como singular, ele termina por desconsiderar o fenômeno que mais lhe chamou atenção e que é bastante evidenciado em sua etnografia:

As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de dança. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ, dançando, em fila, lado a lado com seus companheiros (VIANNA, 1987: 76)

Segundo o autor, nos momentos de clímax do baile produzidos pela seleção e mixagem do DJ, a pista de dança era completamente preenchida e os vários corpos que dançavam, pulavam e cantavam, repetiam movimentos sincronizados, formando juntos “uma única massa rítmica” (VIANNA: 1987: 105). A catarse era tamanha que retornar ao baile na semana seguinte se tornava um compromisso a ser seguido “religiosamente”.

Se levarmos em conta a relação pessoal que os frequentadores de baile adquiriam com estes eventos, a produção estética que surgia da comunicação entre DJ e público, além de todo o aparato forjado para sustentar e promover a cena, parece difícil acreditar não havia profundidade nas relações do baile. Pode se dizer que o público carregava sim algo do baile em si quando acabava a festa: em seu corpo afetado pelo som e em sua narrativa, na qual o baile se torna central. Carregava também para outros lados, disseminando músicas, danças e modas criadas no baile.

Embora os bailes pudessem ser frequentados por “qualquer pessoa, com qualquer roupa, dançando qualquer dança” (VIANNA, 1987: 90), eles eram destinados a jovens que moravam nas adjacências dos locais em que eram realizados. Por esta razão, era comum que estes jovens fossem ao baile em grupos de amigos, que eram também vizinhos. Em *O mundo funk carioca*, Vianna observa que estes grupos de amigos e vizinhos costumavam cantar e dançar músicas que representavam sua localidade, e que eram executadas no baile na forma de um grito-de-guerra de torcida:

Existem turmas de dançarinos de um mesmo bairro ou de uma mesma rua, que atuam na pista de dança como torcidas de futebol no Maracanã. Cada turma tem o seu refrão e uma compete com a outra pelas coreografias mais bonitas (VIANNA, 1987: 83).

Estes grupos, que compunham danças e gritos de guerra para representar seu território, ganharam centralidade nas dinâmicas do funk na década de 1990 a partir dos Bailes de Corredor (Bailes de Briga). Mas, sua evidência em Vianna aponta como a criação estética e sua relação com o território e a disputa (elementos muito presentes nas “montagens de galera”, e, posteriormente, no “proibidão”) já se faziam presentes no baile em meados da década de 1980. Assim como ocorreu com as “melôs”, as interações aparentemente desprezíveis no baile entre DJ e público precisariam de apenas mais alguns anos para se firmarem na cena como características autorais e constitutivas do

funk, que permitiram sua posterior assimilação como gênero musical *autenticamente* brasileiro.

Acredito que os argumentos que são capazes de dissolver esta percepção do funk como “puro consumo”, “gasto” ou produção “despretensiosa”, abrindo caminho para novas perspectivas a respeito dos bailes, são encontrados no próprio texto de Vianna. Arrisco dizer que a ponta que desata este nó reside no conceito de *repetição*, bastante evidenciado pelo autor em sua escrita. Segundo Vianna, “os bailes de todo o Grande Rio tocam as mesmas músicas e o público dança da mesma forma. As variações são quase imperceptíveis” (VIANNA, 1987: 82). Para ele, toda a complexa e excitante experiência do baile funk se encerrava a cada noite, para ser repetida na semana seguinte:

A fidelidade do público é evidente. Todos voltam semanalmente ao baile para repetir as mesmas ações. Eu podia até prever determinados acontecimentos: “daqui a pouco vai se formar uma roda naquele local”, “dentro de minutos aquelas garotas vão começar a dançar o esfrega-esfrega”, etc. Infalível. Paradoxalmente, eu até me surpreendia com tanta previsibilidade (VIANNA, 1987: 79).

Entretanto, ele mesmo aponta a existência do grande número de bailes que aconteciam todos os finais no Rio de Janeiro (VIANNA, 1987: 13). Estes bailes variavam em dia da semana, horário, local e quantidade de público, além de variarem as equipes de som que os produziam, os artistas que se apresentavam nele, os seguranças e comerciantes que também trabalhavam nos eventos e público que os frequentava – fatores que, como vimos anteriormente, alteram a experiência. O próprio autor observa também o surgimento e disseminação de novas modas, músicas ou passos de dança, que poderiam ser assimilados e disseminados entre os bailes e participantes da cena, modificando sua produção estética: “Quase todos os DJs e alguns dançarinos divulgam as novidades para outros bailes. Uma nova coreografia, um novo refrão logo passam a ser propriedade de todo o mundo funk e não só de um baile específico” (VIANNA, 1987: 82).

Não por acaso, a repetição é também um conceito que aparece no discurso dos DJs entrevistados, além de ser ferramenta em sua prática musical. Utilizado para produzir ritmo e efeito, o *looping* é uma das técnicas mais presentes no trabalho de DJs e seu uso excessivo se tornou característica do funk. É nele que estou pensando quando pergunto à

DJ Iasmin Turbininha sobre a repetição em seu trabalho. Mas, em lugar disso, ela me descreve o hábito compartilhado entre os DJs para “estourarem” suas produções:

No funk é assim, quando você quer estourar uma música você repete ela em vários lugares, ou em vários ritmos. Tipo assim, você quer estourar a voz: fiz uma música com o [MC] Cabelinho e quero estourar aquela música, aquela letra... Quero cantar e quero que o povo cante junto comigo na hora que abaixar o som, tá ligado? Qualquer DJ quer uma música dele estourada no baile. Então quando tu acaba fazendo uma parceria com o MC com uma música, pra você trabalhar ela, você toca várias vezes. Quando você tem um baile residente, é mais fácil de estourar. Quando o baile tá estourado e você tá naquele baile. Porque o DJ vai “martelar” aquela música. Quando você ouve muito uma música no baile é porque o DJ quer estourar aquela música. Então tu vai ouvir até essa música entrar na tua mente e tu falar: “caraca, por que eu tô cantando isso?” É assim... Acaba que vira um vício da pessoa, um “hit”. E aí estourou, tá ligado? (Iasmin Turbininha, 2018)

É comum que na mesma noite no baile se escute várias vezes a mesma música, tocada pelo mesmo DJ. Como explica Iasmin Turbininha, a repetição tem o intuito de tornar aquela uma música habitual para sua audiência, de forma mecânica e pela insistência. Assim como “trabalha” a música repetindo-a em vários ritmos e lugares, a DJ Turbininha costuma produzir *Sets* e Podcasts, que ficam gravados no Youtube ou Soundcloud, em uma duração não muito longa, imaginando que o ouvinte possa se sentir instigado a repeti-lo. Nesse sentido, a repetição possibilita que o público se acostuma a certa música ao ponto de integrá-la a sua experiência pessoal, torná-la parte de si: um “vício”, dentro da “mente”. De fato, a combinação entre a repetição e o alto volume das caixas de som faz com que a música permaneça ecoando dentro de nós mesmo após o baile.

É neste sentido que o público carrega o baile em si e dissemina suas novidades. É a partir da repetição que se “entra no ritmo” de uma novidade e contribui com sua

divulgação. Não muito diferente do que observou Hermano Vianna. Quando se espalham, tornam-se uma moda amplamente compartilhada, mas que não é repetida sempre da mesma forma – uma vez que a performance produz variações a cada incidência. Esta moda tampouco é totalizante e não tarda muito a se transformar na reprodução e surgimento de outras novidades. Neste sentido, a repetição não só permite o surgimento do novo como é ela própria que o produz.

O DJ Kim Quaresma, da mesma geração da DJ Iasmin Turbininha, concorda que a repetição é uma estratégia deliberada dos DJs para alcançar a boa repercussão de suas músicas, mas entende que esta é uma prática que não é compreendida em outros ambientes fora do baile:

A gente faz isso também, direto. Mas hoje em dia, a internet tá mais forte. Mas a gente faz isso daí também, é uma boa pra estourar. Mas no evento não dá pra gente fazer isso. Se a gente faz isso no evento, de tocar umas 5 vezes a mesma música, vão falar que a gente é o que? Maluco. ‘Po, esse cara é maluco, é o que? (Kim Quaresma, 2019)

Os “eventos”, que costumam ser apresentações em casas de show ou festas privadas, não ocupam para Kim Quaresma e demais DJs entrevistados o mesmo lugar que o baile. Com um público mais jovem receptível às novidades do que aquele em eventos privados, é tocando como DJ no baile na favela que ele testa novas batidas e produções, enquanto nos eventos ele é solicitado a tocar somente as produções “estouradas na pista”, que já estão ultrapassadas no baile:

Festa a gente toca mais o repertório, mais que tão estouradas, entendeu? Nas festas. No baile não. No baile a gente mostra. Exemplo: no mês fizemos 10 músicas, no baile a gente vai macetar elas. Ah, ah... Toda hora...Ah, ah! Toca as estouradas também, mas toca mais elas, toca mais elas, elas, elas... Na rua não. A gente toca pouco tempo. A gente toca as que os outros escutam, a que os outros, tipo assim, ‘ah, Kim vai e toca essa

aqui da Colômbia'. Eu tenho que tocar ela! Às vezes no baile eu nem toco. Porque muita pessoa já ouviu.” (Kim Quaresma, 2019)

Ainda que atravessado por contradições, que resultam no movimento funk, mas também da própria escrita de Vianna, *O mundo funk carioca* continua a contribuir para uma análise atual da cena, especialmente graças à centralidade que atribuiu ao baile funk. Como vimos também através dos DJs, é no baile que acontece a experimentação da cena. A DJ Iasmin Turbininha pontua como frequentar o baile é importante em sua produção no que diz respeito a manter a comunicação com os desejos de seu público. Quando é solicitada a dar conselhos a novos MCs e DJs, ela reitera esta percepção:

Ó, tu tem que ir no baile ver o que tá rolando, ver o que que o morro tá falando, tem que ver o que as novinhas quer. Porque é no baile que você vê as ideias, vê as coisas, vê o que o povo faz... Nego vê o que o povo faz e grava-lhe uma música! (Iasmin Turbininha, 2018)

Sendo assim, o que Vianna constrói em *O mundo funk carioca* é a esquematização clara de um sistema que nos dá informações o suficiente para considerar que é no baile que acontece a experiência do funk, aquela que dá origem ao seu ritmo, às suas modas e movimenta toda a cena. O que me parece um dos legados marcantes do antropólogo para o funk, e que tem sido pouco explorado por pesquisadores contemporâneos, é a concepção de que o funk não é um ou outro estilo de batida e letra, mas sim o baile e o som que esta experiência produz.

Por fim, afirmar que o baile é seu som implica trazer à tona quais as relações em jogo na concepção do que é tocado no baile. Como vimos, a pista de dança é o momento de experimentação. Como fazer o público dançar é a pergunta do DJ. O público, por outro lado, é quem, talvez inconscientemente, cria com o DJ. O público dos bailes se mostrou ao longo da história bastante receptivo às novidades. Se a música é divertida, o faz dançar e cantar, ele a dissemina primeiro em movimentos na pista de dança e depois, direta ou indiretamente, a outros bailes. Se o DJ vê que algum som agrada seu público, ele o repete porque o intuito é movimentar cada vez mais pessoas. Outros DJs se

apropriarão do som que “bateu” e o disseminarão de baile em baile, para variadas pessoas. Se elas gostarem, o som se espalhará ainda mais. Em mais de 50 anos de bailes funks, essa lógica não conduziu a estagnação da produção estética do funk. A troca entre DJ e público dos bailes, assim como a troca entre público e público, DJ e DJ, DJ e MC e assim por diante, permite que na reprodução insista uma permanente inventividade, que nos faça considerar o funk uma exímia arte da troca e da produção de novidades. A existência desta dinâmica já na época de Vianna nos leva a considerar que o baile não só já produzia uma forma própria de se fazer *hip hop*, como já apresentava também meios específicos de propagação.

O mundo funk carioca, a partir de uma perspectiva crítica, deixa ver também que, mesmo marcados pela comunidade e seu território, nem o baile nem a favela estão isolados do restante do mundo ou congelados no tempo. Pelo contrário, as práticas do funk têm demonstrado desde seu surgimento serem capazes de articular referências locais e globais, mantendo um fluxo de trocas e produção bastante amplo e acelerado. “O mundo funk carioca” descrito por Hermano Vianna é, portanto, *um* mundo funk bastante particular, concebido a partir da experiência de um jovem, homem, branco, de classe média e universitário que se encantou com a sonoridade do baile do funk naquele determinado contexto. Tendo consciência de suas limitações e reconhecendo sua importante contribuição não apenas para o campo do funk, mas para a reflexão do próprio fazer etnográfico, podemos ainda retornar ao *O mundo funk carioca* e refletir sobre seus impactos em nossa produção até aqui. Por ora, basta apenas concluir que o funk é capaz de produzir uma lógica de autoria que não só permite a reprodução, como também tira proveito de seu movimento, a partir do qual surge a singularidade que permite a constante renovação estética da cena.

3. Mídia

Visibilidade em disputa

Cada uma das quatro principais entrevistas que compõem este trabalho aconteceu de forma singular, em diferentes ambientes, tempos e situações. A primeira delas foi no final de 2018, com Jota, empresário da DJ Iasmin Turbininha e dono de um estúdio de música no Engenho Novo. Na ocasião, eu, Maria Bogado e Eduarda Cícero fomos ao estúdio de Jota, que funciona ao lado de sua casa, e voltamos na semana seguinte para entrevistar a DJ. Muito próximo dali, também trabalhavam os artistas do Complexo do Lins: o MC Juninho FSF e MC Cão, que pude conhecer em março de 2019, quando os entrevistei novamente com Eduarda Cícero em um bar na “Maloca”, como é conhecida pelos moradores a rua Araújo Leitão, no Complexo do Lins. Já a entrevista que eu e Maria Bogado realizamos com o DJ Markinho do Jaca aconteceu em dois estabelecimentos públicos diferentes: uma Kombi onde eram vendidos lanches e bebidas em frente ao Norte Shopping, centro comercial na Zona Norte da cidade, e um bar no Jacaré, favela de onde Markinho do Jaca é “cria”. Em todas estas experiências foi predominante um clima de familiaridade e descontração graças, principalmente, aos lugares em que estávamos. Menos na entrevista com o DJ Kim Quaresma, na qual prevaleceu uma atmosfera tensa bastante palpável para os presentes.

Buscando avançar em sua carreira e projeção, Kim Quaresma e Sandro Pai (empresário e amigo de longa data do DJ) optaram por trabalhar com os sócios Dyego Ferreira e Ricardinho, em um escritório de produção de artistas de funk e *trap*¹¹ no centro da cidade. Em março de 2019, fui com Eduarda Cícero e Polyanna Peixoto entrevistar o DJ, com gravação de áudio e vídeo. Eu havia conseguido o contato do artista em janeiro daquele ano, quando estive no Baile da Colômbia com mais um grupo de amigos e me apresentei a Kim como jornalista. Na época, eu queria entrevistá-lo para a produção de textos sobre o funk 150 bpm, que seriam publicados na revista *online* independente da qual eu fazia parte, a Revista Beira. O escritório estava localizado na zona portuária do Rio de Janeiro, que havia sido revitalizada para os Jogos Olímpicos na

11 Vertente do *hip hop* que, no Brasil, se aproximou do funk.

cidade em 2016 com o projeto que atribuiu ares contemporâneos aos antigos galpões. A Hub, que estava sediada em um destes galpões e costumava realizar em seu espaço festas e eventos, dispunha de diversos contêineres coloridos, nos quais funcionavam algumas produtoras. Em um dos contêineres, encontramos primeiro os dois sócios empresários e aguardamos a chegada do DJ Kim Quaresma, Sandro Pai, Porchat (amigo e membro da equipe de produção de Kim), outro rapaz chamado Felipe e o DJ Markinho do Jaca – que na época também tinha um contrato com a produtora de Dyego e Ricardinho.

Antes mesmo dos artistas, empresário e amigo chegarem, já havia certa tensão no ar. Enquanto aguardávamos Kim, Dyego sentiu a necessidade de me explicar algumas coisas sobre seu trabalho recente com o artista (havia pouco mais de um mês que trabalhavam juntos), insistindo que poderia haver momentos nos quais seria melhor que ele respondesse por Kim. Dyego também pediu para ver meu roteiro de perguntas, e riscou duas delas relacionadas ao Baile da Colômbia. Mesmo com a chegada dos artistas, o clima não ficou mais leve. Em primeiro lugar, não estávamos em um bar na esquina da casa de meus interlocutores, ou em sua própria casa, como foram as outras entrevistas. E sim em uma sala de reunião o mais impessoal possível: climatizada, com móveis, carpete e persianas em cores neutras, sentados em cadeiras de escritório cinzas ao redor de uma grande mesa oval. Além disso, naquela mesma semana, havia sido expedida, e noticiada nos maiores meios de comunicação do país, a ordem de prisão do DJ Rennan da Penha, uma das maiores estrelas do funk do momento.

No dia 22 de março de 2019, a Justiça do Rio de Janeiro determinou a prisão de Rennan da Penha em segunda instância, devido à alteração na legislação brasileira que passou a autorizar a prisão nestes casos – mesmo dispositivo legal que tornou possível a prisão do candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva em 2018, ano de eleição. Neste momento, o DJ Rennan da Penha era uma das referências atuais com maior visibilidade na cena. Graças ao sucesso do Baile da Gaiola, impulsionado também pela repercussão das músicas que falavam sobre o baile (“Finalidade era ficar em casa”, “Vamos pra Gaiola”, “Eu vou pro Baile da Gaiola” e “Tu tá na Gaiola”, do MC Kevin O Chris, por exemplo), Rennan da Penha se tornava conhecido por um público “de fora” dos bailes por todo o país. Pioneiro do funk 150 bpm, ele abriu caminho para DJs mais jovens da atual geração, como comenta o DJ Markinho do Jaca, e é bastante respeitado

por colegas de trabalho e público. Mas, no momento em que o Baile da Gaiola e seu principal DJ viviam o auge de seu sucesso, as repressões da polícia ao evento tornaram-se cada vez mais frequentes e violentas. Em uma delas, quatro moradores foram feridos, inclusive uma senhora de 63 anos que levou um tiro de fuzil no pé. Logo em seguida, foi expedida a ordem prisão de 11 envolvidos na produção do Baile da Gaiola, inclusive Rennan da Penha. No caso de Rennan, seu processo em segunda instância datava de 2016 e continha como provas da acusação de associação ao tráfico de drogas imagens de publicações no Twitter e fotos pessoais, disponibilizadas pelo próprio artista em suas redes sociais.

Até aquele momento, pouco se falava na grande mídia sobre o Baile da Gaiola ou sobre o DJ Rennan da Penha, apesar dos grandes números de frequentadores e ouvintes que tanto o baile como o artista movimentavam. Alguns poucos jornais noticiaram o Baile da Gaiola em julho de 2018, quando Rennan da Penha tocou em sua edição especial de aniversário e reuniu mais de 25 mil pessoas na Vila Cruzeiro. O jornal *O Dia*, por exemplo, publicou uma matéria na qual informava o grande número de participantes no baile como um problema para a comunidade. Mas, a presença do Baile da Gaiola e de Rennan da Penha na mídia hegemônica ainda era tímida se comparada à visibilidade que alcançaria em março de 2019. Em meio à crescente tensão entre o baile e os órgãos de repressão do Estado, a emissora de televisão Rede Globo exibiu no programa de reportagens “Fantástico”, que tem uma das maiores audiências da megacorporação de comunicação, uma matéria de *sete* minutos dedicada a Rennan da Penha e ao Baile na Gaiola, na qual produzia no espetáculo a imagem do DJ como um *sujeito criminal* – aludindo ao conceito de Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra*, de 2003, tendo em vista que a produção de um sujeito criminal na atualidade é encabeçada por jornalistas e juristas (diferente do que houve na Modernidade, quando a produção de um *sujeito racial* era especialmente fomentada por cientistas).

Narrando a reportagem, surge a voz *off* de um jornalista anunciando que as imagens exibidas e repetidas em *looping* até a exaustão teriam sido “obtidas com exclusividade” e compunham material de uma investigação policial “que ainda não foi concluída”, mas que, de acordo com o coronel porta-voz da Polícia Militar, serviam

“como orientação, como identificação de marginais ou de pessoas que costumam apoiar estes marginais nas suas atividades ilícitas”. Nelas, vemos o DJ Rennan da Penha passando por um grupo de pessoas armadas em uma esquina da Vila Cruzeiro e as cumprimentando. Em outros registros, aparecem cenas do Baile da Gaiola gravadas por um celular, nas quais se pode ver, através de um enquadramento bastante limitado, um grupo de homens, também armados, circulando pelo baile. Essas imagens policiais tornaram-se conhecidas naquela noite de domingo por milhares de pessoas ao redor do Brasil. Acompanhadas por uma trilha sonora de suspense e terror, elas produziam a *mise-en-scène* de um flagrante. Em meio à sua repetição, apareciam também trechos dos depoimentos do porta-voz da Polícia Militar, do delegado da Polícia Civil e do procurador da Justiça responsável pelo caso. Eles afirmavam que as publicações do artista em seu perfil pessoal no Twitter, utilizadas como provas no processo de 2016, eram direcionadas “aos traficantes” e que tinham o intuito de promover emboscadas para a polícia. Nas publicações em questão, o DJ avisava aos moradores de sua comunidade sobre a movimentação de “caveirões” – como são chamados os carros do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE-PMERJ) em função da alta letalidade de suas operações dentro das favelas. Segundo Bili Barreto, empresário de Rennan da Penha, e Luís Guilherme Vieira, integrante da Comissão de Defesa do Estado Democrático de Direito da OAB-RJ (Ordem dos Advogados do Brasil do Rio de Janeiro), que também dão depoimentos para a reportagem, postagens como estas são uma prática comum entre moradores de favelas e visam sua própria segurança durante as operações militares nestes territórios – que não raramente ferem e matam civis. Luís Guilherme Vieira ressalta que as publicações em rede social não seriam provas sérias e suficientes para incriminar o DJ. Para a OAB-RJ, a condenação a uma pena em regime fechado por 6 anos e 8 meses era uma atitude arbitrária e de criminalização do funk e da pobreza¹².

Durante os meses em que esteve preso, o DJ contou com o apoio de diversos amigos, profissionais do funk, militantes, artistas e figuras públicas no geral, além dos milhares de fãs, que realizaram eventos, como o Liberta DJ na UERJ, e subiram as hashtags “DJ não é bandido” (#DJNAOEABANDIDO) e “Liberdade Rennan da Penha”

12 Nota de repúdio da OAB-RJ à prisão de Rennan da Penha. Disponível em: <https://www.oabrj.org.br/noticias/nota-oabrj-manifesta-preocupacao-prisao-funkeiro-rennan-penha>
Acesso em: 29/08/2022.

(#LIBERDADERENNANDAPENHA”) no Twitter, Instagram e Facebook. Apesar de haver recebido seu *habeas corpus* no dia 21 de novembro deste mesmo ano, em função da revogação da prisão em 2ª instância pelo Supremo Tribunal Federal (STF), até março de 2020, quando encerrei minha pesquisa de mestrado, ele ainda não havia retornado aos palcos de bailes funk. Podemos dizer, de maneira geral, que foi através da matéria exibida no “Fantástico”, programa televisivo dominical, que o Baile da Gaiola foi representado na mídia nacional pela primeira vez.

Para muitos brasileiros – que não moram no Rio de Janeiro, não frequentam bailes ou não estão familiarizados com o funk atual – a primeira vez que eles ouviam falar do baile e de seu principal artista foi através da reportagem do “Fantástico”. Como é da natureza das representações, reportagens implicam sempre escolhas de enquadramento, que acarretam diferentes efeitos na audiência. Ainda que as imagens exibidas fossem gravações do real, elas não são capazes de abranger a multiplicidade de sentidos e funções que o baile tem para sua comunidade. Seu enquadramento no grupo de homens armados em meio à multidão do baile expõe a linha editorial da direção do programa e emissora, que demonstra estar aliada à perspectiva da Polícia do Militar. Ao noticiar o flagrante de um crime – e não um evento de lazer, que reunia milhares de pessoas todos os sábados; ou do espaço de trabalho coletivo, que garantia o sustento de diversas famílias; ou mesmo de uma manifestação cultural, com rica produção estética realizada pelos artistas e público –, a edição faz com que predominem na tela os fuzis, o “tráfico”, os “bandidos”, o “crime” e a “violência”, tornando estes os elementos centrais, ou senão os únicos, pelos quais o baile é identificado na grande mídia.

Estes acontecimentos eram ainda recentes no dia da entrevista com o DJ Kim Quaresma e deram o tom de nosso encontro. Dyego, como empresário, estava bastante preocupado com a imagem comercial de Kim e buscava a todo momento dissociá-lo do que parecia ser o alvo das campanhas de criminalização do funk: o baile. Segundo Dyego:

[Kim] conseguiu sair do Rio de Janeiro, vamos dizer assim. Muitos DJs do Rio são travados no Rio, né? Vocês que tão procurando funk, sabem como é que é. E a gente conseguiu tirar um DJ há um tempo atrás, e agora conseguimos tirar o Kim, que é a nova revelação que a gente tem de “sair do Rio”. Tá sendo o mais pedido pra sair do Rio.

Hoje em dia é ele, graças a deus. Temos duas ou três turnês já fechadas pra Belém, Vitória, Porto Alegre... BH... Então, graças a Deus tá ind (Dyego Ferreira, 2019)

“Sair do Rio de Janeiro” significa alcançar um público mais amplo, em território nacional, o que acarreta o aumento das contratações e do cachê do artista – assim como de sua equipe de produção e empresários. Mas representa também alcançar um patamar na carreira mais seguro em relação às acusações dos agentes da criminalização, cujas alegações estão diretamente relacionadas ao baile e ao contexto das favelas. Na fala de Sandro Pai e Kim Quaresma, entretanto, o baile não surge como um problema, mas como aquilo que precisa ser preservado pelo Estado, para o bem de sua comunidade. O que parecia preocupá-los era, então, a repetição de uma mesma lógica já bastante conhecida pela produção do funk, na qual a polícia do estado, o legislativo e a mídia operavam juntos na criminalização do movimento. Sandro Pai tem mais de 20 anos de história no funk e produziu o Baile da Colômbia no Complexo do Lins. Como ele coloca:

Tem muita gente que depende daquele baile ali pra sustentar a família. Levar sustento pra casa. Tem muito artista dentro da comunidade que não tem oportunidade de chegar fora e mostrar o seu trabalho, mostrar o seu potencial. E dentro da comunidade, tem essa oportunidade. Porque um tá ali pra ajudar o outro, pra levantar o outro. Então, tá faltando, hoje em dia, mais oportunidade. E o Estado também abrir mais as portas pra isso, entendeu? É o que tá faltando pra o funk explodir de vez e mostrar que é um caminho bom e que recupera muitas pessoas também. (...) E a sociedade vem batendo em cima, como se fosse uma coisa errada, que não pode acontecer. Mas é uma coisa que ajuda muita gente, é uma coisa muito correta. Eles não olham por esse lado. Pô, às vezes o cara só tem aquilo ali pra levar pra casa, só tem dali como tirar o seu dinheiro, só tem dali como sustentar a sua família. Isso o Estado, muitas vezes, não vê (Sandro Pai, 2019).

Além de lugar de trabalho para a comunidade, o baile oferece também aos artistas a oportunidade de mostrarem seu trabalho, o que é fundamental nesta profissão. Nesse sentido, o baile promove a visibilidade desses artistas. Ele tem figurado como único lazer comunitário das favelas, espaço de trabalho fundamental para muitas famílias e palco

para visibilidade e profissionalização dos artistas. Entretanto, estes aspectos não são enquadrados pela perspectiva do “Estado” e da “sociedade”, como coloca Sandro Pai. Desassistidos por políticas públicas direcionadas ao incentivo de arte, cultura e trabalho, os bailes são percebidos pelo Estado e sociedade civil em geral como assunto de Segurança Pública – como uma “coisa errada, que não pode acontecer”, nas palavras de Sandro Pai.

O funk e o *hip hop* invadem a cena

Precisamente uma década após Hermano Vianna escrever *O mundo funk carioca* (1987), Micael Herschmann escreveu o livro *O funk e o hip hop invadem a cena*, a partir da pesquisa de campo em bailes funk no Rio de Janeiro (como o Baile do Chapéu Mangueira, Baile da Rocinha, Baile do Borel, Baile do Clube Portuguesa, Baile do Country e o Baile de Mesquita) e da análise do discurso midiático sobre o fenômeno naquela década. Embora atualize alguns dos aspectos abordados por Vianna a respeito do baile e sua organização em um período anterior, a distância entre as duas perspectivas é evidente.

Em primeiro lugar, o funk não era mais um assunto restrito a seu circuito. A “cena” à qual se refere o autor no título do seu livro não é mais a do “mundo do funk” – que, por sinal, já completava duas décadas e continuava a movimentar um público de milhares de pessoas todos os finais de semana, apenas na Grande Rio. A cena que o funk teria “invadido”, na perspectiva de Herschmann, é a mesma à qual Hermano Vianna o havia apresentado dez anos antes: aquela produzida pelos meios de comunicação dominantes.

A análise de Herschmann, portanto, está mais direcionada às representações produzidas na mídia a respeito do funk e do “funkeiro” no momento em que o movimento extrapola os limites de seu próprio circuito. Sendo assim, o funk não é mais tomado como um mundo a parte e encerrado em si, mas como uma ampla e diversa rede tecida nas mesmas relações de poder que atravessam o restante da cidade, do país e do mundo globalizado. A pergunta deixa de ser “o que é o funk” para se transformar em “como o funk é apresentado?”, e ainda, “o que essas representações fazem *ver*?”. O que Herschmann percebe é que há, ao mesmo tempo, representações na mídia que o exaltam

como a mais nova descoberta musical nacional (processo que o autor chama de “glamourização”), e outras cada vez mais frequentes nas quais ele é diretamente relacionado ao crescente fenômeno da violência urbana e das facções do varejo de drogas (processo que o autor chama de “demonização”).

Segundo Herschmann, quando o funk passa a ser noticiado na mídia em meados de 1980:

Nem pesquisadores e nem mesmo a grande imprensa consideraram esta manifestação cultural – que poucos na Zona Sul sabiam que existia no Rio há mais de uma década e com um número tão grande de adeptos – como sendo ameaçadora à ordem pública. (HERSCHMANN, 2000: 94).

Ao longo da década seguinte, entretanto, o funk não só se tornou gradativamente um assunto de interesse para a classe média, como também foi deslocado dos Cadernos de Cultura para os Cadernos de Polícia. Os arrastões de 1992 teriam sido para o autor o marco da intensificação desta campanha de criminalização na mídia. No dia 18 de outubro de 1992, houve um confronto entre jovens moradores de favelas e policiais na Praia de Ipanema, um dos cartões-postais do Rio de Janeiro e área mais rica da cidade. Como Herschmann analisa, jornais dedicaram bastante tempo à exibição de matérias repetitivas sobre o que teria sido um assalto praticado em coletivo contra os banhistas de classe média e alta de Ipanema. Os jornais descreviam, em “tom grave e dramático”, a ação de “gangues” e “bandos”, que “tomaram conta da areia” e “avançaram sobre os banhistas”, causando “grande confusão”, “pavor e insegurança” (HERSCHMANN, 2000). Em outras, surgiam contrastes entre o “funk” e a “Zona Sul”: “Arrastões *aterrorizam* Zona Sul”, “Galeras do funk criam pânico na praia”, “*Pânico no paraíso*”. Na televisão, foram excessivamente veiculadas imagens da situação de caos, com correria e brigas entre jovens negros e a polícia. Jornalistas, ao identificarem estes jovens como “funkeiros”, assim como os lugares em que viviam e frequentavam como “áreas de risco”, produziram uma imagem do funk que tinha corpo e endereço, e representava a ruína dos ideais de civilização da burguesia: “*Movimento funk* leva à desesperança”. Incorporando medos das elites e da classe média, os bailes e seu público passaram a ser cada vez mais estigmatizados nos principais meios de comunicação como sujeitos de pura violência e depravação. Ainda segundo o autor, “cada vez mais, o funkeiro foi apresentado à opinião

pública como um personagem ‘maligno/endemoninhado’ e, ao mesmo tempo, paradigmático da juventude da favela, vista, em geral, como ‘revoltada’ e ‘desesperançada’”. (HERSCHMANN, 2000: 101 – 102).

Como resultado desta campanha, o termo “funkeiro” passou a apresentar um sentido similar ao que havia sido atribuído a “pivete” anteriormente, “utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade” (HERSCHMANN, 2000: 67), transformados em uma espécie de “bode expiatório sacrificial” dos conflitos sociais do país.

Ofuscadas por uma cobertura “histórica”, Herschmann notou a presença de algumas matérias sobre ocorrido no verão de 1992 que divergiam da abordagem de um “acontecimento violento, criminal”(HERSCHMANN, 2000: 97):

Alguns olhares mais atentos indagavam-se se o ocorrido não seria uma tentativa frustrada das galeras de diferentes morros cariocas, dentre elas os funkeiros, de encenar o ‘ritual de embate’ que esses jovens inventaram nas pistas de dança dos inúmeros bailes realizados semanalmente no Rio. (HERSCHMANN, 2000: 95)

A cena nos anos 1990

Conforme observado por Herschmann, a cena dos bailes neste período acontecia por meio de três tipos de eventos: os bailes de clube, cuja configuração era bastante semelhante àquela observada por Vianna em meados de 1980; os bailes de comunidade, que aconteciam no interior das favelas e tinham como anfitriões da festa seus moradores; e os bailes de corredor (de Briga, “galera”, ou Lado A Lado B), cuja dinâmica central consistia no duelo entre grupos rivais. As “galeras” eram grupos que representavam determinada região (uma rua, um bairro, uma favela, uma parte da favela, etc.), costumavam andar e ir juntos os bailes de corredor. Os bailes recebiam este nome pela divisão territorial que tinha lugar na festa. Como nos outros tipos de baile, havia uma pista de dança dentro do ginásio, onde ficava o DJ e a equipe de som e, fora da quadra, um amplo pátio com bares, banheiros e barraquinhas de comida, como pipoca e sorvete (HERSCHMANN, 2000: 134). A diferença é que o público do baile, e seu espaço, se

dividia em dois lados: o Lado A ou o Labo B. Cada lado era composto por diversas “galeras”, que se reuniam por rivalizar com galeras do lado oposto, chamados de “alemão”. A rivalidade entre estes grupos preexistia ao baile e se mantinha fora deles. Em geral, rivais viviam em bairros próximos uns aos outros, como a “galera” de Vigário Geral que Herschmann encontrou no Baile do Country, que era rival da “galera” de Parada de Lucas, um bairro vizinho ao seu.

Os clubes, por sua vez, se localizavam em um território neutro (nem de um lado, nem de outro), no qual os grupos podiam se enfrentar no “corredor” com relativa segurança – se considerarmos a existência de seguranças, bares e banheiros separados para cada lado, proibição de vidro e objetos cortantes, enfermarias e transporte para cada um dos lados, fornecido pelas equipes que organizavam os eventos. Talvez, por compreenderem a praia como um território público e democrático, as “galeras” tenham reproduzido nas areias seu modo de se divertir, que envolvia não só a luta física, mas também a dança e o canto. A correria em Ipanema no verão de 1992 poderia haver se iniciado por um mal-entendido de alguns banhistas, cujo medo foi motivado pela aglomeração e movimentação daqueles jovens naquele lugar – algo semelhante ao que aconteceu com o mais recente fenômeno do “rolezinho”, em *shoppings centers* de São Paulo.

Mesmo antes da consolidação do funk como gênero musical, as festas produzidas e frequentadas pela população negra já sofriam a represália policial. Em *O mundo funk carioca*, Vianna entrevista Paulão e Nirto, donos das equipes de som “Black Power” e “Soul Grand Prix”, que foram detidos no DOPS13 na década de 1970, apesar de alegarem não terem nenhuma relação com grupos clandestinos de esquerda. Após a divulgação de uma matéria no Jornal do Brasil, que associava os bailes no Rio de Janeiro ao movimento negro norte-americano por compartilharem entre si o gosto pelo *soul*, Nirto e Paulão foram presos acusados de pertencerem a um grupo revolucionário:

É o pessoal que não vive dentro do *soul* e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. (...) É curtidão, gente querendo se divertir. (Nirto em matéria no Jornal do Brasil, de Lena Farias, 17/07/76:4 apud. VIANNA, 1987: 28).

13 Departamento de Ordem Política e Social, braço da Polícia Militar e órgão de repressão do regime militar durante o período ditatorial no Brasil (1964-1985).

Nos anos 1990, outros donos de equipes que realizavam bailes de corredor, como Rômulo Costa da Furacão 2000, foram também levados a delegacias e acusados de crimes. Além da campanha midiática em torno dos arrastões entre 1992 e 1993, Herschmann observa uma segunda onda de criminalização do funk entre 1995 e 1996, que teve como alvo os bailes. Como descreve, as notícias de brigas na saída dos bailes de corredor, que veiculavam uma visão rasa e tendenciosa a respeito de sua dinâmica, associavam essas ocorrências ao tráfico de drogas e aos comandos do crime organizado, colocando “funkeiros” ao lado de “traficantes”. Ao analisar matérias divulgadas na época, com frases como “estas festas são, na verdade, o ponto de interseção do lazer lúmpen com a droga e o recrutamento de adolescentes pelo crime organizado”; ou ainda, “os bailes funk são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social”, Herschmann identifica que:

Claramente a imprensa, como os setores mais conservadores da população, identifica na proibição dos bailes a solução para o fim desses ‘atos de selvageria’. O objetivo é eliminar o ‘foco’ desse suposto ‘câncer urbano’.
(HERSCHMANN, 2000: 105)

Herschmann percebe que a campanha de criminalização do funk na década de 1990 é concomitante à intensificação das representações da violência na mídia e cinema, principalmente da violência urbana associada a grupos juvenis (HERSCHMANN, 2000). Um caso emblemático citado pelo autor foram as manifestações ocorridas em Los Angeles em 1992, as L.A. Riots (“Distúrbios de Los Angeles”, no Brasil), massivamente noticiadas no mundo. Resultado da insatisfação da população negra estadunidense com o sistema jurídico criminal, o caos social registrado em imagens – que apresentavam policiais e soldados segurando fuzis, prédios em chamas, lojas depredadas e saqueadas, pessoas negras algemadas no chão –, circulou por televisores do mundo todo.

No Brasil, fenômenos desta natureza passaram a ser também cada vez mais frequentes na mídia. Herschmann destaca o Massacre do Carandiru em 1990, quando a Polícia Militar do Estado de São Paulo matou 111 detentos, a maioria negra, durante uma rebelião no presídio em São Paulo; a Chacina de Acari no mesmo ano, quando 11 jovens moradores da favela de Acari foram sequestrados e assassinados por um grupo de policiais; a Chacina da Candelária em 1993, na qual ex-policiais milicianos abriram fogo

contra dezenas de moradores em situação de rua que dormiam próximos a Igreja da Candelária, matando um total de 44 pessoas, a maioria negra; a Chacina de Vigário Geral um mês depois, quando outro grupo de ex-policiais milicianos invadiu a favela de Vigário Geral e executou 21 moradores em suas próprias casas; as operações militares Rio I e Rio II, no governo de Itamar Franco, que marcaram o início de uma história de intervenções das Forças Armadas em favelas no Rio de Janeiro. Estes acontecimentos traumáticos se tornaram também fenômenos midiáticos bastante espetacularizados nos meios de comunicação, e parecem dar o tom do que se tornou o jornalismo corporativo nas décadas seguintes.

Além de representar laços de amizade e o orgulho de cada galera com seu território, os bailes de corredor também produziram muitas das primeiras vozes autorais para o funk por meio dos gritos-de-guerra, que eram entoados ao vivo no baile, gravados, editados e mixados pelo DJ em bases do Volt Mix e Hassan, principalmente. Estas “montagens de galera”, como ficaram conhecidas, já indicavam o modo de produzir e manusear o sonoro adotado pelos DJs de funk, assim como a relação dos compositores com sua comunidade. Elas foram, podemos dizer, o primeiro passo profissional para muitos jovens, que viriam a se tornar os primeiros MCs do funk. Mas, a repercussão negativa na mídia ofuscou este caráter produtivo dos bailes de corredor e conduziu estes eventos a clandestinidade. Embora as matérias mais divulgadas fossem sobre ocorrências neste tipo de baile, os bailes de comunidade – onde não havia brigas – foram interditados durante as chamadas Operações Rio I e II, em 1995 e 1996 (HERSCHMANN, 2000: 104).

Outras interdições

No início do século XX, a Festa da Penha, segunda maior festa popular da cidade – perdendo apenas para o Carnaval – também foi vítima de forte repressão, perpetuada pelos setores mais conservadores da sociedade e respaldada pela mídia. O que estava por trás das tentativas de difamação do evento, outrora católico e branco, era o aumento da participação da população negra¹⁴. Em 2010, um século depois das repressões, é a

14 Recomendo fortemente a leitura do artigo de Adriana Facina e Carlos Palombini, “O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro” (2016). Eles analisam as relações entre as interdições de dois grandes eventos de lazer que aconteciam na Penha, a Festa da Penha e o Baile da Chatuba, nas quais se destacam

acusação de associação ao tráfico de drogas que seria utilizada como justificativa para o processo de criminalização do Baile da Chatuba, outro grande festejo também no Complexo da Penha.

O Baile da Chatuba surgiu em 1996, na favela de mesmo nome do Complexo localizado ao redor da Igreja da Penha. Segundo o DJ Byano, residente do Baile da Chatuba, e o produtor cultural Helcimar Lopes, o baile teve seu auge entre 2005 e 2010, quando era chamado de “Maracanã do funk”. Neste período, chegava a reunir cerca de 15 mil pessoas em seus eventos, que contavam com a presença de artistas da televisão e jogadores de futebol de grandes times cariocas. Alguns dos MCs mais famosos do momento, que é considerado a época de ouro do “proibidão”, cantavam na Chatuba, como Max, Smith, Tikão, Orelha, e Frank, por exemplo. Na visão dos pesquisadores Adriana Facina e Carlos Palombini, o baile era “um grande canal de divulgação” do funk, um “point da juventude”, que representava também prosperidade a diversos moradores e comerciantes da região (FACINA, PALOMBINI, 2016: 122). Esses aspectos, entretanto, eram percebidos de outras maneiras por agentes da Secretaria de Segurança Pública do Estado:

A tranquilidade, a fartura, a liberdade, os craques e o formato da quadra, cercada por camarotes, com espaço para se transitar em seu entorno, justificam o epônimo. Era outra a situação de acordo com denúncias anônimas propaladas pela Secretaria de Segurança Pública do Estado: “predominavam o consumo de drogas e atos sexuais, inclusive envolvendo exploração de crianças e adolescentes”. Na perspectiva desses agentes de Estado, os bailes são sempre associados ao crime, e constituiriam uma espécie de *agit prop* do superlativamente denominado *tráfico*. O Baile da Chatuba seria a principal peça de propaganda do Comando Vermelho. (FACINA, PALOMBINI, 2016: 122)

A interdição do baile ocorreu em novembro 2010, em decorrência das ocupações militares no Complexo do Alemão e no Complexo da Penha, “espetacularmente noticiada na mídia corporativa” (FACINA, PALOMBINI, 2016: 130). Carlos Palombini, no artigo “Proibidão em tempo de pacificação armada” (2014) descreve a reportagem exibida no dia 15 de dezembro de 2010, pela Rede Globo, em cooperação com a Polícia Militar:

motivações racistas. Segundo os pesquisadores, a Festa da Penha foi por quase um século o maior festejo popular da cidade, atrás apenas do carnaval, e com a diversificação do público, passou a ser associada a promiscuidade, violência, insalubridade.

Ao meio-dia de 15 de dezembro, Ana Paula Araújo fala dos estúdios da Rede Globo no RJTV: “Começamos o RJ de hoje com uma reportagem *exclusiva*, que traz *essas imagens* aqui cedidas pela Polícia”. O baile ocorreu “lá no conjunto de favelas do Alemão *depois da ocupação*”. Frank e Tikão “foram *presos hoje* de manhã dentro de uma *operação da Polícia* de combate a funkeiros que fazem *apologia* ao crime”. Na externa, Eduardo Tchou informa incorretamente: “os MCs Frank e Tikão cantam um funk sobre o chefe da facção criminosa que dominava o Alemão, Fabiano Atanazio, conhecido como o FB”. Carabina em punho, a chefe da Delegacia de Repressão aos Crimes de Informática da Polícia Civil intima Frank com a voz firme e a dicção nítida da atriz estreada: “Abre a porta, é a polícia, se não a gente vai arrombar.” A Globo entra para oferecer a centenas de milhares de espectadores no almoço um MC em cuecas, atônito — sua primeira filha, Yasmin, nascera no dia anterior. A câmera fixa o torso nu de Frank, desce pelo ventre, passa pela virilha, contorna os quadris, desce pelas nádegas e, na altura da coxa, toma o rumo da esquerda, acelerando em direção à superfície horizontal do balcão para focar em close os cordões de ouro meticulosamente dispostos em composição geométrica com o maço de cigarros, o isqueiro, o relógio, o anel, as chaves e a pulseira: evidência tácita de enriquecimento ilícito. “Vai lá no morro falar pros bandidos que não pode cantar”, justifica-se Tikão. “A gente canta nossas músicas e nunca foi obrigado por ninguém”, esclarece Frank. O repórter sentencia: “Os dois *tentaram* se defender, *mas* entram em contradição” (PALOMBINI, 2014: 222)

Ainda que os artistas tenham recebido o *habeas corpus* no dia 23 de dezembro, o Baile da Chatuba ficou inativo por cinco anos, em “acordo selado” pela instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) na Chatuba, dia 27 de junho de 2012.

Diante destas informações, podemos perceber uma série de semelhanças entre a estratégia de comunicação midiática utilizada para noticiar a prisão destes MCs com aquela desempenhada mais recentemente na prisão do DJ Rennan da Penha. Em ambas, ocorre a espetacularização do caso, a produção de uma atmosfera de suspense e adrenalina (como a de um filme de ação) e a repetição do termo “imagens obtidas com exclusividade”, apontando para a parceria entre jornalistas e a Polícia Militar. Cria-se, nelas, a situação de um *flagrante*, no qual os artistas são *sentenciados*, diante do olhar de milhares de espectadores, ao crime de associação ao tráfico de drogas, sem que *de facto* tenham sido flagrados realizando quaisquer atividades criminosas.

Interdições e visibilidade

Todas estas ocorrências e interdições citadas até aqui nos mostram ainda que os bailes geralmente são interditados em seu auge, quando se tornam palcos de ampla

visibilidade. Ainda em *O funk e o hip hop invadem a cena*, Herschmann comenta sobre como a repressão aos bailes está diretamente relacionada à expansão do funk a um público maior. Ele observa que o funk causou uma “reconfiguração do espaço social” na década de 1990, quando passou a ser consumido em massa por jovens de diferentes classes sociais. O Baile do Chapéu Mangureira, por exemplo, era um dos mais conhecidos entre 1994 e 1995 – a “coqueluche da cidade”, como coloca o autor – e podia reunir cerca de 5 mil frequentadores, dos quais, ao menos 4 mil, eram oriundos de bairros de classe média e alta (HERSCHMANN, 2000: 130). Apesar das diferenças entre as realidades sociais, o público heterogêneo convivía de maneira “tranquila”, tornando o baile uma “festa de confraternização entre morro e asfalto” (HERSCHMANN, 2000: 129). Este fenômeno representava para alguns um “novo armistício cultural”, “mas que os setores conservadores consideravam uma ‘perigosa’ aproximação de classes, uma ‘promiscuidade’ entre segmentos sociais” (HERSCHMANN, 2000: 103).

No Complexo do Lins, de onde Sandro Pai e Kim Quaresma são “crias”, a interdição policial no momento de auge do baile aconteceu com o Baile da Árvore Seca, Baile do Pistão, Baile do Pistinha e, mais recentemente, com o Baile da Colômbia. Esta é também a história do Baile da Gaiola, do Baile da Nova Holanda e do Baile da Chatuba. Para Sandro Pai, os bailes são impedidos porque sua existência compromete as narrativas construídas fora de seu espaço, que justificam sua repressão. Quanto mais pessoas de fora conhecem os bailes por experiência própria, menos palpáveis se tornam as acusações:

Então, isso pra eles não é bom. Porque eles tentam incriminar o baile falando que é uma coisa ruim, que é uma coisa absurda, que muita gente vai ali se prostituir, usar droga, que não sei o que... Mas, muita gente vai e vê que não é nada daquilo. Eu acho que é uma parte ruim pra eles. Por que? Porque eles falam uma coisa e as pessoas falam que é outra. Aí, eles tentam entrevistar, aí botam uma coisa que a pessoa fala, que na verdade é outra... Aí, já ficam preocupados, né? Se todo mundo começar a falar que é bom, que é bom, que é bom... A gente nunca vai acabar. Então enquanto eles falarem que é ruim, pra eles é melhor. Mas não tem como. Porque todo mundo vai e gosta e não quer sair de lá! A verdade é essa... Vai a primeira vez, já era... (Sandro Pai, 2019)

Para Sandro Pai, esta dinâmica de disputa não terá fim:

Acabar com o funk não tem como. O movimento funk eu sei que vai vir com a força total. Com certeza eles não vão conseguir. Eles podem tentar dificultar muito, mas acabar não acaba não. Eles vão impor cada vez mais regras pra tentar eliminar, e vai se adequando... Eles vão inventando outra, vai se adequando... Mas eu acho que vai ficar sempre nesse impasse. A autoridade tentando acabar e o movimento tentando manter. (Sandro Pai, 2019)

Segundo o MC Juninho FSF, que é artista e também morador do Complexo do Lins, enquanto o baile é acusado de violência, o que fortalece sua resistência é justamente o contrário: a necessidade de lazer para sua a comunidade.

Nossa comunidade gosta de festa. Tá ligado? Muita gente não tem condição de ir numa casa [de show] fechada... Tá ligado? Hoje em dia é foda! Às vezes o cara trabalha e ganha 800 reais no mês... O cara gosta de beber um uísque. Um uísque, no depósito, 65 reais... O cara junta ele e o parceiro dele e pum! Já é! Tu vai numa balada, o mesmo uísque de 65, é 250... Tá ligado? É foda... Na nossa comunidade a gente não cobra pra tocar. A gente, pelo contrário, se puder até chegar junto pra trazer um outro MC de fora, pra nossa comunidade ver, a gente faz isso (Juninho FSF, 2019).

Jota, empresário da DJ Iasmin Turbininha e dono de um estúdio no Engenho Novo, corrobora a perspectiva do MC:

Você não tinha mais nenhum tipo de cultura entrando ali na favela. Quais são os eventos que tem na favela? Basicamente é o baile funk. Então, o baile funk incentiva a violência? Não. Ele incentiva o sexo desordenado? Não! Ele apenas vocaliza aquilo que aquela população, eu como população, você como população, está sentindo, tá vivenciando e tá colocando pra fora! (Jota, 2018)

Assim como ele, Sandro Pai também descreve o baile como único lazer e evento social promovido para a comunidade:

Hoje em dia o baile é o único lazer que o morador da comunidade tem. Entendeu? É o único lazer e tão tentando acabar com a única coisa que tem. Porque dentro da

comunidade não tem uma estrutura boa. Você não tem saneamento básico, não tem uma escola adequada pra essas crianças, não tem nada. Aí quando tem um lazer, que é aquele baile que todo mundo se reúne, zoa, curte, bebe, tão querendo acabar também. Aí fica difícil, muito complicado, né? (Sandro Pai, 2019)

A partir da relação entre visibilidade e política, é possível pensar nas questões levantadas pelo filósofo Jacques Rancière a respeito do papel das sensibilidades na política. Nos livros “A partilha do sensível” (2009) e “O espectador emancipado” (2014), Rancière elabora um conceito de arte indissociável da política, uma vez que as duas atividades correspondem à participação dos corpos no que ele chama de “partilha do sensível”. Para ele, o que entendemos como real são regimes de visibilidade e sensibilidade. Esses regimes, dados pela “partilha do sensível”, criam comunidades em função de localidade, tempo e atividade que exercem, nas quais podem ver e sentir determinados aspectos desse real (RANCIÈRE, 2009: 26). Ao mesmo tempo, a partilha cria suas partes excludentes; aquilo que não pode ser visto e sentido em certa comunidade que não o experimenta, mas o será em outra (RANCIÈRE, 2009: 16). Nessa “partilha do sensível”, os saberes, experiências e sentidos são então fragmentários e não hierarquizados, uma vez que cada comunidade vê e sabe o que lhe é possível dentro de certo regime de partilha. Fazer “política” para o autor é redistribuir essa partilha, intervir nela, fazer comunidades verem antes o que não era visto. Ao passo que a “polícia” seria o braço forte da política, que tem a função de garantir que certo regime desta partilha seja mantido. Ou seja, que determinada configuração de real seja conservada.

Assim como a política, a arte também produz objetos que reconfiguram “os âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns” (RANCIÈRE, 2014: 59). Enquanto certa partilha do sensível é promovida pela política, a arte deve ter o intuito de intervir nesta distribuição, deslocando o corpo de sua experiência habitual a partir de novas sensibilidades, que antes não estavam disponíveis. Para Rancière, a arte é política na medida em que promove o dissenso: o conflito entre regimes sensoriais distintos. Enquanto a política atua no campo da estabilidade entre as desigualdades de sensibilidades, a arte promove o trânsito entre elas, as perturbações necessárias para que certo regime seja desestabilizado e novas configurações de real possam emergir. Ambas,

portanto, produzem representações do real que constroem aquilo mesmo que chamamos de realidade e, neste sentido, são indissociáveis.

No caso do funk, o discurso intensamente reproduzido na mídia corporativa aumenta as distâncias entre o “dentro” e o “fora” do baile, mantendo as classes média e alta, que vivem justo ao lado das favelas que os realizam, na ignorância a respeito da pluralidade de sentidos que a experiência do baile funk promove.

Além de espaço de lazer, o baile é também lugar de trabalho para muitas pessoas. A realização deste tipo de festa demanda um empreendimento coletivo das equipes de som, responsáveis pela aparelhagem sonora, dos fornecedores de lona que criam a pista de dança quando o baile é ao ar livre, das Associações de Moradores, dos comerciantes da região, dos artistas, suas equipes de produção, etc. Cada seguimento do baile emprega determinado número de pessoas e, por essa razão, ele mobiliza a economia local. Possivelmente em função da necessidade de lazer e trabalho para as populações das favelas e periferias da cidade, que é contínua e violentamente impedida pelas políticas de Segurança Pública do Estado, a harmonia durante o baile é um dos objetivos fundamentais para aqueles que dele participam. Podemos pensar então na criminalização como um esforço de deter a possível reconfiguração da partilha que os bailes operam, mantendo as sensibilidades produzidas e compartilhadas nestes acontecimentos em certo regime no qual estão distantes das classe média e elites.

Mas, ao mesmo tempo em que a tentativa de repressão do funk é contínua e intensificada ao longo de sua história, também o é seu movimento de propagação. Como observa Kim Quaresma, os bailes continuam a ser frequentados por muitas pessoas que não moram em favelas, e passam a conhecer estes lugares a partir dos eventos:

A gente chama “playboyzada”, né? Vai pro baile uma vez e não para de ir. Por quê? Os pais falam: “ah, isso e aquilo”. Eu acho são os pais... Sei lá, é o jornal. A TV, né? Mostra uma coisa, que não é. Aí os pais veem aquilo e falam “não vai!”. Aí, a “playboyzada” vai a primeira vez, já gosta... Igual vocês foram, né? Foram a primeira vez e gostaram. Foram a segunda, a terceira, quarta... E assim vai indo. Porque você é muito pressionado. E na primeira vez, é com medo, né? Para num canto, isso e aquilo.

Daqui a pouco você bebe alguma coisa, conhece pessoas de lá mesmo, do morro. Aí já começa a falar com eles, já pensa “caraca, aqui é legal!”. Já não quer parar mais de ir. (Kim Quaresma, 2019)

Dyego, empresário mais recente de Kim Quaresma, também observa esta propagação contínua. Diferente de Sandro Pai – que antes de ser empresário do DJ Kim Quaresma já estava envolvido com a produção do funk desde sua juventude – Dyego era de “fora” do funk, e passou a empresariar artistas do ramo quando observou a crescente demanda por parte dos contratantes:

Oh, eu faço festas de eventos, vamos dizer assim, pra “playboy”. Sou dono de boate em Niterói, fazia tudo em Niterói... Todos os eventos, não entravam funk proibidão. Aí comecei a empresariar outro DJ, Iago Gomes, começou a entrar... Vamos dizer assim, funk de favela. Playboy e funk de favela. Hoje em dia eu não contrato... Não existe outro DJ ou MC sem ser de favela. Fala um DJ estourado sem ser de favela? O Dennis DJ? Pra mim não é funk, ele já virou um pop, um ícone nacional, vamos dizer... Não conheço mais nenhum outro. (Dyego Ferreira, 2019)

Embora possa parecer contraditório, a simultaneidade do movimento de expansão e repressão do funk na mídia e mercado já era observada por Herschmann ainda em *O funk e o hip hop invadem a cena*. Segundo ele, existia nesta estratégia midiática de “glamourização” a demanda de se produzir uma identidade nacional do Brasil como um país miscigenado e harmônico, com espaço para manifestações culturais diversas. Este ideal de democracia racial no imaginário social do país invisibilizava os conflitos decorrentes das desigualdades sociais e discriminações raciais existentes em nossa realidade (HERSCHMANN, 2000).

Já para a pesquisadora Adriana Lopes, que contribui para esta perspectiva no livro *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca* (2010), a homogeneização que ocorre na “glamourização” tem a mesma lógica que desqualifica as favelas e os sujeitos que nelas habitam, uma vez que “as representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas sim a imagem de uma única entidade totalizante”, em um olhar “que não enxerga as práticas cotidianas e concretas que por lá circulam”. Dessa

forma, é também a partir da homogeneização que os “territórios favelas”, no silenciamento do discurso de seus sujeitos, são delimitados como “espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao chamado tráfico de drogas” (LOPES, 2010: 134-135).

Representações atuais

Ao analisarmos a maneira com que o funk foi abordado nos meios de comunicação nas décadas de 1990 a 2010, conforme concluíram, Micael Herschmann (2000) e Adriana Lopes (2010) vemos que a situação atual não é muito distante. No dia 12 de dezembro de 2019, pouco tempo após a soltura do DJ Rennan da Penha, a Rede Globo veiculou uma entrevista do artista no programa “Conversa com Bial”, apresentado pelo jornalista Pedro Bial. Na entrevista, o artista recebe o espaço que lhe fora negado na reportagem de março daquele mesmo ano e pode, finalmente, falar por si próprio sobre sua condenação. Em clima bem mais extrovertido e carismático do que aquele instaurado pela reportagem do “Fantástico”, Rennan da Penha falou com desenvoltura e humor – quando cabia –, das dificuldades que enfrentou enquanto esteve recluso no sistema penitenciário. Algumas semanas depois, ele realizou ainda breves participações em cenas de duas novelas com bastante audiência da mesma emissora, “Bom Sucesso” e “Amor de Mãe”, que contava com outro artista de funk em seu elenco, o MC Cabelinho. É claro que é necessário termos em conta que, mesmo quando veiculados em um mesmo canal, cada programa é dirigido e produzido por equipes distintas, que podem ter posicionamentos políticos e ideológicos diversos. Entretanto, esta duplicidade de perspectivas – que ora condena, ora exalta o artista do funk – retoma o mesmo fenômeno observado por Herschmann, de oscilação entre a “demonização” e a “glamourização” de uma mesma cena.

Funk de baile, funk de gravadora

De maneira mais sutil e dissimulada, o mercado também opera seu cerceamento e supressão. Até pouco tempo, amparadas principalmente pelos Direitos Autorais, que

dificultam a inclusão ou a lucratividade de artistas independentes (cuja produção tradicionalmente envolve a livre manipulação de materiais sonoros diversos), e pela própria criminalização dos bailes, que por vezes deixa seus artistas à margem de um mercado formal, as leis de mercado quase sempre obrigavam os artistas, em determinado momento de ascensão na carreira, a submeter-se às gravadoras, que retinham grande parte de seus rendimentos. Este modo de excluir do mercado hegemônico permite ainda que os autores independentes tenham suas estéticas roubadas pela Indústria Cultural, que se apropria constantemente de novidades que surgiram nos bailes sem creditar seus autores.

Ao mesmo tempo, a mídia produz uma imagem frívola do funk que o inventa como produto de mercado, ocultando sua história, lugar e contexto de produção. A partir do apagamento das marcas locais do funk, as representações midiáticas hegemônicas produzem um gênero musical que pode ser incorporado ao espetáculo carioca como um ritmo “de todos e para todos”. Não muito diferente da repetição praticada pelos agentes da criminalização, rádios e programas de televisão veiculam intensamente esta produção esvaziada e deslocada do baile, forjando a ilusão de um funk independente destes acontecimentos e práticas cotidianas das favelas. Esta cisão entre o “funk como gênero musical” e o “funk como experiência do baile” é o que possibilita que ele seja explorado e comercializado para as classes média e alta, representando a imagem de um Brasil diverso, alegre e harmônico; e, ao mesmo tempo, como acontecimento das juventudes das favelas, o baile seja percebido como uma atividade criminosa, relacionada ao varejo de drogas, que deve, portanto, ser eliminada.

Nota-se também que esta cisão entre o baile como experiência e o funk como gênero musical se produz no momento em que ele se torna objeto de interesse de pessoas que não vivenciam o cotidiano das favelas: os jovens de classe média e alta, que se envolveram com o ritmo e passaram a frequentar bailes; os agentes do mercado fonográfico, que perceberam o potencial de propagação do funk e começaram a comercializá-lo; ou mesmo jornalistas e pesquisadores, que dedicaram maior atenção a documentação e produção de sentidos para o fenômeno.

É neste momento também que surgem os nomes que tipificam a produção, atribuindo ao funk diversas identidades que, em geral, dizem respeito ao estilo de letra que é cantada pelo MC e, algumas vezes, ao ritmo da batida tocada pelo DJ: “melody”,

“romântico”, “rap de paz”, “neurótico”, “comédia”, “putaria”, “rap de contexto”, “proibidão”, entre outros. Dentre estas identidades, precisamente aquelas atribuídas às músicas tocadas no baile funk tornam-se “proibidas” nos meios de comunicação hegemônicos: o “proibidão”, a “putaria” e as montagens (conhecidas como “neurótico” na primeira década de 2000).

Visando sua comercialização universal, as referências ao cotidiano e à dinâmica das favelas, ao sexo e ao crime foram apagadas nas versões *lights*, que não só substituíam as letras como homogeneizavam a edição das músicas, que no baile são tocadas como “montagens”, bastante fragmentadas e heterogêneas. É aí que a produção do funk parece se dividir em duas: aquela de dentro da cena, que circula pelos bailes, é muito mais diversa e apresenta novidades em um ritmo muito mais veloz, e aquela tocada “fora”, na rádio, televisão, boates ou demais eventos “na pista”, que costuma ser mais genérica, homogênea e se renovar mais lentamente.

Atualizando antigas formas de criminalização

Percebemos que a criminalização de festejos populares, especialmente aqueles produzidos pela diáspora africana, é recorrente na história do Rio de Janeiro. A história do funk é acompanhada por um processo de criminalização que é anterior a ela, com fundamentos higienistas e racistas. Desde pelo menos o final do século XIX, no Rio de Janeiro, este processo tem se dado através dos aparelhos de repressão policial do Estado e por estratégias discursivas, produzidas no campo das representações midiáticas. Embora elas tenham se atualizado ao longo dos anos, respondendo às demandas produzidas nas relações de poder de cada época, é possível perceber que há uma disputa em curso que se dá em um nível tanto territorial quanto cultural.

Ao mesmo tempo em que a repressão ao movimento funk ocorre através da força bruta expressa atualmente nas operações e ocupações militares nas favelas, lugar de produção e manifestação dos bailes funk, são produzidos também discursos de ocultamento e dissimulação, que estigmatizam estes lugares como antros criminais, passíveis de violação constante. A “guerra ao tráfico” é em geral apoiada pelas classes médias como medida dura, porém necessária. As operações e o abuso policial ganham

respaldo da sociedade, profundamente impactada pela reprodução intensa de imagens de violência e narrativa que concebem a favela como o centro desta violência. Como parte de um mesmo processo que busca a supressão da alteridade que o funk torna visível, são produzidas também as leis que tornam a manifestação de uma cultura musical um ato criminal. Além da interdição jurídica do baile, os artistas do funk são frequentemente acusados de apologia ao crime ou, o que tem se mostrado cada vez mais frequente, de associação ao tráfico de drogas.

No momento em que o baile se choca com o olhar que vem de fora, surgem diferentes formas de percebê-lo: uma perspectiva interna, que entende o baile como local de lazer, trabalho e produção artística; e outra externa, mediada pelos meios de comunicação a serviço da conservação de certa partilha do sensível, que, junto à polícia, compreendem o baile como palco para facções criminosas e discursos perigosos para a ordem pública. Como ferramentas desta campanha, a mídia corporativa hegemônica repete as mesmas estratégias: a espetacularização, que dramatiza situações produzindo a *mise-en-scène* de um flagrante; o enfoque limitado, que não permitem perceber a multiplicidade no campo mais amplo de perspectivas sobre o baile; e a descontextualização, que recorta o aspecto da violência, o coloca como condição central, ou mesmo essencial do baile.

Também podemos pensar que o baile funk produz o dissenso característico da arte política, ao promover a redistribuição de corpos e deslocá-los de suas experiências habituais – seja no caso de jovens marginalizados que encontram no funk a possibilidade de ascender socialmente e circular em outros espaços que antes lhes eram negados, ou de jovens de classe média e alta que passam a conhecer um outro real quando se aproximam do funk e frequentam bailes. Esses deslocamentos desestabilizam as antigas narrativas produzidas e conservadas pelo Estado, sua polícia e pela mídia – que, conforme observamos em Rancière, atua também como polícia ao acusar e tentar impedir os movimentos e dissensos produzidos pelo funk. Neste sentido, a criminalização dos bailes pode ser compreendida também como um esforço de invisibilizar os modos de ver, sentir, pensar e intervir na realidade que são produzidos nestes espaços e que, além de evidenciarem as desigualdades e os conflitos da realidade brasileira, nos mostram

também que há outros saberes, historiografias e modos possíveis de se viver e elaborar sentidos para o mundo.

DJ Markinho do Jaca

Em setembro de 2019, entrevistei o DJ Markinho do Jaca que, apesar de não ser muito mais velho que os outros artistas que fizeram parte desta pesquisa, é o mais antigo na profissão. Quando nos conhecemos, em fevereiro daquele ano durante a entrevista com o DJ Kim Quaresma no escritório de produção com o qual os dois trabalhavam, foi com esta informação que Markinho ganhou minha atenção. Embora tenha participado em alguns momentos da conversa, ele se manteve mais calado até o final da entrevista, quando, com o gravador e a câmera já desligados, se inclinou em minha direção e disse em voz baixa: “sou DJ desde os 14 e toco em baile há mais de 10 anos”. Ainda que não conhecesse seu trabalho, o comentário surtiu efeito e, impressionada com sua experiência precoce e duradoura, salvei seu contato.

Ao longo de 2019, nós trocamos mensagens por alguns meses e fui a alguns bailes em que Markinho tocava, até que finalmente realizamos nossa entrevista. O artista escolheu como ponto de encontro o pátio de entrada de um conhecido *shopping center* na Zona Norte do Rio de Janeiro, o Norte Shopping. Eu estava acompanhada de Maria Bogado e ele de seu primo, João Vitor. Após nos cumprimentarmos e comentarmos sobre a operação policial no Jacaré que tinha acontecido alguns dias atrás e impedido nossa última tentativa de encontro, nos encaminhamos para o outro lado da rua, onde havia uma “kombi” de lanches. Lá, pedimos cerveja e uma porção de carne acebolada como aperitivo durante a entrevista. Passaram por nós um grupo de crianças, que se aproximou de Markinho, chamando-o pelo nome, rindo e cantando músicas para ele. O dono do lugar, vendo a presença das crianças que usavam roupas já puídas, tentou afastá-las. Markinho, repreendendo-o, nos explicou: “é porque elas são da favela, por isso ele faz isso”. E continuou: “Elas querem falar comigo porque eu sou o Markinho do Jaca”. Da mesa em que estávamos, pediu comida e refrigerante para as crianças, e então começou seu depoimento: “eu sou DJ de favela. Sou DJ de baile de favela”.

E não qualquer favela, Markinho é “cria” do Jacaré, cujo nome o artista carrega em sua alcunha. A favela do Jacaré é um “quilombo urbano” e já foi considerada na década de 1990 a segunda maior favela da América Latina – informação repetida com orgulho por Markinho em um segundo momento de nosso encontro, enquanto caminhávamos pelas ruas do Jacaré e ele apontava para as partes que apareciam em suas composições: Vasco, Abóbora, Pontilhão, Praça da Concórdia, Fazendinha, Jamaica...

Markinho frequenta bailes funk desde os 10 anos de idade, quando ia escondido de sua mãe para o Baile da Chatuba e o Baile da Praça, que eram próximos de sua casa e referências na cena dos bailes daquele período. Aos 13, já sabia que queria ser DJ de “baile de favela”, como enfatiza em sua fala. Com este objetivo em mente, passou a auxiliar os montadores das equipes de som do Baile do Arará, outro baile que acontecia próximo do Jacaré. Estes profissionais são responsáveis por montar e ligar toda a aparelhagem sonora, sem a qual a realização de um baile não é possível. Por ainda ser muito jovem, Markinho se colocava como um assistente para os montadores, sempre disponível para comprar algo, conectar algum cabo ou segurar um microfone. Aos poucos, se mostrando interessado e prestativo, o adolescente se aproximou também dos DJs e começou a vender os CDs do DJ Polho, que tocava no Arará, mas, assim como Markinho, era “cria” do Jacaré. Nesta época, a comercialização das músicas dos bailes era feita através de CDs independentes, vendidos nos próprios eventos. Ao lado de Polho, ainda que apenas vendendo CDs, ele finalmente pôde aprender o ofício que admirava, uma vez que a proximidade lhe permitia observar a técnica do DJ experiente. Prestando atenção aos movimentos do DJ Polho na controladora, passou a copiá-lo e praticar nos programas digitais de DJ na *lan house* no Jacaré: “Não sabia fazer nada, mas, pelo menos, ficava ali me esforçando”. Um dia, o DJ Polho passou para Markinho a missão de “abrir” e “fechar” o baile, a fim de ganhar mais tempo para se apresentar em outros eventos. Mesmo tocando só no começo e final do baile, quando o público é bastante reduzido, o DJ de 14 anos chamou a atenção na cena.

Com 16 anos, ele já contava com alguns sucessos nos bailes, como a montagem “Vem Novinha, vem sem medo”, que produziu com o DJ Jonatan da Provi; a montagem “24 quatro horas na treta, as novinha gama”, uma parceria com a MC Marcelly, que

estava se tornando bastante conhecida na cena naquele período; e o proibidão “O bonde do piloto e a quadrilha do toin”, que fez com o MC Vitinho, artista também do Jacaré, e que se tornou um clássico dos “proibidões” tocado ainda hoje em bailes, especialmente naqueles da região do Jacaré, como o Baile do Mandela.

Com 18 anos, teve a mesma oportunidade dada pelo DJ Polho no Arará, mas, dessa vez, pelo DJ Wagner no Baile do Jacaré. Como o DJ Wagner era mais velho e fazia bastante sucesso na época, assim como o Baile do Jaca, Markinho tocava na abertura e final do baile. A reviravolta em sua carreira aconteceu quando, certa vez, o DJ Wagner não compareceu ao baile e a única pessoa que poderia assumir o posto era o DJ Markinho. A estreia como DJ principal foi um sucesso e, a partir de então, ele passou a ser chamado para tocar em diversos outros bailes. Com orgulho, conta que “já passou por todas as favelas do Rio de Janeiro” e, ao longo de todos estes anos, não perdeu a visibilidade no circuito. Atualmente, ele é DJ residente do Baile do Jaca, Baile do Mandela e Baile do Manguinhos. No Mandela, realizou a sua micareta em junho de 2019 (um baile no qual um DJ específico se torna o anfitrião, com participação de diversas atrações), que reuniu cerca de 18 mil pessoas na praça dos Predinhos.¹⁵

Markinho do Jaca faz parte da geração de DJs que viu o paradigma da visibilidade de sua profissão mudar drasticamente. Apesar de os DJs estarem presentes no cerne da produção do funk desde sempre, mesmo antes dos MCs surgirem, foram estes últimos que, até recentemente, receberam destaque na mídia e entre contratantes. Com exceção de alguns poucos artistas, estes profissionais sempre estiveram em um segundo plano, servindo apenas como “base” para que os MCs sobressaíssem:

Antes era só MC. Empresário ia lá [no baile] pra olhar MC. (...) Os DJs, naquela época, não saíam da favela. Só o MC! Não é atoa que muito DJ é muito revoltado com muito

15 Obra do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) desenvolvida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro que foi abandonada e hoje abriga o baile.

MC. Por isso veio a ascensão dos DJs. Porque, na época, o MC gravava, o DJ produzia, se matava de tocar e o MC estourava. Fazia um show de 50 mil na rua, ia morar na Barra da Tijuca e a casa do DJ continuava dentro da favela no tijolo. O DJ estourou o MC, o MC sumiu e foi morar na Barra da Tijuca. (Markinho do Jaca, 2019)

Esta situação mudou. Atualmente, a profissão de DJ é mais uma das possibilidades de trabalho, expressão e mobilidade social para jovens de favelas, ocupando posição similar ao que já representava ser jogador de futebol ou MC. É possível notar a súbita ascensão de uma quantidade gigantesca de artistas independentes, cada vez mais novos, que obtêm êxito no ofício. Segundo Markinho, este fenômeno foi rápido e inesperado:

Quando veio negócio de DJ “estourar”, foi um negócio muito rápido, que nem deu pra entender. Tu dorme hoje, amanhã teu telefone tá tocando e os outros tão querendo te contratar! (...) Eu fui um deles que estourou junto. Quando foi, foi uma levada muito forte. Fui eu, Rennan da Penha, Zebrinha... (Markinho do Jaca, 2019)

Embora rápido, o fenômeno não foi aleatório e coincide com a repercussão de uma variação estética no funk produzida pelos DJs: o funk 150 bpm. Markinho observa que, por volta de 2015, junto ao surgimento do funk 150 bpm, houve um movimento de “ascensão” da visibilidade dos DJs não só na cena dos bailes, mas também para “fora”. Segundo ele, quando o funk acelerado extrapolou os limites dos bailes, os olheiros, que antes observavam a cena buscando apenas MCs, passaram a atentar também para os DJs, responsáveis pela produção e disseminação da nova batida. Neste processo, foram procurados os artistas que já eram bastante conhecidos e respeitados na cena dos bailes como “referências”:

Quando estourou, veio a estourar os referências. Que já era referência, que chamava atenção. Tipo assim, 150 vai explodir. “Bum!” Explodiu! São os DJs? Já é. As referências das favelas: no Jacaré, é o Markinho; na Nova Holanda, na época, Rodrigo Fox; Na Penha, Rennan; No Lins, na época era o Zebrinha, na época que eu estourei. (...) Quando eu estourei, vou te falar, é um negócio muito doido. Dormi hoje, acordei amanhã

com o telefone tocando. E é esse mesmo número que eu tenho hoje! O telefone tocando, tocando, um monte de gente querendo contratar e eu mesmo fechando meus shows! Porque eu não tinha noção! Então, na época, qualquer 200, 300, 400... Não tinha noção do que era. Aí eu conheci um amigo, Robinho. Hoje ele é um dos meus empresários. (Markinho do Jaca, 2019).

Com o crescimento de sua agenda de shows, Markinho trabalhou com diversas produtoras diferentes, mas manteve a parceria com Robinho. Em relação ao 150 bpm, ele explica que foi o “*Beat do Jaca*”, uma batida na velocidade produzida pelo DJ Lula e disseminada por Markinho, que o fez tornar-se conhecido também fora do circuito dos bailes. Como estratégia de disseminação, o “*Beat do Jaca*” foi uma base bastante utilizada entre 2017 e 2018, mixada com vozes apropriadas de MCs que estavam em alta na produção nacional naquele período. Por exemplo, a música “*Vai Malandra*”, da cantora Anitta, e a de MCs de São Paulo, como Livinho e Don Juan, cuja presença na rádio e televisão era muito maior que dos artistas cariocas. Ela não só foi responsável pelo reconhecimento mais amplo de Markinho do Jaca, alcançando um público de classe média que não mora em favelas ou frequenta bailes, como também levou o próprio funk 150 bpm a estes outros ambientes. Em sua propagação, o “*Beat do Jaca*” também contribuiu para o sucesso de MCs do Rio de Janeiro que utilizaram a batida em suas produções, como o MC Kevin O Chris, por exemplo. Nela, em meio aos diversos sons articulados que produzem o ritmo acelerado, mas em que ainda ressoa a Atabacada ou Tambor característico de períodos anteriores do funk, surge o carimbo “*Baile do Jaca*”, popularizando também o nome do baile entre um público que antes estava distante de sua produção. Por coincidência, era o “*Beat do Jaca*” que estava em alta na cena dos bailes quando eu passei a acompanhar o circuito. Ele pode ser considerado como um “*carro-chefe*” da propagação do 150 bpm para a classe média, responsável por seu alcance até mesmo de fora do Rio de Janeiro.

Para Markinho do Jaca, uma das maiores mudanças no funk dos últimos dez anos não foi a aceleração de sua batida. Segundo ele, o funk sempre utilizou as mais diversas batidas, em diferentes velocidades. O que parecia representar uma ruptura com o paradigma anterior era, na verdade, a visibilidade da qual hoje o funk desfruta:

É porque o funk hoje em dia mudou muito, cara. Antigamente você escutava, hoje você vê. Vamos lá, um contratante hoje pra contratar o DJ Markinho do Jaca, pra me contratar, o que acontece? Ele não quer só escutar o DJ Markinho do Jaca, ele quer ver. Isso eu não sei te explicar, se é por causa do Youtube, ou se não é. O funk mudou. Hoje o contratante quer ver se você tem um clipe bom, se você tem algum vídeo bom na internet. É isso. Hoje o funk mudou muito, hoje ninguém mais escuta. Hoje nego vê, hoje nego quer ver. Até as crianças mesmo, se você dá teu telefone pra criança botar um vídeo ele tá vendo um vídeo de funk. (...) Mas antigamente, como eu to te falando, nego escutava. Antigamente não tinha esse negócio de você querer escutar a música do DJ, querer escutar o DJ Markinho do Jaca, tu ir no Soundcloud, ir no Youtube, pesquisar lá e lá ter. Antigamente, você tinha que ir no baile comprar um CD, que custava 5 reais, pra você levar pra casa. E nessa época, você comprava o CD, eram 20 e poucas faixas, depois você tinha que voltar... Enjoou de escutar aquele CD, lutava pro DJ mudar outras coisas pra você comprar outro CD no baile! (Markinho do Jaca, 2019).

Além da relação com os contratantes de shows, que passaram a avaliar a performance e potencial de propagação e lucratividade dos artistas a partir do que viam em seus vídeos e, principalmente, do número de visualizações que eles alcançavam, o DJ descreve uma mudança na relação com o público, que começam desde novos a assistir e admirar a performance do DJ pelo som, mas também pela imagem. Não por acaso, atualmente estes artistas despontam como celebridades da internet, com milhares de seguidores e até mesmo fã-clubes.

Funk-se quem puder e Novos contextos midiáticos

Quando iniciei minha pesquisa, além de o funk haver acelerado sua batida, a conjuntura na qual ele se produzia diferia em muito dos períodos anteriores graças ao contexto de nosso tempo, bastante marcado pela comunicação em redes do meio digital.

O *online* foi decisivo neste trabalho não apenas por seu papel fundamental nas atuais relações do funk, mas também porque foi através das redes sociais e sites de compartilhamento (Twitter, Instagram, Youtube e SoundCloud) que pude me aproximar da música produzida para os bailes. De certa forma, assim como os contratantes de shows aos quais Markinho se refere, eu também mapeei as referências do 150 bpm naquele período a partir de seus vídeos e trabalhos disponíveis na internet. Depois do contato à distância com o Baile do Santo Amaro, o ritmo que era, até então, completamente desconhecido para mim, se tornou acessível após uma busca por palavras-chave (como “funk atual do Rio de Janeiro”, ou “funk do Baile do Santo Amaro”) no Youtube. Logo, pude identificar o nome do estilo, que havia surgido já há algum tempo e se tornava hegemônico na cena dos bailes no Rio de Janeiro, e seguir as contas pessoais de diversos artistas que o tocavam ou produziam – que eu ainda não conhecia, mas que já contavam com milhares de seguidores em suas redes. Este primeiro momento foi fundamental para compreender a amplitude da cena, que se demonstrou muito maior e mais variada do que aquela veiculada nos grandes meios de comunicação.

A variedade é uma das principais diferenças entre o funk que circula no rádio e televisão, e aquele que circula pelas redes sociais. Em *Funk-se quem quiser – no batidão negro da cidade carioca* (2010), Adriana Lopes destaca como o crescimento do mercado do funk coincide com a fragmentação do mercado global e propicia a concentração de poder em monopólios. Lopes analisa que a crise da indústria fonográfica na década de 1990 foi fundamental para o surgimento de diversas produtoras independentes que se especializaram em gêneros musicais específicos, impulsionadas também pelo desenvolvimento tecnológico, que permitiu o acesso aos equipamentos necessários. Dessa forma, a produção fonográfica mundial tornou-se terceirizada, delegando o “garimpo de talentos”, a gravação e divulgação de gêneros específicos a produtoras menores voltadas para eles. É neste contexto que a indústria do funk pôde encontrar lugar no cenário da música nacional. Ao mesmo tempo, é nele também que se produzem seus monopólios. Segundo Lopes, no final dos anos 1990 a Link Records, criada pelo DJ

Marlboro, e a Furacão 2000, de Rômulo e Verônica Costa, eram as principais produtoras responsáveis pela produção e distribuição dos trabalhos de artistas do funk. Elas se tornaram donas dos principais selos, programas de rádio e televisão e, portanto, responsáveis por definir quais músicas e artistas do funk seriam divulgados amplamente.

Dessa forma, ainda que a distribuição do funk fosse ampla, ela se deu a partir da concentração de poder, o que prejudicou a diversidade do que era divulgado pelos meios de comunicação dominantes – ou seja, o que alcançava as classes média e alta, que, em geral, não frequentavam os bailes.

A seleção entre um tipo de funk “apto” a ser tocado nas rádios e canais de televisão, realizada pelos meios de comunicação hegemônicos de amplo alcance, e reproduzida, então, pelos grandes estúdios e produtoras de funk, criou uma situação ambígua para os produtores de funk. Ao mesmo tempo em que este espaço na mídia é almejado e possibilita o reconhecimento do artista em ampla escala, o que se converte em lucro, ele requer a adaptação a estes padrões mercadológicos que promovem a homogeneização da produção.

Os DJs de Youtube

Além da velocidade na batida, o funk atual observado através do Youtube, e outras redes sociais, tem um ritmo de produção e atualização muito mais rápido do que aquele observado na rádio, televisão e espaços fora do baile funk. No período de uma semana, por exemplo, dezenas de novas produções são disponibilizadas virtualmente nos canais dos artistas e, muitas delas, repercutem de maneira significativa, “estourando” e fazendo surgir novas modas, artistas e bailes como referências para a cena. Grande parte desse trabalho de disseminação é realizado por uma nova categoria de artistas do funk que surge neste contexto: os DJs de Youtube. O DJ de Youtube é o profissional do funk

que atua essencialmente através de seus canais na internet, publicando vídeos de músicas ou sequências musicais (*Sets* ou Podcasts) de outros artistas em suas contas na plataforma. Estes vídeos são animações, que podem conter fotos ou vídeos pessoais, podem ser arquivos cedidos ou apropriados; individuais ou de grupos de amigos; com registros de bailes ou coreografias de funk executadas em outros momentos, como dentro de casa, na rua, escola etc. A proliferação dos dispositivos de celular móveis equipados com câmeras e acesso à internet possibilitou essas gravações e aumentou a variedade das imagens contidas nos vídeos.

Embora o DJ de Youtube não produza suas próprias músicas e, na maioria das vezes, não tenha experiência em tocar bailes, seu trabalho é fundamental para a visibilidade dos artistas produtores e renovação da cena como um todo. Os DJs Kim Quaresma e Iasmin Turbininha, que começaram como DJs de Youtube, enfatizaram um sistema de parceria horizontal, onde todos os participantes desta rede de divulgação “crescem juntos”. Como os títulos dos vídeos nas plataformas do DJ de Youtube dão os créditos aos artistas produtores e MCs e são mantidos os carimbos originais do baile e do DJ produtor (mesmo quando o DJ de Youtube acrescenta as suas), todos se beneficiam com a divulgação conforme os vídeos publicados adquirem números mais altos de visualização.

DJ Kim Quaresma

Foi a partir destas parcerias entre DJs produtores e *Youtubers* que Kim Quaresma iniciou sua carreira no funk. Diferente do DJ Markinho do Jaca, que já tinha visibilidade na cena dos bailes e passou a utilizar seus perfis na internet como um canal de divulgação audiovisual para outro alcance do seu trabalho, o DJ Kim Quaresma surgiu e se consagrou na cena do funk primeiro pelo meio virtual. Desde a adolescência, a comunicação *online* fazia parte de seu dia a dia e teve um importante papel em sua trajetória profissional. Fã de jogos eletrônicos e *anime*, Kim Quaresma passava bastante

tempo na *lan house* do Complexo Lins, onde aprendeu, de maneira autodidata, a manusear programas de edição de vídeo. Começou, então, a produzir vídeos com músicas de outros artistas da região, como o MC PMT, DJ Juninho 22, DJ Zebrinha do Pistinha, DJ 2T do Arrocha, MC Cão, entre outros. Nesta época, ele também gerenciava as páginas no Facebook e no Youtube do Baile do Pistão no Complexo do Lins, um dos mais comentados e frequentados naquele período. A página do Facebook chegou a alcançar 400 mil inscritos e, como conta o artista, esse número foi aumentando junto ao sucesso do baile:

Quando acabou o Árvore Seca de tempo atrás, passou um tempo, passou tempo, aí surgiu o baile do Pistão. Eu que mexia nas redes sociais também. A página era minha. Na época, a gente chegou a uns 300 mil [inscritos]. Primeira página [de bailes no Rio de Janeiro] a alcançar 200. Chegamos a 200 mil, 300, 400, 500... Acho que parou em 500. Aí depois derrubaram a página. Mó merda que aconteceu lá. Aí eu tinha um canal [no Youtube] já também, o canal do baile do Pistão. Aí o canal também, roubaram nós. Naquela época a gente não ligava pra nada. A gente postava, a gente divulgava, mas a gente ainda não tinha noção direito. Aí roubaram nós também. Tinha uns 40 mil, na época, de seguidor inscrito. Que na época que era coisa à beça! E a página tinha umas 400 mil curtidas, e a gente ia mexendo. Aí o baile foi só crescendo, crescendo... Passando o tempo, entrou a UPP e acabou o baile. Aí depois passando, passando o tempo, voltou a Colômbia. (Kim Quaresma, 2019).

A projeção que alcançaram os Baile do Pistão e, posteriormente, o Baile do Pistinha, é indissociável da projeção que alcançaram os DJs do Complexo do Lins que se apresentavam nestes eventos, e cuja produção era divulgada no canal de Kim Quaresma no Youtube. Por volta de 2016, ele passou integrar um grupo de *Youtubers* chamado “União dos Brabos”, no qual os participantes divulgavam os canais e as produções uns dos outros, o que alavancou ainda mais sua visibilidade no meio virtual. A grande popularidade de seu canal acabou lhe rendendo contratações para eventos como “presença vip”, quando ainda nem sabia tocar:

Eu já tinha uma midiazinha assim por causa do Youtube. Porque ninguém na área fazia. Aí eu sempre gostei, sempre mexi na internet. Sempre gostei. Tinha nada pra fazer aí comecei a fazer vídeos, essas

coisas assim do tipo. Aí um certo tempo o Sandro foi e falou pra mim “po, cara, por que tu não vira DJ?”. Mas, na época, eu era meio chatinho, falei: “ah, não.... Tá maluco? Tenho vergonha”. Aí daqui a pouco, quando foi ver, eu tava fazendo as coisas, fazendo um negócio aqui e ali... E sempre tive muito vínculo com os moleques de lá. Exemplo: o Mc de lá [MC PMT]. No caso, eu ajudei ele a subir na época, a subir só com meu canal no Youtube, divulgando as músicas dele. Aí muitas pessoas já me chamavam pra fazer evento, só pra eu comparecer. “Presença Vip”, entendeu? Exemplo: o outro pagava certo cache pra eu estar no evento. Aí davam camarote, bonitinho. As pessoas tiravam fotos, isso e aquilo... Aí eu já ficava com vergonha, mas falei: “po, que isso? Maneiro...”. Aí o Sandro sempre falava: “po, cara, vira DJ... Dá uma treinada, já tem uma noção”. Aí eu chamei os amigos também. Na época era o Juninho, Bruno... Chamamos geral. Zebrinha... E aí foram me ajudando. Um dia ali, outro dia ali... Quando eu fui ver eu já tava junto com eles. Na época, eles tinham a produção deles, o negócio deles. E eu também ajudava, botava no canal também. Exemplo, o Zebrinha fazia música com o PMT, aí eu postava a produção dele. Aí nisso também eu fui pegando uma midiazinha (Kim Quaresma, 2019)

A experiência como DJ de Youtube e o incentivo de Sandro Pai levaram Kim Quaresma a aprender a tocar no baile e produzir suas próprias músicas, com o auxílio fundamental dos outros artistas mais experientes que ele divulgava. Seu modo de produzir, atravessado pelas amizades e vizinhanças em sua comunidade, deu espaço também a um mecanismo de aprendizagem e troca entre DJs mais novos e DJs experientes, que permite a renovação da cena do funk como um todo. Como coloca o artista, “a gente ensina o que a gente sabe, e os amigos também ensinam”. Atualmente, como lembra o empresário Dyego, Kim Quaresma é um dos DJs de funk mais conhecidos e requisitados para além da cena dos bailes, embora também toque bastante nos bailes e os perceba como seu espaço de criação e experimentação.

A princípio, minha investigação virtual tinha como principal objetivo o acesso às produções do funk que não eram veiculadas na mídia corporativa. Mas, por nomearem diversos bailes funks e favelas do Rio de Janeiro, essas músicas e sequências disponibilizadas por DJs na internet ampliaram meu mapa e repertório simbólico sobre a cidade – ainda que eu não frequentasse ou mesmo conhecesse fisicamente esses lugares em um primeiro momento. Ao identificar os bailes e artistas que eram referências através de sua evidência nas músicas, eu pude tomar conhecimento de partes específicas das

favelas, personalidades e eventos que eu desconhecia por completo, uma vez que não compartilho do mesmo cotidiano que povoa as obras. A relação com o lugar e sua rede de afetos é perceptível também na fala da DJ Iasmin Turbininha, que, assim como Kim Quaresma, iniciou sua carreira como DJ de Youtube e fez parte do grupo “União dos Brabo”.

DJ Iasmin Turbininha

Turbininha, que é “cria” da Mangueira, divulgava a produção dos artistas de sua comunidade:

Eu sempre gostei muito do funk, eu sempre vim acompanhando. Eu já vinha lançando os funks, tá ligado? Lançava muitos funks que, na verdade, o DJ da comunidade fazia e pra ajudar eles eu lançava na internet. (Iasmin Turbininha, 2018)

Também autodidata, aprendeu a editar vídeos com a ajuda de tutoriais no Youtube e de amigos mais experientes. Aos poucos, os vídeos postados por Turbininha em seu canal alcançaram números altos de visualizações, dando visibilidade tanto a ela quanto aos MCs e DJs produtores que divulgava. Segundo ela, a iniciativa de criar o canal no Youtube não tinha como motivação apenas o impulsionamento da visibilidade e carreira dos artistas de sua área. Mas, principalmente, as publicações tinham o intuito de permitir que a população de sua favela pudesse escutar as produções locais também fora do espaço do baile:

Era mais pro povo do morro escutar. A ideia era essa: o povo do morro escutar. Porque, na época, não tinha muito esse bagulho de internet. Você escutava a música só no baile funk! (...) E nisso os posts foram indo, tá ligado? Porque a música que ia estourar no baile, nego quer ouvir quando tá no dia a dia. E muitas pessoas já começavam a ir no canal e as visualizações começaram a aumentar. (Iasmin Turbininha, 2018)

A possibilidade de abrir um canal de divulgação próprio, sem custos para o baile, artistas ou ouvintes, motivou Turbininha e toda uma nova geração DJs a divulgarem os

trabalhos de artistas parceiros. Através de seu canal, a artista, que é uma das únicas mulheres DJs com destaque na cena, foi uma das principais responsáveis pela disseminação da batida Arrocha: uma batida de funk que mistura o grave marcado com elementos do forró e brega, e que antecede a moda do 150 bpm. Ela participou também da linha de frente do 150 bpm, disseminando a batida em um momento em que a nova velocidade ainda não tinha sido totalmente aceita pelos produtores. O Arrocha e o 150 bpm são estilos de batida que surgiram na cena dos bailes, a partir da interação presencial entre DJ e público, mas foi através de seu compartilhamento *online* que puderam ser disseminadas amplamente e repercutir nestes eventos e fora deles.

Muitos DJs que tocam hoje em bailes e eventos “na pista” começaram como DJs de Youtube e vários se tornaram também DJs produtores de suas próprias músicas. Mas, até os canais de funk surgirem com expressividade no Youtube – gradativamente a partir de 2010, quando o acesso à internet se torna mais amplo nas comunidades do Rio de Janeiro, principalmente através das *lan houses* – a divulgação dos artistas que tocavam nos bailes se dava através da venda de CDs. Além de importante meio de divulgação da produção dos bailes em seu próprio circuito, estas mídias também estiveram presentes no processo de formação de novos DJs, como vimos no caso do DJ Markinho do Jaca, e também na história do MC Juninho FSF. Ainda adolescente, e antes de descobrir que era filho do Mr. Catra, o mais famoso MC de funk, Juninho FSF ia para bailes escondido de sua mãe somente para comprar o CD daquela semana. Ele conta:

Todos os bailes vendiam CD. Eu falava pra minha mãe que ia pra algum lugar: “Ah, mãe, eu vou na festa aqui do meu amigo”. A minha mãe sempre foi muito liberal comigo, sempre confiou muito em mim e deixava. Aí, eu ia lá no baile da Mangueira, tá ligado? Pedia pro motorista [de ônibus] pra entrar de graça aqui no Méier... Às vezes eu ia sozinho, que os meus amigos já tinham ido e, na hora, eu encontrava todo mundo! Tinha que voltar, vamos supor, meia-noite e meia... Aí, eu já ia no baile, comprava um CD... Não tinha ninguém, só o DJ... E voltava pra casa! De umas três ou duas semanas, assim, o CD atualizava. Aí, eu já comprava pra eu ficar ouvindo, tá ligado? Pra eu saber. Tipo: “Oh, tem que saber cantar, pá!”, “música nova de fulano, tem que saber!”. Ouvia a música do meu pai [MC Catra] sem saber que ele era meu pai (Juninho FSF, 2019).

Apesar de não se comparar à atual velocidade de atualizações das novidades disponíveis no Youtube e Soundcloud, os CDs já apresentavam um ritmo bem mais veloz de renovação do que os discos ou CDs lançados por gravadoras. Pode-se dizer que eles abrangiam de forma muito mais ampla a produção semanal no baile. Embora estas mídias possuam valores simbólicos e materiais diferentes e específicos, estas informações nos mostram que a cena do funk sempre teve meios próprios de se comunicar com seu público. Ressaltar as novas mídias ou os CDs dos bailes como veículos de comunicação próprios da cena não significa menosprezar ou ignorar os impactos da mídia e mercado hegemônico sobre o funk. Como analisam Herschmann na virada para os anos 2000 e Adriana Lopes uma década depois, os impactos das representações homogeneizantes do funk na grande mídia foram brutais para produtores. Ainda assim, é necessário destacar a autonomia da cena, que não apenas sobreviveu às tentativas de minimizá-la, como não parou de produzir novidades em sua linguagem. É evidente que a atenção não estigmatizante da mídia corporativa poderia contribuir para melhorares condições de trabalho de muitos artistas, mas o atual momento do funk nos permite constatar que ela tampouco era sua única saída.

Além de músicas e sequências atuais, o Youtube (e o SoundCloud) disponibilizam arquivos de diversas épocas do funk, seja pelo compartilhamento de CDs antigos digitalizados, ou das sequências dos bailes produzidas pelos DJs (que antes de se chamarem *Set* ou Podcast, ainda recebiam o nome de “CDs”). É possível, por estas plataformas, ouvir o que se ouvia no Baile do Jaca em 2010, Baile do Buraco Quente em 2011, no Baile do Arará em 2013, no Baile da Nova Holanda em 2014, Baile do Final Feliz em 2015, Baile do Turano em 2016, Baile da Gaiola em 2017, Baile da Colômbia em 2018, e por aí vai. Produções mais antigas, como as montagens de “galera” ou montagens de equipes de som também estão disponíveis na plataforma. A disponibilidade

destes materiais permite uma análise estética do funk que é histórica e se coloca em perspectiva materialista, na qual o baile se torna seu principal referente. Além disso, a partir do momento em que estas produções são disponibilizadas no Youtube elas ingressam no universo de materiais que podem ser apropriados e reinventados no trabalho de outros DJs, contribuindo para a atualização da cena.

A experiência ao vivo e específica que envolve a presença no baile não é substituída pela divulgação *online*, mas plataformas como o Youtube, Soundcloud e Twitter, principalmente, têm se mostrado ferramentas importantes na divulgação ampla e documentação das produções do funk. Nestes ambientes, as músicas podem manter algumas particularidades da cena que são modificadas quando os artistas ingressam nos meios de comunicação hegemônicos do rádio e da televisão.

Além de ganharem autonomia na divulgação de seus trabalhos através das redes sociais, as novas mídias permitem outros arranjos em torno do Direito Autoral. Plataformas como o Youtube, Soundcloud ou Spotify também estão no âmbito do *copyright*, mas a independência em relação às grandes gravadoras permite uma lógica de autoria menos hierarquizada e mais livre no que respeita às apropriações e utilização de *samples* – assim como tornam os materiais ali disponíveis passíveis de serem adquiridos via “*download*” e apropriados em outros trabalhos. Através de seus canais pessoais nessas redes, DJs de Youtube e até mesmo DJs produtores praticam suas trocas e produzem uma grande quantidade de novidades em curto espaço de tempo a partir da adulteração de material preexistente. Somente Iasmin Turbininha, Kim Quaresma e Markinho do Jaca, por exemplo, já chegaram, cada um, a disponibilizar uma dezena de novos trabalhos em uma mesma semana. Se pensarmos na quantidade de DJs em atividade hoje no Rio de Janeiro, a produção semanal do funk torna-se algo gigantesco. Em meio a estes muitos trabalhos, nota-se a presença marcante de estéticas que desaparecem no rádio e televisão.

Não só o “proibidão” e a “putaria” em sua versão original, mas também as “montagens”, que ficam de fora dos circuitos hegemônicos principalmente por desafiam a lógica dos direitos autorais, mas a partir das quais se pode apreciar a expertise dos DJs e a diversidade da produção do baile.

“No baile nós é mídia”: o funk e as novas mídias

É por esta mídia que me interessa, esta produzida *no baile, para a comunidade e em seu próprio e intenso ritmo de propagação*. “No baile nós é mídia” é um verso da música homônima do MC Poze do Rodo, que surgiu na cena cantando “proibidão” (estilo que não é divulgado na grande mídia) e atualmente é um dos artistas do funk mais conhecidos em todo o Brasil. Na música “No baile nós é mídia”, o personagem do MC Poze assume uma postura de “ostentação”, cantando sobre o poder que adquire no baile e que se constitui através de símbolos de *status* social e consumo: o “copão” com uísque e Red Bull que os jovens erguem nas mãos, suas roupas e tênis de marcas caras (“Com o tênis de mil/Joguei o boné pra trás/Não sei se hoje vou de Lacoste/Armani, Oakley ou Calvin Klein”), e o sucesso que fazem com as mulheres (“Por onde o MC Poze passa nunca é esquecido”). Para além da análise semântica destes versos, me interessa destacar o uso da palavra “mídia” neste contexto, cujo sentido é o mesmo daquele empregado por Kim Quaresma, quando afirma que a internet lhe deu uma “midiazinha”. Como gíria utilizada pela juventude das favelas, “mídia” faz referência à visibilidade que algo ou alguém recebe na cena pública. É possível dizer que um baile, um artista, uma música, um jeito de dançar ou cantar “é mídia” ou “tem mídia”. Isto significa dizer que esta pessoa, evento ou estilo “está na mídia”, ou seja, é reconhecido e está em debate na cena pública: é sobre aquilo que estão comentando, *esta é a nova moda*. Desta forma, pensando no contexto em que canta o MC, cujo estilo é excluído da mídia hegemônica, dizer que no “no baile nós é mídia” é afirmar que, em seu território (que hoje se expande pelo meio virtual para além do baile), aqueles sujeitos e seus modos de viver estão em evidência, recebem reconhecimento e são alvo de admiração.

De forma simultânea à pesquisa em torno das músicas nestes ricos acervos públicos e digitais, passei também a seguir os perfis pessoais de artistas nas redes sociais do Twitter e Instagram, o que me permitiu uma interação não muito diferente daquelas que eles realizavam com seus fãs. De certa forma, eu também me tornei fã destes produtores e podia interagir com eles e com seu público como uma participante da cena, ainda que os bailes não fossem eventos cotidianos para mim. Neste viés, pude perceber que as redes sociais têm se mostrado importantes não apenas para a visibilidade dos artistas, mas também como espaço de debate interno de questões que tangenciam a produção do funk. Mais que representar um meio de divulgação de amplo alcance e mais livre da legislação dos direitos autorais – o que permite que os produtores realizem as trocas que produzem as novidades na cena –, as redes sociais representam também um espaço fora do baile que mantém com ele uma identidade relacional, como uma extensão virtual onde se discutem as questões pertinentes à cena e se elaboram sentidos publicamente compartilhados.

Muitos artistas publicam trechos de trabalhos não finalizados e recebem o retorno de seus seguidores, que podem influenciar de maneira decisiva no processo criativo. “Não é só cara não”, um grande sucesso de Juninho FSF, cujo vídeo no canal do DJ de Youtube R10 O Pinta contava com 1,5 milhões visualizações no dia 22 de fevereiro de 2022, surgiu a partir da interação com fãs via Instagram e Twitter. Por outro lado, a apropriação indevida de produções de DJs mais jovens pelo veterano DJ Cabide foi discutida publicamente no Twitter por produtores e demais participantes da cena do funk. Neste debate, pude perceber que embora a apropriação seja prática recorrente e fundamental no funk, é comum discussões a respeito da autoria de trabalhos quando um artista retira e substitui os “carimbos” originais, que dão crédito aos artistas produtores. Outro exemplo de conflito interno foi uma publicação do DJ Rennan da Penha em que criticava as montagens, atribuindo esta prática a um suposto baixo desempenho do funk carioca. O *tweet* gerou debate e muitos DJs, que têm Rennan da Penha como ídolo, criticaram o posicionamento do artista, apontando que as montagens, além de musicalmente ricas, são uma estratégia para DJs no início da carreira e não devem ser menosprezadas. Discussões como estas, que muitas vezes dizem respeito a conflitos geracionais, tornam-se públicas para a intervenção através do *Twitter* e, graças aos

compartilhamentos, alcançam um número bastante expressivo de pessoas que se engajam nos assuntos importantes para a construção do funk como cena musical e movimento cultural.

Muitos dos escritos sobre o funk dessas últimas décadas consideram principalmente o momento em que as produções extrapolaram seu circuito próprio e passaram a circular também entre a classe média. Esta representação tende, por vezes, a ignorar as mídias e meios de comunicação próprios da produção funkeira, focando suas análises em mídias e canais de divulgação hegemônicos, nos quais o funk parece muito menor do que de fato o é. O historiador Dipesh Chakrabarty, no livro *“Provincializing Europe”* (2007), descreve os problemas de se adotar uma perspectiva hegemônica para dar conta dos diversos processos de modernização que se deram nos países colonizados. Segundo o autor, o projeto de modernização europeu, quando assimilado por cotidianos específicos nos países colonizados, é traduzido e assume formas próprias, mas a narrativa europeia do “Projeto Moderno” estipula um modelo supostamente universal, para o qual o desenvolvimento destes países estaria sempre aquém (Chakrabarty, 2007: 23). Podemos usar a mesma reflexão para pensar as narrativas sobre o funk que se concentram nos meios de comunicação hegemônicos. Em relação a eles, os artistas do funk são vistos como vulneráveis e sua produção parece nunca “chegar lá” de fato. Entretanto, quando reposicionamos a perspectiva sobre o funk para uma na qual o baile funk tem sua centralidade, sua “mídia”, esses artistas emergem como profissionais de bastante sucesso, reconhecidos por um grande número de pessoas e capazes de modificar sua realidade social. Artistas do baile deixam de estar sempre aquém de um grande mercado, de uma grande mídia. A mídia do baile, na verdade, se mostra resistente e criativa. Com um ritmo de atualizações muito mais rápido do que as estruturas dominantes são sequer capazes acompanhar.

Por fim, nota-se que o funk apresenta atualmente não só diferentes sonoridades como uma nova configuração de produção e divulgação de suas músicas. Ocorreu nos últimos uma significativa mudança no que diz respeito à visibilidade do funk produzido

nas favelas do Rio de Janeiro para “fora”¹⁶ (para o restante da cidade, do país e, por vezes, do mundo), bastante relacionada à popularização do acesso à *internet* e que favoreceu os DJs de baile. De maneira contraditória a um atual acirramento da violência nas políticas públicas por meio das constantes e cotidianas operações militares nas favelas, a produção dos bailes funks – alvos da repressão estatal – circula amplamente através dos perfis de artistas e fãs de funk em plataformas de compartilhamento *online*, atingindo números de visualizações impressionantes e possibilitando a ampla visibilidade e repercussão do funk na cena pública. Se antes, para que as músicas e os artistas se tornassem conhecidos nacionalmente, era necessária certa alteração de seu trabalho e submissão a regras e lucros desiguais e pouco vantajosos para os autores, hoje já não é assim, graças à autonomia permitida pelo acesso ampliado aos meios de produção e divulgação *online*. Muitos DJs e MCs produzem em estúdios caseiros ou em produtoras independentes, e disseminam seus trabalhos autorais pela internet. Com isso, torna-se visível e em circulação para um amplo público uma produção que se mantém estreitamente conectada ao baile funk e, portanto, às favelas.

Na internet, os atuais artistas de baile desfrutam de um lugar de visibilidade e expressão pessoal. Atualmente, há uma quantidade expressiva de DJs de funk no Rio de Janeiro que são conhecidos por nome, rosto e endereço. Eles se tornaram *web celebrities*, cultuados por uma legião de fãs-seguidores, que disseminam também o trabalho de seus ídolos, ampliando ainda mais seu alcance. Sendo assim, pode-se notar que mesmo diante das pressões externas, entretanto, o funk sempre encontrou seu modo próprio de produzir. A exaltação na mídia poderia favorecer um ou outro artista vindo dos bailes de favela, mas esse circuito funciona de maneira independente, produzindo suas próprias mídias e divulgando por seus próprios canais – antes pelos CDs vendidos no baile e atualmente *online*.

Ao tornar também a produção do baile visível, a disseminação pelo Youtube, Soundcloud e redes sociais nos permite enxergar mais claramente, de maneira menos ofuscada pela mídia hegemônica, *como* o baile e a favela falam de si. Ou seja, de que

16 Termo utilizado pelos interlocutores do funk nesta pesquisa em relação aos espaços que não se identificam como favelas ou comunidades, ou mesmo para outras comunidades que não as suas, a depender do referencial.

maneiras específicas o funk articula palavra e som na criação de uma estética que lhe é única e que sempre esteve no baile. Desta forma, o encontro com estes arquivos disponibilizados na internet evidencia características da produção que ainda não foram analisadas em detalhe por pesquisadores do funk, dando margem a outros caminhos possíveis no estudo desta cultura sonora e atribuindo a estas redes o *status* de um acervo vivo do funk, cuja produção e gestão é realizada pelos próprios participantes da cena.

4. Ritmo

O funk e a música experimental

Depois do Baile da Gaiola, o segundo evento em que eu fui assistir um DJ de funk não foi um baile, mas um festival de música experimental. No primeiro dia de novembro de 2018, fui com Maria Bogado e Eduarda Cícero ao Festival Antimatéria¹⁷: um evento de quatro dias voltado para a música experimental, que aquele dia acontecia na Void Madureira. A Void é “uma revista, loja, bar, aparelho cultural, lanchonete, festival e TV”,

¹⁷ O Festival Anti-matéria tem sua programação voltada para a música vanguardista e é produzido pelo selo Quintavant/QTV e Audio Rebel, responsáveis por outros eventos do gênero na cidade.

como se define em seu site¹⁸. Voltada para um público alternativo, tem filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Na praça onde estava localizada a filial de Madureira havia também o tradicional Baile Charme (que acontece sob o Viaduto Negrão de Lima) e uma pequena tenda, montada pelos bares ao redor, com caixas de som e programação musical própria. Embora a Void estivesse longe de ser um baile, estes outros eventos no mesmo espaço traziam proximidades. Entretanto, o único artista de funk a se apresentar neste e nos outros dias do festival foi a DJ Iasmin Turbininha, que tocou na curadoria de nomes nacionais e internacionais da atual música eletrônica experimental.

Neste mesmo dia, me apresentei a ela e pude também conhecer Jota, seu empresário e a pessoa com a qual realizamos a primeira entrevista desta pesquisa. Além de empresário de Iasmin Turbininha, Jota é dono de um estúdio de gravação no Engenho Novo, pelo qual já passaram diversos artistas do funk (com os artistas do Complexo do Lins citados neste trabalho). Quando chegamos a seu estúdio em uma noite de novembro de 2018, esperávamos por Turbininha, mas imprevistos nos levaram a entrevistar primeiro Jota e, depois de algumas semanas, retornar para entrevistar a DJ. Formado em filosofia, ele nos apresentou o trabalho de Turbininha sob uma perspectiva social:

Enquanto a maior parte da galera tá no meio comercial, tradicional, nós não estamos focados no comercial. Nós estamos focados em vários outros aspectos: no orgânico, na questão dos paradigmas sociais que ela representa. Nós não vamos conseguir alcançar um público legal, um comércio legal, um mercado do funk legal, enquanto a gente não conseguir mudar algumas coisas na mentalidade da galera que tá no mercado do funk mesmo. Então, o que nós estamos focados em fazer nesse momento? Trazer esse diálogo da diversidade sexual pra dentro do funk, trazer esse diálogo da necessidade do funk se abrir pra essas vertentes mais alternativas. Pra essa galera mais nova. Que não são nem mais millenials, né? Essa nova geração x, y, a ... Da necessidade da galera que é da minha época aceitar que está havendo uma renovação, né? Uma renovação muitíssimo rápida. (Jota, 2019)

18 Na sessão “Sobre” no site da empresa: “Nascemos da ideia de registrar, provocar e reunir mentes inventivas ao nosso redor”. Disponível em: <https://www.avoid.com.br/p/sobre> Acesso em: 10/10/2022

Iasmin Turbininha é um dos expoentes da “renovação muitíssimo rápida” citada por Jota. Sua carreira começou pelo Youtube em 2013, época em que começavam a surgir os *Youtubers* de funk. Ganhou visibilidade a partir de 2016, quando foi uma das responsáveis, junto ao DJ 2T do Arrocha, pela expansão do Arrocha no funk¹⁹. O estilo, que misturava o forró nordestino com o grave do funk, “estourou” nesta época e se manteve durante meses como o ritmo mais predominante da cena no Rio de Janeiro. A moda do Arrocha foi atropelada pela rápida expansão do 150 bpm, movimento do qual Turbininha também participou da propagação, ajudando a impulsionar a batida e muitos artistas através de seu canal no Youtube. Foi neste período que passou a frequentar o estúdio de Jota e, convivendo com outros artistas que ali trabalhavam, aprendeu a produzir:

Era igual uma lan house, era todo mundo aqui: eu, Zebrinha, Kim [Quaresma], Lelê [do Pisitinha]... Era todo mundo aqui no estúdio, tá ligado? E cada um zoando. Aí acabou que virou tipo uma escola. Todo dia eu tava aqui aprendendo alguma coisa” (Iasmin Turbininha, 2018).

Algumas semanas antes de nossa entrevista com a DJ, eu e Eduarda Cícero fomos a sua “micareta” no Baile da Nova Holanda, baile que fez muito sucesso em 2015, foi responsável pelo surgimento do funk 150 bpm e tentava se reestabelecer após um hiato forçado pela Polícia Militar que durou alguns anos. Turbininha tocava com frequência também em outros bailes, como nos bailes da Colômbia e Baile da Gaiola. Neste último, ela participou da edição especial Parada LGBTQI++, idealizada pelo DJ Rennan da Penha no início de 2019, antes de o baile ser interditado e o DJ preso. Entretanto, Jota

19 Como uma vertente do forró e da música brega, o Arrocha nordestino em geral é tocado com teclado, guitarra, triângulo, violão, zabumba e saxofone. Os tambores do grave “tum tum” do forró são atravessados por *samples* de teclado bastante melódicos e com sonoridade eletrônica, comuns na música brega, fazendo com que este Arrocha tenha uma materialidade entre o orgânico e o eletrônico. No funk, a percussão do Arrocha é reduzida e tem seu grave acentuado, que passa a comandar o ritmo. Junto à pulsação do grave, pandeiros, viradas de bateria e outras percussões produzem sons de densidade bem mais leve, que parecem sobrevoar o peso do grave na esteira da música. Em relação ao forró, o Arrocha no funk é acelerado e menos melódico, demandando movimentos mais curtos do corpo, bastante diferente dos movimentos circulares de quadril em sua versão nordestina. No funk, o Arrocha se dança principalmente com movimentos de pisada, balanço de ombros e quadris para frente e para trás ou para um lado e para o outro. O grave parece prender os pés no chão, enquanto os sons crepitantes e menos densos sobem para alcançar partes mais altas do corpo.

aponta que há ainda certa resistência no circuito dos bailes à presença de uma mulher DJ, o que seria o motivo de Iasmin Turbininha não ter assumido ainda a posição de DJ residente de baile:

Várias pessoas começaram a reparar, vai e olha: “oh, essa mina tocando”. Para e olha: “caraca! É mulher!” E pior é que a gente ouve: “Você é mulher mas arrebenta, hein?!” A gente ouve isso tudo. Esse “mas” assim, é o dia inteiro! “Po você é uma mina, mas...” E isso reflete também no contratante. O contratante fala assim: “Que isso, essa mina tá isso aí?! Não vou pagar isso não!” Mas aí vai conversando. Ou então, assim: “pô, parabéns, hein?! Tu é mina mas eu curto teu trabalho”. Aí, a gente fica assim: “pô, mas qual o problema dela ser mina e curtir o trabalho? Não tem nada a ver!” Mas é reflexo! Por exemplo, resenha de pé de comunidade, não gosta de contratar a Iasmin. Porque acha que ela é música de menina e de viadinho. (Jota, 2019)

Diferente da maioria dos DJs de funk entrevistados, Turbininha alcançou também um público alternativo e LGBTQI+ principalmente depois da repercussão da música “Cai de Boca no Meu Bucetão”, produzida pela DJ em parceria com Leco do JPA, que estourou a MC Rebecca em 2018. Sua presença em um festival de música experimental é também um diferencial em relação a seus colegas de trabalho que, embora utilizem as mesmas ferramentas e modos de construção musical que Turbininha, não costumam ter seus trabalhos classificados desta maneira.

Para além do que a DJ Iasmin Turbininha representa como mulher, negra, da favela e LGBTQI++, seu trabalho e a linguagem na qual produz (que é também a dos outros artistas do funk) podem ser entendidos como contra hegemônicos e, portanto, experimentais. Desde a primeiro momento em que ouvi o funk 150 bpm, tive a impressão de que sua sonoridade densa e complexa extrapolava as noções que eu tinha sobre música – o que o funk por si só já tensionava, mas não da maneira tão radical quanto o funk executado no baile o faz. Como o funk é produzido como montagem, diversas bases sempre foram utilizadas na produção. No 150 bpm, entretanto, essas possibilidades são ainda mais amplas, uma vez que músicas, *beats* e elementos sonoros diversos podem ser apropriados com grande facilidade através da *internet*. Em seu ritmo acelerado, uma

variedade ainda maior de sons heterogêneos passa a ser articulada na base, o que produz as sonoridades caóticas do 150 bpm (e das velocidades ainda maiores nas quais se produz atualmente). Essas diversas camadas sonoras são manipuladas pelos DJs de maneira a deslocarem suas categorias. A voz é também fragmentada e repetida, operando como um *sample* dentro de sua própria composição. Vozes de diferentes MCs são colocadas em diálogo, interpelando e afetando os sentidos originais de cada uma. Dependendo do nível de fragmentação e repetição, a voz se torna também *beat*, se confundindo com a energética composição da base. As vinhetas e bordões dos artistas também são *samples* e podem se tornar *beats* pelo *looping*, afetando o ritmo das batidas. Este modo de produzir música torna perceptível que as palavras têm significados, mas elas são também som e tem materialidade, forma, posição, sentido e sensação. No funk produzido pelos DJs das favelas do Rio de Janeiro, a voz não fica *sobre* a base, mas *na* base, constituindo-a de maneira relacional e se tornando indissociável dela. Todos esses elementos em operação constroem uma base rítmica que não é mais percebida como um fundo, mas como uma superfície volátil e de intensa atividade sonora.

A arte dos ruídos

O conceito de “música experimental” começa a se desenhar no início do século XX a partir do manifesto “Arte dos ruídos” (1913), de Luigi Russolo, que fez parte do grupo de artistas italianos que ficaram conhecidos como futuristas. Os futuristas tinham em comum, assim como outros grupos das vanguardas históricas europeias, o desprezo pelas normas estéticas perpetuadas pelas academias de arte, museus e bibliotecas, que estariam a serviço de um regime imperial já ultrapassado. Para os futuristas, o mundo novo da Modernidade demandava uma nova arte que não negasse o dinamismo da vida urbana para refugiar-se na natureza em vias de se perder. Ao contrário, os futuristas exaltavam a máquina, as fábricas, os carros, a fumaça, as locomotivas, aviões e demais tecnologias que proliferavam e causavam grande impacto no cotidiano europeu daquela época. Neste sentido, Russolo defendia a abertura do conceito de música aos ruídos do

mundo, principalmente aqueles criados na Modernidade, produzidos pelas novas tecnologias. O artista propõe, neste terceiro manifesto futurista que foi “Arte dos ruídos”, a criação de uma nova orquestra, com novos instrumentos e timbres musicais que reinserissem a vida na música.

Russolo propõe a dessacralização da música e seu retorno à vida a partir de sua abertura aos ruídos mundanos. Segundo ele, “os ruídos acompanham toda manifestação de nossas vidas. Ruídos são familiares para nós. Ruídos têm o poder de nos trazer de volta à vida” (RUSSOLO, 1913: 9). No contexto em que o autor escreve, há uma ampla variedade de novos ruídos urbanos que surgem com a industrialização: “a roda de carruagem que bate no pavimento, a respiração solene e branca de uma cidade à noite, borbulhar de água, ar e gás dentro dos canos metálicos, os estrondos e estalos de motor respirando (...) os pistões subindo e descendo, a rigidez das serras mecânicas, os altos saltos dos bondes nos trilhos, o estalar de chicotes e o chicote das bandeiras” (RUSSOLO, 1913: 7). A abertura a estes sons permitiria uma música cuja variedade de timbres seria ilimitada, uma vez que as máquinas não paravam de se desenvolver e criar novos sons. Fazia parte das reivindicações do manifesto a produção de uma nova orquestra, com “a mais complexa e atual emoção sônica”. Isso seria possível pois, segundo o autor, “cada ruído oferece a união dos mais diversos ritmos ao mesmo tempo que oferece seu ritmo dominante”. Vale destacar essa “emoção sônica” não seria alcançada através de “uma sucessão de ruídos imitativos que reproduzem a vida, e sim através de uma fantástica associação entre estes sons variados”. (RUSSOLO, 1913: 11). Em suas palavras: “Com a multiplicação sem fim das máquinas, um dia nós seremos capazes de distinguir entre dez, vinte, ou trinta mil diferentes ruídos. Nós não teremos que imitar estes ruídos, mas combiná-los entre si de acordo com nossa fantasia artística” (RUSSOLO, 1913: 12).

Funk como música eletrônica cantada

As preocupações de Russolo antecipam o que viria a ser o fundamento da música eletrônica: a articulação de sons e timbres cada vez mais diversos para a produção musical. Como vertente da música eletrônica, o funk também coloca em prática estes princípios quando insere em sua composição *samples* das mais diversas origens, com

uma variedade impressionante de sons “universais” e da contemporaneidade (como bolhas de ar ou bipes eletrônicos), e outros que dizem respeito ao cotidiano das favelas (como sons de tiros, motos, rádios ou mesmo os elementos do forró que passaram a ser incorporados na produção quando houve um aumento da população nordestina nas comunidades do Rio de Janeiro). Porém, o funk amplia a outro domínio as possibilidades de ruídos a serem incorporados na música quando trabalha “sobre a voz”, como coloca Iasmin Turbininha. Frequentemente, se compreende que a “voz”, como o elemento que atribui melodia a composição, se posiciona sobre uma base, que seria o fundo rítmico de música. No funk, entretanto, voz e base não se relacionam de maneira vertical, uma sobre a outra, mas sim a partir de uma horizontalidade: ambos são constituídos a partir de objetos sonoros autônomos, que se articulam entre si, lado a lado, na construção de um ritmo.

A DJ Iasmin Turbininha entende que seu processo criativo surge da relação que estabelece primeiro com o som da voz. Como ela comenta, quando vai produzir músicas ou sequências musicais, como o Podcast (que é como um *set* tocado ao vivo, mas produzido em estúdio e disponibilizado na internet), convida para o estúdio os MCs mais “fechamento”, ou seja, aqueles mais próximos e considerados também amigos, com os quais deseja fazer parcerias. A lógica é a de um encontro entre jovens: eles passam horas juntos mexendo no computador, bebendo, comendo, conversando e brincando, ao mesmo tempo em que pensam e testam vozes e batidas. Em suas palavras:

Eu, na verdade, sou assim: quando eu lanço o Podcast, vem tudo numa ordem. Eu reúno em dois meses. Eu paro, chamo todos os MCs ou que estão começando, ou que já têm algum reconhecimento no funk, e chamo aqui no estúdio. Tipo, o MC Cabelinho, o [Juninho] 22... E quando eles vêm assim no estúdio, é tipo uma brincadeira. A gente chama, tá ligado? Chega aqui, a gente pensa nas ideias (Iasmin Turbininha, 2019).

Nessas brincadeiras, que são também momento de trabalho e criação artística, Turbininha produz (ou seja, grava, edita e mixa) os sons que lhe chamam atenção. Muitos dos materiais sonoros dos quais a DJ se apropria são produzidos nesta situação de descontração, na qual as palavras e as ideias fluem de maneira despreziosa e por acaso

produzem uma sonoridade interessante para a artista. Este é o caso da música “Sensualiza”, que ela gravou com o DJ e MC Juninho 22: “essa música aí saiu até brincando, a gente tava aqui zoando pra caramba. Aí ele tipo, foi gravar um bagulho pro Podcast, e acabou que essa música saiu de zoação e acabou estourando.”

No 150 bpm, a voz do DJ adquire posição de destaque junto a do MC. Ao vivo, é comum o DJ de baile falar ao microfone, interagindo com o público, chamando para dançar, cantando refrões, mandando saudações de “alôs” para a audiência, fazendo piadas etc.. Essa interação também se estende a seus Podcasts e *Sets* que serão publicados pela internet e, quando é bem aceita pelo público, gera bordões que são repetidos em diversas produções, tornando-se marcas características dos artistas em questão. Por exemplo, o DJ e MC Juninho 22, mencionado por Turbininha, popularizou a vinheta na qual se refere a si próprio com certo deboche: “Tu é DJ ou MC”?

Assim como os demais *samples* articulados pelos DJs, as vinhetas no 150 bpm não são elementos sobre uma base. Vinhetas e “carimbos” não precisam surgir na pausa entre um *sample* ou outro, ou no intervalo entre estrofes. Elas podem se sobrepor à voz do MC ou interagir com ela, intensificando ou alterando seu sentido. Pode-se dizer que o modo de compor dos DJs de baile coloca em movimento uma grande quantidade de vozes que dialogam entre si conforme se tornam evidentes na linha do tempo da composição. Algumas vezes, há tantas vozes em uma mesma música que se torna difícil compreender o que é original e o que é *sample*. É possível também que, pela fragmentação e repetição em *looping*, algumas dessas vozes deixem de “dizer” algo para se tornarem apenas sons que marcam o compasso da batida – são os chamados “*beats* de voz”.

O *beat* de voz

O *beat* de voz pode ser produzido inteiramente pelo DJ ou a partir da repetição do *sample* de um outro trabalho. O *beat* “fé”, por exemplo, foi produzido pela DJ Iasmin Turbininha em parceria com MC Cabelinho, que ficou conhecido pelo seu modo de cantar ao prolongar as vogais finais até a produção de variações em sua escala, que a tornam ondulante. De maneira bastante melódica, ele repete o mesmo bordão em todas as suas produções: “Fé, fé, fé! Cabelinho na voz!”. Interessada na sonoridade que a palavra

“fé” tinha na voz de Cabelinho, a DJ Iasmin Turbininha gravou o som da palavra dita pelo MC para utilizá-la como *sample* em diversas composições suas. Em algumas situações, a repetição fez com que o *sample* se torne um *beat*, marcando o compasso da batida e produzindo uma nova base a partir do som da palavra “fé”. Nem sempre um *beat* de voz precisa ser original. O *beat* “vuk, vuk”, por exemplo foi retirado da música *Vukadão 20*, do MC Vuk Vuk, que ficou famoso por volta de 2010 e tem diversas produções suas apropriadas e em circulação na produção atual. Na música original, o MC Vuk Vuk canta os versos: “E vou mostrar pra vocês como se faz o Vukadão”. Mesmo em sua versão original, o MC já repetia a palavra “vukadão” ao final do verso como se gaguejasse: “vuk, vuk, vukadão”. Nas produções atuais, entretanto, esta repetição é prolongada e se estende por toda a composição como base. O mesmo acontece com o *beat* “vapo, vapo” e “vem, vem”, que também foram apropriados de músicas do MC Vuk Vuk.

É à produção específica do *beat* de voz que Turbininha se refere quando diz que “produz sobre a voz”. Ou seja, é a sonoridade de uma palavra falada, interjeição, onomatopeia ou qualquer vocalização humana que instiga a artista a elaborar novos *beats*. No Podcast 01021, lançado no Youtube no dia 11 de abril em 2018, a DJ privilegia este tipo de base produzida pela voz. A variedade na produção de Turbininha se expressa também neste trabalho, que conta com a participação do rapper Luccas Carlos em sua abertura, ao lado dos MCs Cabelinho e o mais antigo MC Menor do Chapa. Nele, predominam músicas com bases cuja percussão é mais marcante, como a Macumbinha, a Conga e a Atabacada, por exemplo. Junto a essas percussões, a DJ articula diversos *beats* de voz, que podem ser palavras, fragmentos de palavras, onomatopeias, *beatboxing*, respiração e outros sons emitidos pela boca. Essas vozes se confundem com os tambores africanos e passam a operar como eles, às vezes como “*beat seco*”, marcando o compasso das composições.

A voz no *beat*

20 Pode também ser produzido a partir de outras músicas do MC Vuk Vuk que repetem estes sons.

21 O vídeo, intitulado “PODCAST 010 DA IASMIN TURBININHA ((PART LUCCAS CARLOS)) FAVELA EM 150BPM”, tem quase 201 mil visualizações no Youtube em outubro de 2022.

Desde as primeiras montagens de galera no final dos anos 1980, a voz tem posição de destaque na construção do ritmo da música à partir da repetição – seja pela “gagueira” produzida pelo MC ou pelo *looping* utilizado pelo DJ. Na década de 2010, uma das batidas mais utilizadas no funk, ao lado o Tamborzão, era o *Beat Box*, cuja percussão era produzida somente por sons vocais. Mas, diferente do *Beat Box*, no qual a voz humana simulava os sons de uma bateria (“tchum tchá tchá tchum tchum tchá”), os “*beats de voz*” possibilitam que qualquer som produzido pela boca possa se tornar uma batida. Ainda hoje, os DJs utilizam intensamente esse recurso para produzir percussões com os timbres mais inusitados, o que realiza aquilo que Russolo conceituou como música experimental: a abertura ao mundo dos ruídos e à infinidade de timbres que neles existem.

O trabalho com este tipo de *beat*, além de demonstrar a versatilidade do funk – que pode produzir ritmo a partir de qualquer som emitido, inclusive as infinitas variações que podem ser alcançadas pela voz humana – afirma também o experimentalismo presente nas produções, que embaralham as noções de voz e base, palavra e batida. O “*beat de voz*” coloca em questão também a caracterização do funk a partir de subgêneros identificados por certo tipo de letra e voz e certo tipo de batida, na medida em que a voz e batida tornam-se um só movimento heterogêneo na composição de um ritmo. Quando passamos a perceber o funk tocado nos bailes a partir de uma perspectiva estética, observamos que estas duas categorias, “voz” e “base”, estão imbricadas uma na outra e podem, por vezes, se confundir. Neste movimento da montagem, a palavra e voz tem suas características físicas potencializadas em relação às discursivas, fazendo com que seja percebida como um objeto sonoro.

A acusmática de Pierre Schaeffer

Ao longo do século XX, outros artistas e teóricos pensaram sobre formas de produzir música que escapavam dos pressupostos clássicos da música erudita europeia e que foram, portanto, consideradas experimentais: o dodecafonismo e outros serialismos, por exemplo. Essas correntes, embora produzissem peças dissonantes e atonais, estavam

bastante interessadas no controle absoluto dos parâmetros sonoros: como volume de altura e ritmo. Suas experiências foram fundamentais para a produção dos primeiros sintetizadores: aparelhos que sintetizavam ondas eletroacústicas e permitiam a manipulação individual de cada uma das propriedades sonoras. É neste momento, principalmente através de Karlheinz Stockhausen com a música eletrônica na Alemanha, e Pierre Schaeffer com sua música concreta na França, que começaram a se desenvolver as tecnologias e mecanismos que foram incorporados pela cena do funk e outras manifestações da música eletrônica mundial.

Pierre Schaeffer foi um intelectual e técnico de rádio francês. Ele viu na tecnologia de gravação de som em fita magnética a ferramenta necessária para a produção de uma nova escuta, chamada por ele de “acusmática” (SCHAEFFER, 1966). Como o artista aponta no artigo *Acousmatics*, organizado com trechos do *Tratado dos objetos musicais* (1966) e publicado na coletânea de artigos *Audio Culture* (2005), o termo faz referência aos discípulos de Pitágoras – o filósofo e matemático grego que criou, a partir da percepção das vibrações em uma corda, o modelo matemático que permite calcular escalas musicais. Para o autor, uma situação acusmática é aquela na qual o som pode ser dissociado da fonte que o origina para ser percebido por quem o escuta como um objeto sonoro em si. Segundo a definição do verbete “acusmáticos” no dicionário *Larousse* (SCHAEFFER, 2005: 76), o nome vem a partir da experiência de Pitágoras em transmitir seus conhecimentos a seus discípulos escondido por detrás de uma cortina: privados da visão, era o som da voz do mestre que alcançava os acusmáticos. Esta ideia de uma experiência sonora que é desvinculada do sentido da visão é a base dos conceitos de “situação acusmática” ou “objetos acusmáticos” que Schaeffer desenvolveu.

Ele observou que uma gravação sonora, como a de o som de uma locomotiva, por exemplo, ainda causava em sua audiência a associação direta com seu referente original. O que almejava Schaeffer era a concepção do som gravado como um acontecimento em si, cujos sentidos não estariam limitados pelo referente original. Para ele, a descontextualização de um fragmento sonoro e sua repetição poderiam auxiliar na experiência de tornar o som um objeto interessante em si mesmo. Dessa forma, Schaeffer foi o responsável pela invenção do *sample* e do *loop*, mecanismos fundamentais para a música eletrônica até hoje. Segundo ele, a repetição do *loop* termina por exaurir esta

curiosidade pela origem do som e permite sua apreciação como um fenômeno em si. Além disso, como o objeto sonoro repetido é sempre o mesmo, as variações de uma recorrência para a outra indicariam as diferenças causadas por nossa própria percepção (SCHAEFFER, 2005: 78). Para Schaeffer, a escuta da forma sonora em si poderia nos informar tanto a respeito das propriedades do som e suas potencialidades musicais, como a respeito da própria percepção do indivíduo. Como fenomenologista, ele argumentou que o som só existe na medida em que é ouvido por alguém, no encontro com o sujeito. Desta forma, a análise do conteúdo de um objeto acusmático é também a análise da percepção do sujeito.

A música concreta e, posteriormente, a música experimental – termos empregados pela primeira vez por Schaeffer – seriam as investigações neste campo acusmático acerca do musical. Ou seja, a música passa a ser resultado da experimentação com objetos sonoros, diferente de uma abordagem clássica na qual a música é consequência de uma composição gramatical entre notas.

As bases e sua materialidade sonora

As baterias eletrônicas, chamadas “caixas de ritmos” ou *drum machines* em inglês (“máquinas de percussão”), são uma tecnologia derivada destas primeiras investigações da música eletroacústica. Segundo o pesquisador da música Carlos Palombini, no artigo “A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade” (2014), que escreveu com Guillermo Caceres e Lucas Ferrari, a bateria eletrônica TR-808, da Roland, foi fundamental no desenvolvimento da música eletrônica do *eletro* ao *hip hop* e, conseqüentemente, do funk no Brasil (CACERES, FERRARI, PALOMBINI, 2014). Além disso, como observa Palombini em outros artigos, a relação do funk com a música experimental se dá também a partir dos mecanismos do *sample* e do *loop* e dos efeitos alcançados pelos DJs em sua performance de criação sonora.

Na produção da DJ Iasmin Turbininha, que é em si bastante complexa e diversificada, podemos perceber tanto a variedade de timbres (pelos mais variados *samples* e *beats* de voz) quanto a descontextualização de fragmentos sonoros.

Esta variação pode ser percebida durante os 50 minutos e 46 segundos de seu no Podcast 012, publicado no dia 29 de novembro de 2019 no Youtube com o título PODCAST DA IASMIN TURBININHA 012 (RITMO DOIDO DE CRIA) 170 BPM. Nele a DJ apresenta diferentes bases e vozes, entre elas: composições originais, vinhetas, carimbos e *samples*. Não há apenas um “ritmo doido”, mas vários que interpelam um ao outro nesta sequência de músicas que a DJ performa como se estivesse diante do público do baile. É possível identificar diversas batidas que receberam nomes na cena: Macumbinha, Modinha, Conga, Atabacada, Arrocha, *Beat Bolha*, Brega Funk e outras que tornaram-se indiscerníveis na edição da DJ. Estas bases se manifestam a cada música de maneira única. Há, por exemplo, pelo menos três versões nas quais se pode identificar o Arrocha neste Podcast, mas que se diferenciam tanto uma da outra a ponto de soarem como bases distintas. Esta diferenciação é possível graças às tecnologias de produção musical que permitem que cada elemento sonoro possa ser alterado em vários níveis: volume, velocidade, equalização, textura, posição na linha do tempo, duração, entre outros aspectos, através de *plug-ins* em programas de edição digital. A própria adição e sobreposição de novos elementos também interferem na sensação, ritmo e sentido das músicas. Quanto mais elementos são sobrepostos nas camadas de edição, mais rápido – ou “frenético” – o ritmo soa, o que parece ser uma tendência os DJs do “pique *rave*”. Essas variações são incalculáveis, uma vez que pequenas modificações na estrutura eletrônica das músicas produzem novas sonoridades. Graças ao sistema de trocas entre DJs, descobrir os autores das peças originais nem sempre é possível (e tampouco parece ser do interesse dos artistas). Algumas vezes, entretanto, esta autoria é possível de encontrar, especialmente quando vinculada a um baile e sua equipe de DJs – mas isso não impede que a criação possa ser alterada mais uma vez na mão de outros produtores.

Nesse fluxo de *samples* entre as produções da cena, os materiais sonoros vão se deslocando de seus referentes originais e assumindo novos sentidos a cada evidência. Como vimos com o “*beat de voz*”, frases e palavras perdem seu sentido original na fragmentação e *looping* para soarem como elementos de uma percussão. A repetição, assim como o alto volume de som em que se escuta funk, também contribui para este deslocamento e situação “acusmática”, onde tornam-se mais evidentes as características físicas do som.

O DJ Kim Quaresma, por exemplo, considera *beat* “Modinha” “reto”, ou seja, ele permanece o mesmo e permite a variação pela inserção de outras sonoridades: “Pode jogar um grave mais alto, jogar uma coisinha aqui...” Ele define uma das bases mais utilizadas atualmente no funk do Rio de Janeiro ressaltando uma característica física, que permite com que muitos sons heterogêneos sejam adicionados a ela sem que a cadência do grave marcado se perca. O comentário em muito lembra o que foi dito a respeito do Volt Mix pelos autores do artigo *A Era Lula/Tamborzão* (2014), no qual sua recorrente utilização como base das músicas neste período diz respeito à composição de seu compasso:

Não é difícil justificar a preponderância do *Volt Mix* na fase de formação da música funk carioca: sua textura esparsa oferece amplo espaço à voz; suas divisões múltiplas fornecem ao canto uma rede de apoios; seus *sons complexos* não impõem tonalidade. (CACERES, FERRARI e PALOMBINI, 2014: 186)

Ao mesmo tempo em que o Modinha quase afunda em um emaranhado sonoro, é ele também que atribui um centro de gravidade aos ruídos desconexos. Juntos, constroem uma materialidade ao mesmo tempo única e diversa, unificada e cheia de arestas, sempre em movimento e com infinitas possibilidades de escuta. É possível que alguém ouça predominantemente os sons agudos, os mais distantes, o grave pulsando ou os ruídos que constroem a melodia. Uma mesma pessoa, em diferentes momentos, pode se dar conta de um som na base que antes não tinha percebido e que a convida para uma nova relação com a música. Pequenas variações nos *samples* utilizados podem produzir diferentes sentidos e sensações nas músicas. Atualmente, o Modinha está cedendo o lugar de favorito dos DJs a outras batidas, como a Megatron – nome de um dos carros-robôs, uma espécie de “megazord”, do filme de ação Transformers – ou o *beat* Bolha, que parecem bolhas de ar estourando e tem sido usado na velocidade do 170 bpm. Mas, a predominância de uma base ou outra não implica o descarte das mais antigas. Há muitas outras bases que são utilizadas tanto quanto no 150 bpm, como Atabacada, a Macumbinha, a Conga, o *Beat* do Jaca, *Beat* do Borel, *Beat* Vuk e Vapo Vapo, entre muitas outras.

É também comum que uma letra seja completamente modificada na edição do DJ, que constrói montagens com diferentes músicas e *samples*. Uma frase isolada passa a fazer parte de uma nova composição, fazendo sentido agora em uma nova sequência de frases. Além disso, a palavra falada não é apenas textual, gramatical e discursiva. Na música, ela é objeto sonoro e a sua materialidade em si também produz sentidos. Mesmo que não seja possível identificar seus referentes devido à tecnologia do *sample* e da manipulação dos parâmetros do som pelo DJ, as diferentes sonoridades evocam memórias auditivas e, conseqüentemente, criam espécies de narrativas sensoriais. Como o havia pensado Schaeffer, as palavras repetidas em *loop* aos poucos se afastam de seus significados para serem compreendidas como objeto sonoro, despertando as mais ricas percepções. Como quando repetimos uma mesma palavra por diversas vezes e nos questionamos por que aquele som específico, agora sem sentido, passou a denominar certo objeto, situação ou sentimento. Livre de seu significado, o som emerge como objeto interessante para a percepção em si mesmo, de maneira independente de seu referente.

Estudo de caso: Iasmin Turbininha e a exploração de palavras descontextualizadas

No caso do funk, é curioso que, como é a “putaria” que é tocada no baile, a maioria dessas palavras, descontextualizadas nas montagens, sejam sexuais e consideradas “palavrões”. No minuto 12:22 do Podcast 010 da DJ Iasmin Turbininha, a DJ toca a montagem “Xota, cu”, que exemplifica bem este mecanismo. Me parece pertinente analisar detalhadamente essa obra de Turbininha pois, além de sua criatividade, ela exemplifica como a própria linguagem e os conceitos de “moral” ou “pudor” têm outros sentidos na favela.

A montagem tem autoria no Youtube atribuída ao DJ Buiu da Mangueira, residente do Baile de Dubai²². Ela utiliza o *sample* da música “Índio come xota, índio come cu”, do MC Vuk Vuk, da qual isola os fragmentos “xota” e “cu”²³ para produzir a batida, que se repete ao longo de toda a base com outros “*beats de voz*” e *samples*.

²² A DJ aproveita o início da música para se comunicar com o público e agradecer a “conexão Mangueira”. Apesar de ser atribuída ao DJ Buiu, Turbininha menciona o nome de outros profissionais da Mangueira: DJ Marlon, Frango e DJ Felipe.

²³ “Xota”: vagina. “Cu”: ânus.

Embora Turbininha se aproprie da montagem e utilize os mesmos *samples*, na versão em seu Podcast a duração de “xota, cu” é ainda mais estendida do que na do DJ Buiú da Mangueira. O *looping* das duas palavras surge em meio à transição da música anterior, na base da Atabacada, que logo se desfaz, dando protagonismo aos termos sexuais. Durante quarenta segundos, as palavras “xota” e “cu” vão obedecendo uma mesma cadência, marcando a pulsação do grave a cada evidência. A DJ mixa também alguns efeitos de eco, que criam espacialidade na música, atribuindo-lhe profundidade. É possível perceber cada sílaba mais próxima ou mais distante, como se fossem gritadas por vozes vindas de diferentes pontos no espaço. Aos poucos, a música se aproxima e os sons tornam-se mais intensos. A partir do minuto 13:02, o *beat* “xota, cu” se acelera, tornando as sílabas mais coladas umas nas outras. A aceleração tem a duração curta, como se a DJ houvesse “pisado” no acelerador e depois retornado à sua velocidade normal. Mas a intensificação do ritmo se mantém na adição do “*beat* de voz” “ah ah ah”, que parece o som de uma respiração ofegante e pelo diafragma. Sua sonoridade afiada e seu movimento fazem pensar no barulho do ar ao escapar aos poucos pela válvula de uma panela de pressão. Na repetição, passa a soar como uma risada: ha-ha-ha-ha-ha-ha. A pressão e a provocação se mantêm. Então, aos 13 minutos e onze segundos do Podcast, um grito reverbera, lembrando aquele que se tornou característico do personagem Tarzan: “OOOOÔ”. Sem que qualquer outra palavra fosse dita, a não ser “xota, cu”, a música constrói sua tensão somente pelas vocalizações. No momento de maior clímax, os “*beats* de voz” são suspensos, deixando apenas o grave prolongado. Surge a primeira frase, na voz do MC GW: “Piranha! Toma pau!”. Os versos passam a compor a variedade de sons citada acima, que se repetem em *looping* e beiram o êxtase absoluto.

Aos 13:28 da música, entra o *Beat* do Borel como base (uma Atabacada bastante acelerada e marcada pela inserção da vinheta do Baile do Borel): “Borel, Borel, Borel”. Neste momento, os tambores da base se misturam às palavras “piranha”, “toma”, “pau” e “Borel”, que contribuem também para a pulsação do ritmo. Como se esta mistura estivesse a um segundo de seu ponto de ebulição – ou melhor, explosão –, entra a voz de um outro MC, que apenas grita: “Fudeu! Fudeu! Fudeu! Fudeu!”. Aos 13:44, após a repetição deste conjunto, a música parece se acalmar e dá espaço a versos mais longos e em sequência: “Eu te tacho de frente, eu te tacho de lado. Eu te tacho de frente, eu te tacho de

lado”, “Joga a xota, vai! Joga a xota na piroca²⁴. Joga a xota, vai! Joga a xota na piroca”. O nome da favela Borel, presente na base utilizada, se repete e interpela todos os outros sons. O conjunto volta a se intensificar, ainda que com menos força que o movimento anterior, na repetição dos últimos versos: “Quer dar pra mim”. Este último instiga a fala da DJ, que intervém por cima da composição: “Olha pra quem que tu quer dar hoje!”. Os versos são então acelerados a ponto de as palavras entrarem umas nas outras e transformarem os sons de suas sílabas, não sendo mais possível distinguir o que está sendo dito. Turbininha fala mais uma vez ao microfone, como se fosse MC, antecipando o *sample* seguinte: “Quer ser feliz?”. O MC, na música repete com voz sensual: “Quer ser feliz?”.

Quando o *beat* “xota, cu” está em *looping* na base da música, sua materialidade adquire grande destaque aos ouvidos. Em primeiro lugar, ele está sozinho neste campo, sem a interferência de outros sons que poderiam ofuscá-lo. Em segundo, ele é repetido durante um longo período, o que nos permite observar algumas das características fonéticas, suspendendo seus significados e tornando proeminentes seus aspectos sensoriais. O chiado prolongado resultante da pronuncia do “x” na palavra “xota” é interrompido pelo som de “t” de sua última sílaba, que marca uma “batida” na própria palavra (“tá”). Esta “batida”, entretanto, não é evidente, pois a palavra “xota” é paroxítona e tem sua força concentrada na primeira sílaba: “xó”. Dessa forma, o som “cu” atua como um impulso, devolvendo ao conjunto “xota, cu” sua intensidade, antes que o ritmo decresça novamente no chiado “xó”. Essa variação, produzida pela própria sonoridade das palavras, sua velocidade, o ritmo de sua cadência e demais efeitos atribuídos pela DJ, promovem a pulsação das músicas. Ou seja, elas são seu movimento vital. Além de suspender o significado, o *looping* faz com que palavras banidas de um vocabulário formal adquiram posição de destaque, como elementos-chave da base rítmica, na qual se transformam em puro som e sensação.

A “putaria”

24 “Piroca”: pênis.

Esta perspectiva sonora, que tem como objeto as produções em circulação nos bailes (e pela extensão da cena na internet), nos permite complexificar alguns dos pressupostos elaborados por pesquisadores do funk a respeito da “putaria”. A putaria é o estilo de funk mais tocado nos bailes atualmente e, de certa forma, também fora dele. A grande maioria das músicas do 150 bpm de sucesso hoje são “putaria”. A assimilação pelo mercado e suas versões *lights* atribui contornos complexos ao estilo, mas não apaga as marcas locais que carrega e tampouco sua significância para a produção. Nem sempre foi assim. Na década de 2010, quando as disputas do funk por visibilidade estavam bastante acirradas e a repressão nas comunidades se intensificava com as UPPs, pesquisadores e os próprios MCs da geração de 1990 pensavam que a “putaria” não representava o que seria a “verdadeira mensagem da favela”, que com a divulgação e a comercialização do funk realizada pelos monopólios estaria sendo apagada.

Ainda em *Funk-se quem quiser*, Adriana Lopes escreve sobre o encontro inédito entre pesquisadores acadêmicos e produtores de funk, que resultou na criação da identidade “funk raiz”, respondendo à demanda da produção por uma frente de combate conjunta contra a criminalização do funk e seu esvaziamento promovido pelo Estado, mídia e mercado. Como relata Adriana Lopes, os primeiros MCs de sucesso, no final da década de 1990, com músicas nas rádios e aparições em programas de TV, cantavam os “raps de paz” e perderam espaço na mídia corporativa ao longo anos 2000, quando assumiram a dianteira artistas que produziam “putaria” e outras vertentes mais facilmente assimiladas à *pop music*. A fim de legitimar e reposicionar estes artistas “das antigas” em um lugar de prestígio na história do funk e mercado, o grupo entende como “funk raiz” aquele que canta a “verdadeira mensagem da favela”. Ou seja, o funk sobre o cotidiano das comunidades, produzido por aqueles que a habitam, que é “consciente” e realiza “crítica social” como uma expressão cultural. A “raiz”, neste caso, não seria apenas um ponto de origem do funk fixado no tempo, mas sim a relação continuamente produzida entre o “local a partir do qual se fala e sobre o que se fala” (LOPES, 2010:131).

A produção desta identidade envolveu também a criação do site Funk Raiz, que resgatava os nomes e trabalhos destes artistas da história do funk ignorados pela grande mídia, assim como da APAFunk (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk) e das rodas de funk, “eventos nos quais as performances politizadas do funk raiz são

encenadas”. A associação foi fundamental para a conquista na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro da aprovação da Lei 5.544/09, que reconhece o funk como cultura. Também foi produzido um espaço virtual de troca de experiências e acervo do funk pioneiro para na época. Mas, ainda que correspondesse a uma demanda do momento e tenha gerado frutos positivos para as gerações posteriores do funk, a própria autora prevê a insuficiência do termo “funk raiz”, uma vez que ele exclui “conteúdos que façam apologia ao crime” – como são entendidos de forma superficial os “proibidões” – e a “putaria”, considerada meramente um produto de mercado: uma “mesmice”, que corresponderia ao aumento mundial do consumo de pornografia (LOPES, 2010: 153). As duas exclusões são bastante problemáticas, pois acabam por reproduzir, em certa medida, a cisão criada na mídia entre um “funk bom” (aquele “consciente”, cujo canto assume o papel de crítica social) e o “funk ruim”, relacionado ao crime ou à pornografia, cujo valor semântico seria menor ou mais problemático. Pensando na separação forjada entre baile funk e funk como gênero musical, podemos perceber nestas exclusões também o distanciamento da experiência da festa que origina o ritmo, uma vez que o que seria o “funk ruim”, acusado de realizar “apologia ao crime” ou de ser “mesmice comercial”, é justamente o funk mais presente nos bailes – é a “identidade” do baile, como coloca o DJ Markinho do Jaca.

“Funk raiz” e “putaria”

Para o empresário Jota, a hierarquia entre um “funk consciente” e a “putaria” não é algo que cabe ao funk. Ele coloca que o mesmo sentimento cantado pelos MCs Cidinho e Doca no Rap da Felicidade (“Eu só quero é ser feliz/ E andar tranquilamente na favela onde eu nasci/É, e poder me orgulhar/E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”), um hino do funk que até hoje se faz presente em eventos também da classe média e nas páginas de diversos textos acadêmicos, é perceptível nos versos do MC Rogê, artista da atual geração que canta “putaria”:

Hoje, quando o Rogê estoura uma música, ele fala a mesma coisa. Coisas da vida... Que a favela é a favela que ele quer ficar... “Eu quero viver na favela!” Numa estrofe inteira ele fala do sentimento dele de gostar de viver na favela (Jota, 2018).

O que Jota defende é que embora as produções destes MCs sejam bastante diversas entre si – diferença que envolve o estilo pessoal e a distância entre gerações do funk –, a relação do jovem com seu espaço no mundo, com o lugar onde nasceu e desenvolveu suas relações afetivas, é perceptível no funk em si, não importa se na “putaria”, no “proibidão”, no “rap de paz”, nas “montagens das galeras” etc. O MC Juninho FSF também entende a situação de maneira similar quando diz que não importa o estilo: “é tudo funk”. Isso não significa dizer que todo funk é igual entre si, mas que precisamente o que Adriana Lopes identifica como sua “raiz”, a expressão de um sujeito que fala de seu território a partir de seu repertório e linguagem, é encontrado nos mais diversos estilos de funk.

Mais recentemente, pesquisadores têm se mostrado interessados em analisar os aspectos estéticos e sociais destes funks outrora excluídos da identidade “funk raiz”, buscando salientar a relação profunda que seus produtores têm com seu trabalho, que não deixa de estar relacionada às noções de lugar e pertencimento. A pesquisadora Mariana Gomes, em sua dissertação de mestrado “MY PUSSY É O PODER: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural”, de 2015, analisa de que maneiras, diante de um discurso feminista alheio ao funk que aponta a objetificação do corpo da mulher na produção, MCs mulheres que cantam putaria encontram brechas e resistências ao machismo, em um meio predominantemente masculino. Longe de validar ou não como feminista a produção funkeira realizada por estas MCs mulheres – uma discussão que esteve em voga em meados de 2010 e que aparece também com outro viés no trabalho de Adriana Lopes –, Mariana Gomes procura compreender, a partir da vivência da MC Valeska Popozuda, uma das artistas mais reconhecidas de sua geração, como estas artistas articulam categorias de gênero em suas práticas na vida, no mercado e nas narrativas de suas composições.

Já o pesquisador Dennis Novaes elabora uma análise a partir das categorias formuladas pelos próprios produtores de funk sobre os sentidos de orgulho e pertença evocados pelo “proibidão”, em sua dissertação de mestrado “Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas”, de 2016. Através de uma relação com a poesia épica, Novaes aponta para os modos como, em suas narrativas poéticas, os produtores de funk

elaboram reflexões complexas não apenas sobre “a vida do crime”, mas sobre lugares e sua posição no mundo como “funkeiros”. Estas duas perspectivas apontam para sentidos profundos estabelecidos entre os produtores de funk e a música que, de certa forma, diluem o purismo das genealogias de lugar que desconsideraram estes estilos como “autêntica mensagem da favela”, seja pela comercialização em massa ligada à “putaria”, ou pela acusação de apologia ao crime, que ainda hoje acompanha o “proibidão”.

É necessário destacar que existe na abordagem acadêmica sobre o funk um evidente privilégio da dimensão discursiva de sua linguagem – o que permite sua aproximação com gêneros literários e leitura como “crítica social”. Mesmo em trabalhos que se propõem a analisar suas características estéticas, é possível perceber uma atenção maior aos sentidos semânticos da letra cantada pelo MC do que aos seus aspectos formais de ritmo, montagem e efeitos sonoros. Como vimos, desde a década de 1990 até recentemente, o MC adquiriu muito mais visibilidade que o DJ, não apenas na mídia e no mercado, mas também nas páginas de trabalhos acadêmicos. Enquanto a grande maioria dos DJs de funk permaneceu tocando para o público dos bailes, desde o surgimento destes eventos até 2015, aproximadamente, os MCs foram incumbidos da difícil missão de transmitir a “mensagem” da favela para aqueles que não a habitam – sejam mensagens pacíficas ou que expressem o conflito racial e de classe existente no país.

Por que uma análise discursiva do funk?

Há uma razão contextual para que os trabalhos estejam mais orientados a uma análise discursiva do funk. O funk coloca um problema que diz respeito à visibilidade, tanto interna no circuito dos bailes, quanto externa: na mídia, na opinião pública e nas políticas públicas. A visibilidade que o funk cria assume a forma de uma disputa diante das ações criminalizadoras da mídia e do Estado. Neste campo de batalha que se torna o visível, as identidades nos trabalhos supracitados de Adriana Lopes, Adriana Facina, Carlos Palombini e Dennis Novaes, por exemplo, são cunhadas como estratégia de legitimação da produção como Cultura, e daqueles envolvidos nela como Sujeitos, desautorizando as práticas discriminatórias do sistema através de seus próprios parâmetros e mecanismos. Essa escolha não parte apenas dos pesquisadores, mas de uma

demanda dos produtores de funk que veem na criação de uma identidade o caminho mais eficaz na luta pelas garantias básicas de sua sobrevivência. O foco no MC se reproduziu também no discurso dos agentes de sua criminalização e, como uma espécie de resposta, em trabalhos acadêmicos e na militância do funk.

No lado que criminaliza, as letras do funk são destituídas de seu caráter representacional – ou seja, de sua condição enquanto arte e ficção da realidade – ao mesmo tempo em que o MC é destituído de sua condição artística. A música é descontextualizada de sua experiência estética e passa a ser lida como um relato autobiográfico, uma confissão, na qual os MCs tornam-se automaticamente os personagens que performam: a “fiel”, a “amante”, o “safadão”, o “bandido”, entre muitos outros. Grande parte dos trabalhos em prol da defesa do funk, como os dos pesquisadores que acabei de mencionar, tem se preocupado em evidenciar os aspectos representacionais e performáticos deste estilo artístico, devolvendo-lhe o que lhe é de direito: a condição de ser arte. Esta estratégia tem manifestado caminhos diversos, seja apontando sentidos múltiplos e complexos presentes nas narrativas cantadas pelos MCs, ou pela cartografia das relações de poder nas quais essas músicas são compostas e divulgadas, descrevendo as mediações que existem nesta “tradução” e “elaboração” do real.

Mas, no atual contexto de acirramento da repressão às comunidades, em simultaneidade com a ascensão e evidência do trabalho dos DJs, se faz necessário um estudo mais atento que considere também as montagens – fundamentais para os DJs do funk e as produções mais tocadas nos bailes. É através delas que muitos artistas iniciam sua produção, uma vez que a articulação de materiais sonoros preexistentes, que demanda apenas um computador com acesso à internet e um programa digital de edição musical, é mais acessível economicamente que a produção de peças “do zero”, que envolvem o custo de gravação em estúdio da voz original do MC e equipamentos específicos de captação de áudio para a composição das batidas. Além disso, as montagens são extremamente ricas em possibilidades estéticas, uma vez que a repetição e reorganização dos diversos materiais sonoros produzem peças sempre novas, ao mesmo tempo em que atualizam arquivos sonoros do funk – um verdadeiro arquivo dinâmico, sempre atual, desta cultura.

Como foi mencionado nos capítulos anteriores, o “proibidão” analisado a partir da forma mais predominante no baile – a montagem – ressoa elementos que já eram encontrados nas “montagens de galera” dos bailes Lado A Lado B, e que têm sido pouco ou nada utilizadas para discutir a produção atual. Também desde as “melôs”, o sexo não é cantado simplesmente como texto, mas como som, evocado a partir da semelhança fonética entre idiomas distintos. A “putaria”, ainda hoje, requer também uma percepção formal de suas características de som e ritmo, que se produzem na palavra cantada por si só, mas que são intensificados pelos artifícios da montagem. Além do humor que permeia estas produções, intrínseco à alegria do baile, ao momento no estúdio e ao cotidiano de cada favela, como coloca o empresário Jota, as palavras cantadas na “putaria” tornam-se *beat* nas músicas, marcando seus intervalos e ditando os movimentos dos quadris, braços, ombros e cabeça. E as montagens estimulam este modo corporal de perceber as músicas, evidenciando os métodos particulares de produção de ritmo do funk. Desta forma, o trabalho dos DJs requer uma inteligência específica que entende a palavra não apenas como texto, mas como objeto sonoro, que em jogo nas composições carrega também as “mensagens” da favela. Afinal, “raiz” não se trata apenas quem fala e de onde fala, mas também de *como* os “crias” de favelas falam de si.

Embora o modo de produzir do funk possa ser equiparado àquilo que se compreende como música experimental, há algumas diferenças substanciais entre a produção dos artistas das favelas do Rio de Janeiro e a dos artistas europeus e norte-americanos do século XX. A principal delas diz respeito ao lugar e, conseqüentemente, à audiência. O funk, diferente da música produzida por Russolo e Schaeffer, não é feito para a sala de concerto, e sim para o baile. Ele é produzido para sonorizar todo um ambiente de maneira excessiva, contagiando os corpos pelo volume de som e batida, ao ponto de fazer dançar e querer repetir, consumir aquela música em outros espaços e momentos. Este aspecto, entretanto, não nos afasta do experimentalismo se pensarmos nas colocações do compositor e teórico da música experimental norte-americano John Cage (1961).

A música experimental de John Cage

John Cage desenvolveu sua pesquisa acerca da aleatoriedade na composição musical, assim como a respeito da música eletroacústica, nos Estados Unidos no período pós-Segunda Guerra Mundial. No texto “*Experimental Music*”, escrito para a Convenção Nacional de Professores de Música que aconteceu em Chicago em 1957 e publicado em 1961 no livro “*Silence*”, John Cage descreve o silêncio como a chave que abre a música para os sons do mundo, aproximando-a novamente da natureza. Os espaços vazios nas partituras tornavam perceptíveis sons não intencionados pelo compositor e que escapam ao seu controle. Nas palavras de Cage: “Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir” (CAGE, 1961: 8). Uma das principais questões dizia respeito às novas possibilidades de escuta trazidas pela performance ao vivo da música experimental e à importância do ambiente nesta relação. Como os outros experimentais, Cage considerava a partitura uma representação insuficiente para dar conta da espacialidade que era intrínseca ao som e, portanto, à música. Para Cage, a música experimental era como um móvel, com partes que podem ser reorganizadas de infinitas maneiras e gerar combinações impensadas (CAGE, 1961: 11). Limitar a música a uma escrita simbólica, virtual, seria o mesmo que atribuir uma falsa ordem das coisas. Por esta razão, ele defendia que os músicos ou alto-falantes estivessem espalhados por todo o espaço durante sua performance, ao invés de concentrados no palco como acontecia nos concertos tradicionais.

Cage aponta que a música de seu tempo é marcada pela passagem da utilização de uma linguagem simbólica de notas a outra, espacial, que considera partes, na qual o advento da fita magnética teria tido papel fundamental. Segundo Cage, a fita magnética produziu um novo modo de se perceber a música a partir do espaço e da organização das partes, uma vez que a quantidade de centímetros de fita correspondia à quantidade de segundos da gravação. Ou seja, a localização de cada parte na fita indicava o instante no qual o som se manifestaria no tempo. Essa relação tempo-espaço se desenvolveu para o campo da música eletrônica digital, produzida em programas que simulam uma “fita” como “linha do tempo”, na qual os diversos materiais sonoros são posicionados e articulados. Ampliando as possibilidades da fita, esses materiais sonoros podem ser distribuídos atualmente em diferentes camadas, que podem se sobrepor ou justapor. Essas camadas podem estar distantes horizontalmente na fita, indicando um tempo extensivo

medido pelos segundos, ou verticalmente, somando-se umas às outras e atribuindo outras dimensões a um mesmo instante no tempo. Como partes no espaço, esses sons tornam-se peças móveis, bastante diferentes da fixidez dos símbolos musicais do sistema escrito.

Quando o funk é representado a partir de uma partitura, perde-se tanto a espacialidade quanto a corporeidade característica das composições. A “escrita” musical do funk é, por outro lado, uma colagem de artefatos sonoros – *samples* em geral, amostras de som, fragmentos sonoros retirados de material preexistente, gravações – em uma linha do tempo que é como uma esteira com múltiplas camadas simultâneas. A “imaginação sonora” é construída então de maneira concreta, posicionando cada som em um determinado ponto desta linha do tempo com diversos canais e ramificações. Diferente da escrita por símbolos da partitura, que tem aspecto mental, virtual, as linhas do tempo dos programas de edição são compostas por arquivos sonoros que possuem cada um uma materialidade e historicidade específica.

No funk atual, as possibilidades são ainda mais amplas, uma vez que músicas, *beats* e elementos sonoros diversos podem ser apropriados com grande facilidade através da internet. Em seu ritmo acelerado, uma variedade ainda maior de sons heterogêneos passa a ser articulada na base, o que produz as sonoridades caóticas do 150 bpm. O grave, um dos sons mais estimados do funk, é aquilo que produz a continuidade e permite, como um centro gravitacional para estes diversos elementos variados, que a marcação da batida não seja perdida. Todas essas possibilidades sonoras fazem com que a base deixe de ser concebida como um fundo musical fixado para ser percebida como uma superfície maleável, povoada de sons que se deslocam rapidamente, se chocam e se transformam.

A partitura, então, requer um exercício de abstração para se alcançar uma “forma pura”, que pode levar ainda a um reducionismo e má interpretação do movimento de disseminação e modas do baile. Quando observamos a cena do funk durante algum período, acompanhamos o surgimento de modas nas quais determinadas bases tornam-se mais proeminentes na produção. No período desta pesquisa, entre 2018 e 2020, estouraram e estiveram na moda o *Beat* do Jaca, *Beat* do Borel, Macumbinha, Atabacada, Vuk Vuk, Vapo Vapo, Vem Vem, Modinha, Arrocha e *Beat* Bolha, por exemplo. Essas

bases, além de nunca aparecerem de uma mesma forma graças à mixagem com diferentes *samples* que alteravam seu ritmo, tampouco podem ser escalonadas em uma linha evolutiva da história do funk. A história do funk, apesar das continuidades, não é linear. O processo de montagem dos DJs permite que modas retornem sempre atuais, tornando ilimitável a amplitude da variedade de ritmos da produção. Ao mesmo tempo, nessas atualizações o passado tampouco se perde, uma vez que torna sensíveis no presente os arquivos e processos de outrora.

Por fim, podemos identificar vários dos questionamentos colocados por artistas da música experimental europeia e norte-americana presentes na produção do funk atual, expressa aqui através do trabalho da DJ Iasmin Turbininha. Em primeiro lugar, a variedade almejada por Luigi Russolo a respeito dos timbres musicais tornou-se incalculável hoje no funk. As músicas incorporam *samples* dos diversos ruídos trazidos pela modernidade, que de fato se multiplicaram com o avanço tecnológico. Hoje, graças à produção digital e ao compartilhamento *online*, há uma infinidade de *samples* e timbres disponíveis para a produção. Além dos sons que são cotidianos para os produtores e que passam a compor suas músicas, a voz torna-se também um instrumento central e inesgotável. Ela corporifica os versos das letras das músicas e, quando é descontextualizada, torna-se objeto acusmático, como o havia proposto Pierre Schaeffer. Os recursos do *sample* e do *loop* são utilizados no funk para promover a pulsação das músicas e nos dão a sensação de que as palavras têm seus significados suspensos na repetição, deixando emergir suas características físicas como objeto sonoro. Além de nos ensinar sobre as potencialidades musicais dos ruídos, inclusive aqueles produzidos pela voz, essa dissociação entre ouvir e ver da escuta acusmática permite que palavras consideradas em outras circunstâncias como de baixo calão atuem livremente em sua atividade sonora, produzindo o ritmo vital das músicas.

A ausência de montagens e deste estilo de produção em trabalhos acadêmicos resultou em certa solidificação de ideais a respeito do funk, especialmente sobre suas bases rítmicas, a tipificação em subgêneros identificados a partir da letra ou estilo de base e a noção de uma história de sucessivas bases rítmicas. Nas músicas, os DJs fragmentam a voz do MC e a colocam em diálogo com uma série de outras a partir da utilização de

samples. Nas sequências musicais realizadas para os *Sets* e Podcasts, essa operação intensifica-se ainda mais. Além da variedade de sons em si, há também a diversificação das camadas sonoras, que excedem as representações simbólicas da partitura. Nos programas de edição, os materiais sonoros são organizados em uma linha do tempo com diferentes níveis, nos quais os sons podem ser percebidos como mais próximos ou mais distantes, justapostos ou sobrepostos. Essas diferenças de níveis criam a sensação de uma espacialidade com mais profundidade nas músicas do funk. Elas também trazem a sensação de que a base não é um fundo sonoro, mas uma superfície instável, povoada de sons que se aproximam e distanciam, se chocam e se afetam entre si, em alta velocidade. Paradoxalmente, quando o funk “aprofunda” sua construção sonora com camadas de diversos níveis, a base torna-se uma superfície instável.

A nova visibilidade da qual os DJs de funk desfrutam atualmente permite perceber o gênero musical em sua forma própria nos bailes, na qual o conteúdo discursivo não é mais importante do que a linguagem musical que produz ritmos, a partir da fragmentação e repetição. Essa perspectiva diverge daquela preocupada em elucidar os significados do que seria uma “mensagem verdadeira” da favela. Em lugar disso, a análise da forma pode trazer à tona não apenas os sentidos locais e específicos, como também os mecanismos pelos quais os MCs e DJs manipulam a voz e a linguagem. Não apenas através do que tange a escolha das palavras mas, principalmente, sua manifestação sonora. Ou seja, de que maneiras específicas o funk articula palavra e som na criação de uma estética que lhe é única, que sempre esteve no baile e que é também sua “raiz”.

Ritmo e saberes do baile

Embora se possa aproximar o funk da música experimental e refletir sobre suas características de um ponto de vista da estética, que movimente as mesmas categorias imaginadas por estas outras manifestações disruptivas, há alguns pontos nesta relação que precisam ser melhor investigados. Em primeiro lugar, há uma drástica diferença entre a produção do século XX e a produção do funk no Rio de Janeiro: apesar de manter uma relação intrínseca com a performance ao vivo, com o improvisado e o ambiente, o funk possui uma intenção bastante clara que o distancia das proposições dos experimentais do

Norte-Atlântico: fazer dançar²⁵. Em segundo lugar, conforme já observamos, o funk é a manifestação sonora de um território. Mesmo em meio às trocas cada vez mais rápidas e um intenso fluxo de informações, esta “identidade” (conforme coloca o DJ Markinho do Jaca) não se perde. Levando em consideração as colocações de Luigi Russolo (1914) para pensarmos a respeito da amplitude da diversidade dos timbres que podemos encontrar no funk, assim como as de Pierre Schaeffer (2005) sobre o *sample* e o objeto acusmático, resulta pertinente nos indagarmos: quais são os timbres utilizados no funk? De onde vêm *samples*? E por que estes e não outros são invocados no aqui e agora? Quais são os ruídos que os DJs de funk ouvem e, através de suas composições, nos fazem ouvir? Ainda que descontextualizados e tornados objetos acusmáticos, os *samples* nas produções da DJ Iasmin Turbininha e dos outros DJs se fazem presentes do momento da escuta e apontam para as demandas de sensibilidade de um grupo, em determinado lugar e em determinada época. Estas colocações apontam para certa insuficiência do termo “música experimental” para definir o funk e forçam a abertura do conceito a uma nova concepção de experimentação na música.

Certas sonoridades parecem ter o poder de nos invadir, nos roubar de nós mesmos para nos transportar em outra frequência. Outro ritmo. Que não é exatamente o nosso e por isso requer um deslocamento, uma adaptação. Mas, uma vez que o ritmo “bate”, ele parece sempre ter estado ali – adormecido, aguardando o impulso para mover-se na cadência perfeita. É esta sensação que o funk causa, e que é potencializada nas caixas de som do baile, que fazem a música invadir o corpo. Como diria Hermano Vianna, transformar os vários corpos ali presentes em uma “única massa rítmica”.

No livro *Sonic Bodies – reggae soundsystems, performance techniques and ways of knowing* (2011)²⁶, Julian Henriques, teórico dos Estudos de Som e cineasta, descreve o que chama de “dominação sônica”, o efeito produzido pelo excesso de som em uma sessão de *dancehall* jamaicano, que se aproxima da experiência do baile. Henriques conheceu a cena do *reggae* e *dancehall* em Kingston no final dos anos 1990, quando

²⁵ Há funks que não têm apenas este intuito, mas esta é a principal premissa do baile (por isso as montagens são mais tocadas, já que seu ritmo dinâmico convida ao movimento).

²⁶ Em tradução livre: “Corpos sônicos – sistemas de som de reggae, técnicas de performance e formas de saber”.

realizou uma série de documentários sobre as festas de *Sound System* – um conceito de evento de lazer que deu origem às festas de música eletrônica ao redor do mundo. Em suas palavras:

Bate em você, mas você não sente dor – no lugar dela, prazer. Essa é a experiência visceral da audição, imerso em volumes auditivos, nadando em um mar de som, entre falésias de autofalantes se elevando até o céu, som empilhado sobre som (...). Não há escapatória, nem mesmo há como pensar sobre isso, apenas estar ali vivo, dentro e como o excesso de som. As barras das calças balançam na linha do grave e os órgãos internos ressoam nas mais afinadas frequências, como se as vibrações da música excitassem cada célula de seu corpo. Isso é o que eu chamo de *dominação sônica* (HENRIQUES, 2011: XV)²⁷.

Como Henriques coloca, a atualidade é marcada por uma “imersão auditiva”, um fenômeno contemporâneo e global, que tem início na modernidade e se intensifica com o avanço das tecnologias audiovisuais. Apesar de o sentido da visão ser constantemente solicitado em função da multiplicação de telas e imagens em nosso cotidiano, cada vez mais os corpos têm sido reconhecidos também como sônicos (HENRIQUES, 2011: XVI). Hoje, pela internet, temos acesso a uma extensa variedade de arquivos sonoros – rádios, *playlists* ou arquivos digitais baixados etc. – que podem ser ouvidos em qualquer lugar através de fones de ouvido. Entretanto, Henriques destaca uma diferença fundamental na “dominação sônica” promovida pela “onipresença do som” no *Sound System*, e a imersão sonora ocasionada pelos fones de ouvido, que colocam o som dentro de nossos corpos. No lugar de uma relação de recepção individual do som, na qual nosso corpo é “invadido” pelo sonoro,

O som de uma sessão de reggae dancehall chama por entre os prédios da cidade e as montanhas do campo, e te arrasta para dentro dele. Ele te trás para dentro de si, para os sentidos e através deles, e traz você aos outros, com os

27 Tradução livre, trecho original na íntegra: “It hits you, but you feel no pain – instead, pleasure. This is the visceral experience of audition, immersed in auditory volumes, swimming in a sea of sound, between cliffs of speakers towering almost to the sky, sound stacked upon sound – tweeters on top of horns, on top of mid, on top of bass, on top of walk-in sub-bass bins (see Frontispiece). There is no escape, not even thinking about it, just being there alive, in and as the excess of sound. Trouser legs flap to the bass line and internal organs resonate to the finely tuned frequencies, as the vibrations of the music excite every cell in your body. This is what I call *sonic dominance*” (HENRIQUES, 2011: XV).

outros, compartilhando esta alegria do convívio – do lado de fora, na rua, sob as estrelas do centro de Kingston, Jamaica. (HENRIQUES, 2011: XV)²⁸

Nas sessões de *dancehall*, o som convidava os corpos “por entre os prédios da cidade” a se reunirem em um mesmo lugar, compartilhando uma mesma vibração de alegria. Entregues neste espaço dominado pelo som, a música torna-se uma *extensão* do corpo, ou o corpo uma extensão do som (HENRIQUES, 2011: XVI). Essa concepção do sonoro produzido em festas de *Sound System*, que pode ser apropriada para se pensar os bailes funk no Rio de Janeiro, fortalece a ideia de que há um acontecimento na pista de dança no qual nós “entramos no ritmo da música”, passamos a vibrar e a nos movimentar de acordo com sua batida. Juntos no espaço do baile, a “dominação sônica” é capaz de produzir um sentido de corpo no qual as noções de individual e coletivo se atravessam. Por um lado, fica evidente a unicidade de nossa percepção, uma vez que o som desperta sensações percebidas internamente no corpo: os órgãos que vibram, os ouvidos que zumbem, os membros, quadris, pescoço e ombros que se movimentam. Ao mesmo tempo, estas sensações são compartilhadas com todos os envolvidos neste mesmo território sônico, que passam (mesmo que cada um em seu movimento particular) a vibrar em uma mesma sintonia.

As equipes nos bailes

Desde o surgimento dos bailes no Brasil, é notável a centralidade que o equipamento de som e o sonoro adquirem nestes eventos. Como já o havia observado Hermano Vianna, o baile é uma festa à qual o público vai para participar, e não para contemplar de fora. Os paredões das equipes têm essa função: fazer com que o som preencha todo o espaço, imergindo a todos em uma mesma atividade sonora, da qual não se escapa. Os bailes organizados no Rio de Janeiro na década de 1970 foram possíveis graças às tecnologias desenvolvidas pelo *Sound System*. Com o intuito de realizar festas

28 Tradução livre, trecho original: “The sound of the Reggae dancehall session calls out across the city blocks or countryside hills, to draw you in. This brings you to yourself, to and through your senses, and it brings you to and with others sharing these convivial joys – out on the street under the stars in downtown Kingston, Jamaica.” (HENRIQUES, 2011: XV)

para a população mais pobre e negra de Kingston, os “engenheiros” (conforme Henriques chama os técnicos de som) produziram caixas que tinham grande potência sonora, principalmente nos sons graves, que quando empilhadas umas sobre as outras eram capazes de sonorizar eventos ao ar livre na periferia da cidade jamaicana. Como parte do *Sound System*, havia também o toca-discos e um DJ que o manipulava, criando composições em sintonia com o público e MC. Esse conceito de festa se multiplicou em diversas manifestações pelo mundo, que adquiriram diferentes características e continuam a produzir diferentes ritmos locais.

Como já vimos, o funk surge junto à experiência do baile no final dos anos 1970 e é indissociável dela. Os bailes são eventos destinados ao divertimento e, desde seu surgimento, eles têm a importante função social de garantir lazer e trabalho a uma grande parcela da juventude e moradores de favelas, que não tem esses direitos garantidos pelas políticas públicas. Cientes desta demanda, as equipes de som organizavam festas acessíveis a estes jovens: mais próximas não só de casa, como também de sua realidade financeira e de seus valores simbólicos e culturais. A presença animada do público no baile era o meio de retorno financeiro do grande investimento das equipes. Era vantajoso para o dono da equipe de som que seu público se divertisse na festa e fizesse propaganda dela, trazendo mais pessoas na semana seguinte. Neste sentido, o DJ, e depois o MC, eram os responsáveis por conduzir o público ao clímax na pista de dança. A música é o meio condutor desta alegria, que se expressa através do movimento do corpo na dança. Todos os envolvidos nesta operação compartilhavam a mesma ideia de êxito: baile cheio e ninguém parado.

Retomando Henriques, assim como o *dancehall* convida os corpos à sessão, o som do baile foi capaz, mesmo em meio à constante repressão da polícia e “demonização” na mídia, de atrair um público cada vez maior e mais diverso. Não há uma fórmula definida para se alcançar este objetivo, mas a potencialidade dançante de uma música era o parâmetro para que DJs ou donos de equipes decidissem tocá-la na noite. Como conta o DJ Messiê Limá a Vianna: “Música significa ritmo. Música sem ritmo pra mim não existe. Botou balanço, dançou, colou, o couro come” (DJ Messiê Limá apud. VIANNA, 1987: 25). Com o mesmo objetivo, diversas variações rítmicas já foram utilizadas no funk e estão em circulação ainda hoje, mesmo que adulteradas. Ao longo de sua história,

entretanto, é evidente a predominância de bases com o som grave sobressaliente, o que se tornou uma característica típica do estilo. O grave produz a pulsação das músicas e os intervalos que propiciam o movimento do corpo na dança.

Mesmo que o funk tenha se transformado ao longo de sua história, esta relação ainda é a mesma: a música do baile tem que fazer o público dançar. Era este o objetivo dos DJs e donos de equipe que optaram pelo ritmo *soul* em seus bailes nos anos 1970, com pulsação mais marcada do que a do rock que tocava em boates da Zona Sul, como nos conta Vianna (1987). Pela mesma razão, o som deveria ser alto o suficiente para “preencher” todo o espaço do baile, tornando o ritmo inescapável. Hoje, a lógica se mantém. Quando a DJ Iasmin Turbininha toca, seu objetivo é: “ver geral dançando. (...) Ou eu não sossego, tá ligado? Tem que tá geral dançando, geral curtindo, geral interagindo.” Segundo ela, se um DJ tiver “ritmo, souber levar o ritmo”, não há necessidade de tocar músicas “estouradas” para fazer sucesso em um baile.

O grave é, com certeza, o elemento sonoro na música que facilita e instiga o movimento do corpo. É ele quem marca a pulsação, o momento em que um movimento se encerra para iniciar outro. Cada DJ de funk manipula o grave a seu modo, articulando a ele outros elementos, mudando sua velocidade, momento de incidência, etc. Turbininha opta pela variação: a utilização de *beats* diversos, músicas com MCs já conhecidos junto a outros inéditos, a mistura com outros gêneros musicais e variação de intensidades em cada música. Segundo ela, a variação é necessária porque seu público não é homogêneo. Produzindo intervalos e diferenças entre as músicas e dentro das músicas, ela percebe que consegue envolver um número maior de pessoas na dança durante sua performance. Esta é uma estratégia, mas não a única. O momento da performance, especialmente no baile, é sempre de experimentação.

Todo artista, conforme me explicaram meus interlocutores, deseja estourar, estar na mídia e alcançar um número grande de pessoas. Realizar uma quantidade maior de eventos, principalmente aqueles com melhor remuneração, que geralmente são eventos de “playboy”, representa um importante passo na carreira dos artistas do funk. Mas é no baile que acontece a comunicação com determinado público, onde o artista se sente mais à vontade para testar novidades. É da interação entre público e artistas durante o baile que surgem e se disseminam as novidades do funk. Como coloca o MC Cão, enquanto tocar

em eventos fora de sua comunidade e para um público de classe média gera um sentimento de gratificação, pois é quando se torna evidente o amplo reconhecimento de seu trabalho, tocar em um baile representa o conforto e liberdade de se sentir em casa. É o mesmo que sente o DJ Kim Quaresma quando retorna de uma jornada de eventos em casas de show para tocar no Baile da Colômbia, lugar que mais gosta de estar. Segundo ele, o público “mais velho” destes eventos não está acostumado ao que a juventude dos bailes escuta. O repertório de músicas, as frases ditas pelo DJ na interação com o público, e até mesmo a velocidade das músicas, deve ser adaptada. Enquanto no baile os DJs já tocam o funk no mínimo em 160 bpm, nos eventos a velocidade não passa daquela que o nome da cena anuncia. Além disso, a prática de tocar a mesma música diversas vezes na noite, muito comum nos bailes, torna-se impensável. O DJ Markinho do Jaca também percebeu que fazer mais shows fora do que no baile estava prejudicando sua performance:

Conforme eu ficava muito longe do baile, chegou uma época que eu comecei a fazer o que eu tava fazendo no show, no baile. O que eu faço no show não é tudo o que eu faço no baile. Eu não vou tocar na Zona Sul “proibidão”. Alguns é aceitável, outros não. Eu estudo as coisas. Tem lugares que aceitam, tem outros lugares que não aceitam (Markinho do Jaca, 2019)

Para Turbininha, “é no baile que você vê as ideias, vê as coisas... Vê o que o povo faz e grava-lhe uma música!”. Segundo ela, tem “uma mesma música na ideia”, que deve ser imaginada pelo DJ, mediante a observação e comunicação com sua audiência. São necessários uma atenção e um domínio particular sobre o som para conduzir um baile funk. O DJ, de certa forma, capta uma energia coletiva do baile e a transforma em ritmo dançante. Embora ele já tenha suas músicas previamente selecionadas na hora de tocar, a cada performance ele deve estar aberto à troca com seu público, que modificará seu trabalho continuamente. Podemos até dizer que o ritmo que faz o público dançar no baile é criado justamente no momento em que o público dança. As variações de ritmo produzidas pelas diferenças entre público e lugar não são uma simples adaptação neutra e implicam admitir que o funk produz formas, linguagens e saberes específicos para sua audiência local.

Retornando a Henriques, o “corpo sônico” é o que há de “carne e osso” em uma sessão de *dancehall*, afinado na mesma frequência do *Sound System*: “crew” (“equipe técnica”) e “crowd” (“multidão”, “público”). No funk, o “corpo sônico” é formado pelos organizadores, equipes de som e todos seus funcionários, os DJs, MCS, dançarinos e dançarinas, produtores, comerciantes e todos aqueles envolvidos na realização do baile, principalmente, o público – sem o qual nada se faz. Henriques compreende que os “corpos sônicos” possuem também um saber específico, altamente habilidoso e performático (HENRIQUES, 2011: XVI). Em primeiro lugar, a cena de *Sound System* na Jamaica é responsável pela produção de sua tecnologia: alto-falantes que aguentam altos volumes de altura de som e um grave bastante pesado e podem ser montados na rua, ao ar livre. Esses alto falantes são como um instrumento musical e requerem habilidade específica para serem confeccionados e manipulados. Em segundo lugar, os DJs e MCs aprendem uma forma de comunicação que se dá através de vibrações, diferente das linguagens escrita e visual habituais. A expertise desses artistas e profissionais reside na capacidade de perceber a energia da pista de dança e devolver-lhe um material sonoro que é em si também energia e vibração. Como o coloca Henriques, o “crew” da cena de *dancehall* são como “cientistas do som” (HENRIQUES, 2011: 112), continuamente monitorando, investigando e inovando o som de uma sessão. O público, por sua vez, também acessa essa inteligência sonora e responde a ela criando com o corpo movimentos que desenham o ambiente de uma sessão de *dancehall* – ou, no nosso caso, de um baile funk.

Uma “economia do prazer”

Henriques descreve certa “economia do prazer” desenvolvida pela cena na Jamaica, que também faz sentido no contexto do funk no Rio de Janeiro, e que foi inclusive observada por Hermano Viana na década de 1980. Para Vianna parecia importante que todos os envolvidos neste circuito estivessem engajados no objetivo comum de produzir momentos de prazer para os presentes no baile, onde cada um tornava-se responsável pela realização deste acontecimento. O divertimento no baile cumpre uma função social, uma vez que supre uma demanda criada pela escassez de

atividades de lazer para a juventude das favelas. Ele é também cultural, uma vez que não apenas expressa sentidos de uma comunidade, mas produz também modos próprios de organização e economia. Apesar das inúmeras diferenças entre as cenas do funk no Rio de Janeiro e o *dancehall* jamaicano, ambas foram capazes de transformar produção cultural em capital comercial de interesse mundial. O funk cria estas formas específicas de lazer, música, dança, mercado e estéticas.

Em *Sonic Bodies*, a hipótese central de Henriques é que este saber desenvolvido pelos participantes da cena de *dancehall* pode nos ensinar outros modos de conhecer o mundo. Em suas palavras, “corpos sônicos produzem, experimentam e criam sentidos para o som” (HENRIQUES, 2011: XVI)²⁹. Ele propõe que, como os “corpos sônicos”, pensemos não *sobre* o som, mas “através do som”. O som oferece um modelo dinâmico de pensamento, que se dá através de vibrações, diferente de uma noção visual das palavras e imagens representacionais. Para demonstrar essa potência comunicacional que é própria do som, o pesquisador utiliza o exemplo cotidiano de perceber pelo tom de voz de alguém emoções que não estão expressas literalmente em suas palavras. Para além de meio de codificação de significados da linguagem a partir da fonética, o ritmo, a textura, a tonalidade da voz e da prosódia também produzem sentidos. Alguém pode dizer “estou bem” e demonstrar tristeza, por exemplo. O tremor na voz demonstra nervosismo, assim como a ironia em um enunciado se constrói muitas vezes apenas pela entonação da frase dita. Nesse sentido, o som em si pode também ser compreendido como meio de expressão e produção de significados.

Pensar através do som “se desenha sobre um repertório de metáforas, analogias e modelos diferentes dos da representação, discurso e inscrição”³⁰ (HENRIQUES, 2011: XVIII). Historicamente, o sentido da visão foi associado a uma leitura mais fidedigna do mundo e privilegiado em relação a outras percepções e modos de comunicação, como a audição, o olfato, ou o tato e o gesto. Esta hegemonia da visão na cultura Ocidental parece ter origem na dicotomia cristã entre “corpo” e “alma”, na qual o corpo corresponde ao mundano e ao pecado, enquanto a “alma” é a essência imaterial que ainda

29 Tradução livre, trecho original: “Sonic bodies produce, experience and make sense of sound” (HENRIQUES, 2011: XVI).

30 Tradução livre, trecho original: “It draws on a repertoire of metaphors, analogies and models that are distinct and different from those of representation, discourse and inscription” (HENRIQUES, 2011: XVIII).

pode ser salva no paraíso. Se formos mais longe, poderemos chegar a Platão e sua proposta de um mundo imaterial das Ideias, acima do mundo vulgar das aparências. O filósofo Michel Foucault, no livro *As palavras e as coisas*, publicado originalmente em 1966, aponta como, a partir do que ele considera a Idade Clássica europeia (séc. XVI-séc. XVIII), se coloca em prática no pensamento Ocidental um processo de secularização destas dicotomias cristãs, no qual a racionalidade (cuja expressão máxima é a linguagem científica), é favorecida em detrimento da percepção corporal, relacionada à natureza e ao selvagem. Em função da obsessão pelo controle da natureza, que marca o pensamento Ocidental hegemônico nas ciências e também nas artes – até mesmo nas “experimentais”, como vemos no caso dos serialistas – as sensações corporais, impassíveis dos padrões matemáticos, são destituídas de sua dimensão de saber. Enquanto isso, a linguagem, a escrita e a imagem tornam-se meios considerados mais fidedignos de se compreender o real em função de sua associação com as imagens mentais e imateriais.

Diferente de uma linha discursiva, o som oferece “um modelo dinâmico” de pensamento (HENRIQUES, 2011: XVIII). Como explica Henriques, o sonoro não é um objeto propriamente dito, mas um processo (HENRIQUES, 2011: XVIII). Mesmo quando gravado, ele é sempre “ao vivo” em função das características da escuta, na qual cada manifestação torna-se única em função das variações do espaço e da percepção do indivíduo. Dessa forma, o som não é um objeto fixo e “congelado”, como uma imagem ou um texto, mas sempre um evento transitório em um bloco de espaço-tempo. Processos que em geral são considerados para análise em separado, como o mecânico, o social, o tecnológico ou o psicológico, são indissociáveis na escuta. Segundo Henriques, “a força conceitual do som é a recusa dessas dicotomias em favor de uma abordagem intrinsecamente relacional”³¹ (HENRIQUES, 2011: XXIII).

Podemos pensar que a “dominação sônica” que propõe Henriques produz um espaço-tempo no qual o meio condutor das relações é o sonoro. Essas vibrações não produzem apenas música como um objeto deslocado, mas uma experiência capaz de criar sentidos a partir de um outro modelo de conhecimento. Como comenta Henriques, no clímax das sessões de *dancehall*, era comum que pessoas dançassem de olhos fechados.

31 Tradução livre, trecho original: “The conceptual force of sounding is to refuse such dichotomies in favor of an intrinsically relational approach”. (HENRIQUES, 2011: XXIII)

Mas nem por isso estavam isoladas: pelo som, “explode toda intensidade multissensorial da imagem, toque, movimento e cheiro” (HENRIQUES, 2011: XV)³². Esta explosão multissensorial é própria do sonoro e se torna perceptível quando ele é evidenciado como meio condutor da percepção na experiência propiciada por festas de *Sound System* – seja na Jamaica, nos Estados Unidos, no Brasil, na Alemanha ou em Goa, na Índia. Como pulsão, efeito imaterial, que só existe na materialidade, seu acontecimento evidencia o corpo e suas sensações. É por um modo de pensar específico, ou seja, um saber específico, que o DJ entende seu público sem dialogar verbalmente com ele, que os donos de equipe, comerciantes e demais organizadores de bailes realizam seus eventos, que o público se move e interage e que o MC canta a experiência.

O 150 bpm surgiu desta maneira, no Baile da Nova Holanda – no qual a “dominação sônica” alcança níveis que podem ser perturbadores para quem não está acostumado. Para a DJ Turbininha, que se apresentou na Nova Holanda no dia em que eu estive no baile, o ritmo da batida corresponde a certo ritmo de vida que sofre a aceleração a nível global, mas que, na favela, é sentida com outros contornos:

Porque hoje em dia tá muito acelerado, entendeu? Hoje em dia o corpo não presta muita atenção nisso, ele só tá acelerando junto com o ritmo. Só tá acelerando junto com o ritmo. Então às vezes o pessoal não sente o bagulho (Iasmin Turbininha, 2018).

A garotada hoje em dia tá mais acelerada, tá ligado? As pessoas tão muito aceleradas. E o ritmo também tá acelerando muito, tá ligado? Porque quem tá vindo, quem tá tocando, é a garotada nova. Então tipo assim, a garotada nova entende a garotada nova. Então se aumentar o ritmo a pessoa vai aumentar igual, tá ligado? (Iasmin Turbininha, 2018).

Embora os DJs mais antigos do funk tenham se adaptado e passado a produzir em 150 bpm, o novo ritmo é resultado do trabalho dos mais novos. A idade dos DJs atuais não costuma passar de 25 anos e é comum surgirem artistas ainda bem mais novos. O DJ Markinho do Jaca, por exemplo, iniciou sua carreira aos 14 anos de idade. Certa vez, no Baile da Colômbia, já pela manhã e no final do baile, pude assistir um DJ que deveria ter

³² Tradução livre, trecho original: “It explodes with all the multisensory intensity of image, touch, movement and smell”. (HENRIQUES, 2011: XV)

por volta de 11 anos – este é um caso extremo, mas acontece. O público do baile costuma ter mais ou menos a mesma faixa etária dos DJs. Majoritariamente, os bailes são compostos por adolescentes e jovens de até 30 anos. É claro que há pessoas mais velhas, mas o funk é, notoriamente, um movimento da juventude, que vai se atualizando conforme as gerações. Nesse sentido, em ressonância com o que apontou Turbininha, é possível imaginar que o surgimento do 150 bpm estaria relacionado a certa comunicação entre esta juventude dos bailes: DJs e público. Como se houvessem percebido um movimento mais rápido das coisas, no próprio corpo, e o tivessem expressado na pista de dança, produzindo a velocidade na música que atinge aquela do corpo. Não por acaso, quando uma música é acelerada, os produtores e público costumam dizer que ela foi (ou é) “ritmada”. Ou seja, acelerar, neste caso, é um ato de “produzir ritmo”, “ritmar”. Kim Quaresma percebe que é no final do baile, quando o corpo já está mais acelerado pela exposição excessiva ao som, consumo de álcool, energético e possivelmente drogas, que o funk acelera ainda mais: “De manhã, tem gente que já tá bêbada e essas coisas assim, você fica mais elétrico. Aí começa aumentar, aumentar... Aí quando foi ver, 170! Porque você tá mais elétrico, entendeu?”

Pensar através do som, como propõe Henriques, nos permite aproximar as noções já colocadas por John Cage a respeito do ambiente na música em um contexto palpável e mais condizente com os modos de produção do funk no Rio de Janeiro. O espaço no qual o funk é produzido “entra” na música não pelo silêncio do DJ, mas pela constante comunicação com o público no lugar. Como vimos, o terreno onde um baile é realizado altera as características materiais do som graças a seu modo de se propagar. Ele também altera as características estéticas produzidas pelo DJ e MC: o território tem se mostrado não apenas fonte de inspiração, mas espaço central e catalisador das experiências do funk.

O funk através das gerações e relações de parentesco e vizinhança

O que há em comum entre todos os entrevistados nesta pesquisa? O fato de que todos são “crias” de favelas no Rio de Janeiro e têm, desde a infância, uma relação com o funk que atravessa as relações que constituem com sua vizinhança. Este modo de viver o

funk é passado de geração em geração, como uma tradição que é extremamente dinâmica e sofre constantes metamorfoses.

O que se mantém neste movimento? A centralidade do baile como o propulsor de toda a cena – mesmo aquela que circula em espaços fora das favelas. Em sua variedade, o funk é um estilo musical que constitui a paisagem sonora das periferias do Rio de Janeiro – e o baile é seu epicentro. Além de promover deslocamentos e uma interação mais diversa entre habitantes de uma cidade bastante marcada pela desigualdade social e racial, o funk deixa também suas marcas na história e torna amplamente conhecidos arquivos que expressam o baile e a favela. Propagadas através de gerações, há músicas (*samples*, montagens ou sequências) que passam a fazer parte do repertório musical de indivíduos pertencentes a grupos sociais heterogêneos, tornando-se parte de um imaginário coletivo ampla e diversamente compartilhado.

Mesmo fora do baile, esta relação não se perde. No estúdio, os DJs trabalham com *samples* de ruídos cotidianos, com as vozes de MCs que cantam sobre lugares e bailes específicos, ou mesmo de amigos e moradores daquela região. Foi a partir da produção da Tropa da Colômbia, por exemplo, que eu pude conhecer a “Maloca” – uma conhecida rua no Complexo do Lins que abriga bares, um baile e o estúdio de música A Cúpula. Este importante endereço no cotidiano dos moradores, entretanto, não aparece no mapa da cidade – ao menos não pelo nome dado por aqueles que a habitam. Quando ela aparece na música, portanto, permite que o modo pelo qual é identificada por uma vizinhança, graças a circulação do funk, se estenda ao público da cena mais ampla.

No Complexo do Lins, assim como em outros territórios que produzem bailes funk, há toda uma movimentação da vizinhança em prol destes acontecimentos. Seja através dos moradores que se tornam comerciantes nos eventos, ou que já eram comerciantes e aproveitam o fluxo de pessoas no baile para aumentar sua renda; ou através dos artistas daquela comunidade, que veem no baile a possibilidade de colocar em prática seu trabalho e gerar maior visibilidade a suas produções; ou mesmo do público daquela região, que semanalmente compartilha com amigos e vizinhos momentos de lazer e as experiências ali vividas. Esta relação intrínseca com o lugar faz com que cada

baile se torne um polo de produção musical, que dá a ver em suas músicas características particulares da comunidade que o realiza. Estas marcas ou citações locais podem aparecer de forma discursiva nos versos dos MCs, mas também no trabalho dos DJs pelos “carimbos”, que anunciam os nomes de bailes e favelas, ou nas intervenções do artista quando manda um “alô” para a população de determinada área. Além destas referências diretas a sua comunidade, a convivência entre os produtores no dia a dia, nos bailes ou mesmo nos estúdios de gravação, assim como seu modo de criação compartilhado, propicia também a expressão de referências em comum produzidas pela vizinhança, que por sua vez produz vizinhanças estéticas entre estes diversos trabalhos.

Assim como o Baile da Colômbia surge da mobilização entre vizinhos, o estúdio “*Black Belt*”³³ também foi resultado destas relações. A “*Black Belt*”, localizada na Maloca e chamada hoje de “A Cúpula”, surgiu da união entre o MC Juninho FSF, o DJ Kim Quaresma e o produtor e empresário Sandro Pai, que viram a necessidade de realizar suas produções de maneira independente, no estilo “nós por nós mesmos”.

MC Juninho FSF

Enquanto eu e Eduarda Cícero entrevistávamos Juninho FSF, MC Cão e Sandro Pai em um bar na Maloca, passaram por nós vários artistas do Lins que desfrutam de grande visibilidade na cena. Como destaca Juninho FSF, o caso de sua favela é singular, pois a quantidade de artistas do Complexo do Lins que se tornou amplamente conhecida chama a atenção:

A gente vê vários caras fazendo sucesso. Na comunidade do cara, várias pessoas cantam mas só ele faz sucesso. Aqui é maneiro que tu vê todo mundo. Aqui, agora, vamos supor, se fosse um final de semana, a gente tá aqui conversando... Ai, daqui a pouco, cada um

³³ “Faixa preta” em inglês, gíria utilizada pelos produtores e bastante presente em músicas do funk, que retoma a hierarquia nas artes marciais para elogiar aquele que teria exímia habilidade no que faz. O “faixa preta” é o mais habilidoso.

vai pra sua casa se arrumar e às vezes a gente se encontra num evento sem saber. Ou então tu vê um flyer: “esse baile aqui o Cão também tá!”. Acontece muito... Ou a gente chega e se encontra no camarim, tá ligado? Ou tu tá saindo e tem outro chegando. Ou então um chegou e outro acabou de sair, tem exatamente dez segundos, ele entrou no carro e foi embora... É maneiro! E no final da noite, se for sábado, todo mundo se encontra no baile. Geral se encontra no baile. (Juninho FSF, 2019)

Os artistas do Complexo do Lins têm bastante visibilidade *online*: perfis em redes sociais com muitos seguidores, páginas e perfis dos bailes com muitos seguidores, mídias publicadas (músicas, vídeos, fotos, Podcasts e *Sets*) com altíssimos números de compartilhamento, etc. Esta repercussão fez com que a presença da produção do Complexo do Lins se tornasse marcante na observação mais abrangente da cena do funk produzida no atual circuito dos bailes no Rio de Janeiro. Por esta razão, mesmo antes de ir ao Baile da Colômbia, já era corriqueiro escutar pelos fones de ouvido a voz de artistas como Kim Quaresma, Juninho 22, Zebrinha, Juninho FSF, Bruno da Colômbia e outros do Complexo do Lins, assim como os nomes dos bailes e partes da comunidade que eu ainda não conhecia, mas que já se faziam presentes no meu dia a dia de alguma forma.

Assim como os outros produtores entrevistados, a relação que Juninho FSF tem com o funk foi moldada ainda na infância, passada por familiares de gerações anteriores. Quando era criança, sua mãe o levava a noite para a laje de sua casa, para que ele pudesse ouvir à distância o som do baile, enquanto ela aproveitava para realizar alguma atividade doméstica ou ler um livro, por exemplo: “Eu não conseguia ouvir assim, tipo: ‘ah, essa música que tá tocando é aquela!’ Mas eu ouvia a batida... Aí eu já ficava feliz”. Foi somente aos 15 anos que Juninho FSF descobriu que era filho do Mr. Catra, um dos mais famosos MCs do Brasil, considerado para além da cena do funk como uma “personalidade brasileira”. Quando o conhecemos, eu e Eduarda Cícero tampouco sabíamos que Juninho era filho do Mr. Catra. Ao nos apresentar ao MC, Sandro Pai enfatizou nossa ignorância como forma de lisonjear o trabalho de Juninho: “Elas vieram aqui entrevistar você, Juninho. E elas nem sabiam que você é filho do Catra!”.

Na verdade, havíamos ido ao Lins naquela noite para entrevistar o próprio Sandro Pai, que de maneira ágil e sem aviso prévio cedeu seu lugar para Juninho. Contudo, era verdade que nós duas o conhecíamos graças à repercussão de seus trabalhos, especialmente sua música “Não é só cara não” (2019), que estava bastante estourada na época. A revelação de que era filho do Mr. Catra veio como um baque para Juninho, pouco antes da morte de sua mãe – um segundo e violento baque na vida do MC. Ele passou então a viver com o pai e, aos poucos, iniciou com ele sua carreira de MC. Após a morte do Mr. Catra em 2018, Juninho percebeu que seu CD, para o qual já havia até mesmo realizado a sessão de fotos de capa, não seria lançado. O jovem MC, então, deixou São Paulo decepcionado com o modo de produzir funk das grandes estruturas, que muitas vezes veem o artista como um produto comercial representado por números de faturamento. De volta ao Complexo do Lins, Juninho se empenhou em construir sua carreira de maneira independente. Sandro Pai, que demonstra habilidades de articulador desde a juventude, quando era líder de “galera” em bailes de corredor na década de 1990, era presidente da Associação de Moradores do Complexo do Lins na época em que percebeu o talento dos artistas locais:

Eu ficava muito olhando o Kim, que ele mora aqui e tava sempre na minha casa. E eu via que ele era muito inteligente. Muito inteligente, mesmo! Eles tinham o grupo deles aqui que eles faziam festa, e a festa deles enchia porque eles divulgavam bem... Então eu ficava analisando aquelas coisas assim e falava “caralho, ele tem um público muito bom e eu já faço evento, se a gente juntar uma coisa na outra, a coisa melhora”. Comecei a conhecer o trabalho do Juninho [22] assim, “qual é, o cara é brabo também!”. Aí eu vi o Kim: brabo! Caralho, aqui dá pra nós fazermos uma parada maneira, tem umas ideias boas... Vamos ver o que a gente faz. (Sandro Pai, 2019)

A criação do estúdio-escola

O DJ Kim Quaresma, antes de se tornar DJ de bailes, já era DJ de Youtube e começava a ter visibilidade na cena do funk através de seu canal de vídeos na plataforma *online*. 2T do Arrocha, outro DJ da região amigo também de Kim Quaresma, Sandro Pai e Juninho FSF, tinha “estourado” fazia pouco tempo com o Arrocha e emprestou seu cartão de crédito para a compra no valor de R\$ 2.000,00 em equipamentos básicos necessários para o funcionamento de um estúdio, que foi alojado em um primeiro momento na sala da Associação de Moradores da Vila Cabuçu, no Lins. A obra do estúdio, que necessitava de um espaço com isolamento acústico, foi possível graças à articulação de Sandro Pai com os comerciantes locais, que se dispuseram a doar materiais e não cobrar por seus serviços:

Kim já tinha um canal no Youtube, tá ligado? O Kim lançava as musiquinhas desse amigo que já tava tocando, de outros caras que lançavam uns funk e tal. E ele falou: “nós não vamos pedir mais nada pra ninguém.” Eu falei: “já é”. Aí, corremos atrás. Falou: “pô, será que com 2000 nós conseguimos abrir um estúdio?” Aí, arrumamos um cartão, fomos lá em Cascadura e compramos uns equipamentos, com o 2T. Compramos 2000, parcelamos 10 vezes, 10 de 200. Aí, a gente ia pagando... O Sandro era presidente da Associação, montamos o estudinho ali, o mano deixou...(...) O cara doou o vidro. O amigo ali do material de construção já deu o cimento. Deu os bagulhos, outros bagulhos a gente juntou o dinheiro... O amigo que fez, o pedreiro, nós demos só uma moralzinha pro cara... Vamos supor que o bagulho fosse um serviço de 1000 reais, a gente deu tipo 50 reais pro cara. Tá ligado? O cara fez. Porque era pra gente. Pras crianças. O cara já conhecia a molecada. Pra não deixar seguir um outro caminho, pelo menos dá uma oportunidade pros moleques (Juninho FSF, 2019)

A parceria desenvolvida pelos artistas mais recentes no funk com outros da região, que já tinham visibilidade por conta dos bailes do Pistão, do Pistinha e dos eventos da Paraíso Produções³⁴, tornou a Black Belt uma verdadeira escola, onde os mais novos aprendiam com os mais experientes e compartilhavam entre si suas referências estéticas.

³⁴ Produtora de festas do Complexo do Lins.

Como não cobravam pela hora de uso do estúdio, possibilitou também que muitos artistas que não tinham meios de arcar com os custos da produção pudessem acessar o meio do funk como produtores. Mesmo quando aprendem a manusear os equipamentos e programas de edição sonora de forma autodidata, como a DJ Iasmin Turbininha, o DJ Kim Quaresma e o DJ Markinho do Jaca, a troca com profissionais mais experientes foi fundamental nas experiências narradas por todos os artistas interlocutores desta pesquisa. Isto não significa que eles não sejam os autores de seu trabalho. Mas, como autores, eles reconhecem a intervenção de terceiros que contribuíram para sua produção. Os trabalhos são construídos de forma coletiva, seja no momento do estúdio, conforme observei “ao vivo” na Cúpula, ou em situações posteriores, quando enviam seu projeto a um artista parceiro que pode modificá-lo. É possível ainda que ele sofra interferência quando já está “lançado” nas plataformas digitais, que os torna passíveis de serem apropriados e transformados por qualquer um que se habilite. Desde que mantidas as vinhetas originais que dão os créditos ao artista e baile produtor, esta apropriação não é vista como um problema para a cena.

Este modo de se articular da produção independente do funk no Complexo do Lins, permeada pelas relações de amizade entre os produtores, rendeu para a Tropa da Colômbia resultados aparentes. Construído coletivamente, o funk produzido por estes artistas e disponibilizado na internet permitiu que o êxito pelas produções fosse compartilhado entre eles, criando uma visibilidade que é também coletiva e ligada a um território. Como conta Juninho, o funk continua sendo algo cotidiano na vida dos moradores no Lins, mas hoje é também a profissão e meio de expressão de muitos dos amigos de sua vizinhança. Dessa forma, os artistas não se tornam famosos de maneira individual, mas também como um coletivo, tornando visível para um grande número de pessoas a própria relação de amizade, que possibilitou e está no cerne destas produções. Esta relação de amizade, que se expressa nas composições através das mais diferentes escolhas estéticas e modos de compartilhar, traz também para a superfície da música o nome do baile e sua atmosfera.

Pelos mesmos artifícios de fragmentação e repetição das outras montagens, as montagens das galeras já traziam estrofes sobre um bairro, favela, rua ou região, cantados

com orgulho pelos moradores que as representavam naquela disputa. Além de se referirem a suas localidades, muitos gritos-de-guerra e montagens falavam também dos próprios bailes, equipes ou repertório do funk. Esse é o caso da montagem de uma “galera” da Ilha do Governador, na qual o MC canta:

“O Chaparral vai pegar fogo!
 Se a ZZ toca o Hassan
 Se a ZZ toca o Hassan
 Se a ZZ toca o Hassan
 O Chaparral vai pegar fogo!
 Os *moleque* tão *bolado*
 Tão 100% nervoso!
 To-Toca ZZ! To-Toca ZZ!
 To-toca ZZ, que nós vamos devastar!
 Nós, bonde da Ilha, programado pra matar!”

O DJ então, tocando pela equipe de som ZZ Club, solta a base do Hassan, conforme pede o MC para o baile que acontecia no Chaparral, para “pegar fogo”.

Atentar para estas produções pode nos dar indícios da inteligência sonora que as constrói, assim como indícios materiais sobre a cena dos bailes, uma vez que na música surge o nome da base tocada pelo DJ, o nome do clube onde o baile era realizado, o nome da “galera” que canta, além do nome da equipe de som. Estes nomes nos levam a pessoas e lugares e permitem considerar que, mesmo sobre bases rítmicas estrangeiras, as montagens evocavam seu território de maneira bastante concreta.

Funk e diáspora

Além de estar inserido na corrente da música eletrônica mundial, o funk é marcado também por características locais que são perceptíveis em outras manifestações da música negra. Para a pesquisadora Adriana Facina, foi somente a partir da proximidade com sonoridades marcantes na música popular da diáspora africana no Brasil que a assimilação do *hip hop* americano pelos bailes no Rio de Janeiro foi possível. No artigo “Que batida é essa?”, de 2009, Facina descreve este encontro entre o baile funk e o *Miami Bass*:

A história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena. (FACINA, 2010: 2)

A ideia deste processo de reprodução do *hip hop* nos bailes como uma releitura, conforme a coloca Facina, abre caminho para uma compreensão do funk, desde seu primeiro momento, como um terreno aberto para a criação. Ao mesmo tempo, a origem do funk aparece como processual: ele passa a existir no momento em que encontra a si mesmo em um outro. O *hip hop* não teria sido simplesmente importado, mas *aproximado* do que já existia aqui. E, a cada baile, os jogos do público com o DJ o transformavam em algo novo. Essa novidade carregava as marcas do lugar de onde veio, que se espalhavam de baile em baile, convidando a todos por entre os prédios, viadutos e praças, a reunirem-se no som e na dança.

Por fim, pensar através do som significa considerar que os ritmos que o funk produz têm suas vibrações povoadas por pulsões que são “puro som”, como era proposto pela corrente europeia da música experimental, mas que, por serem corporais, carregam marcas dos lugares e pessoas que o produziram. Isso porque o som é inevitavelmente humano, uma vez que ele somente existe em nossa percepção pessoal. O que as festas de *Sound System* produziam na Jamaica, segundo a percepção de Henriques, e o que os bailes produzem no Brasil, são espaços e temporalidades compartilhadas a partir do som,

que mesmo em sua forma “pura” são sempre múltiplos e dinâmicos. Neste tempo-espaço, se expressam através das pessoas presentes no baile, da música e de seu próprio ambiente os valores de uma economia própria que os participantes destas festas criaram para si, vislumbrando o prazer compartilhado. Como resultado desta experiência coletiva de “dominação sônica”, como cunhou Henriques, são produzidos ritmos próprios, que estarão sempre relacionando aos “corpos sônicos” que os produziram. Como acontece com o som, os ritmos produzidos nestes acontecimentos possuem com eles uma identidade relacional. No caso do funk, ele é o ritmo produzido pelos bailes, e os bailes, por sua vez, são os eventos que produzem este ritmo. O ritmo não é, portanto, um objeto fixado, mas um processo dinâmico, sempre inacabado e em transformação a cada encontro no baile – entre público, DJ, MC e todos aqueles que compartilham este saber específico da produção de uma pista de dança. A cada manifestação, este ritmo leva consigo as vibrações produzidas por estes “corpos sônicos”, seus modos de saber, experimentar e produzir sentidos para o mundo.

CONCLUSÃO

Podemos concluir que o funk é a música produzida pela experiência do baile e é neste circuito que ele se dissemina e se renova. O baile é um evento organizado coletivamente para proporcionar lazer a uma comunidade de pessoas e que tem a música como sua peça central, seu meio condutor de experiências. Mas além da música, resultado das técnicas do DJ em interação com uma audiência, e que é emitida pelos enormes paredões de caixa de som, todo o entorno também diz respeito ao baile. As pessoas, as bebidas, as comidas, o terreno sobre o qual se dança, as motos que circulam. Estes aspectos produzem diferentes possibilidades de experiência para uma mesma forma de festa. Neste sentido, o baile funk pode ser pensado como a manifestação sonora de um território, na medida em que é sempre dinâmico. Ele produz modos, economia e estéticas próprios e que têm sido compartilhadas e transformadas ao longo de sua história, sem perder suas especificidades.

Na história do funk, é possível identificar momentos em que essas possibilidades se afirmaram com contornos mais nítidos – por pressões internas ou externas – e modificaram a experiência dos bailes e, conseqüentemente, o ritmo produzido neles, instaurando novas modas. Entretanto, mesmo nesta contínua variedade, há a recorrência de algumas características – *samples*, vozes, batidas, carimbos, modos de operar a música, modos de dançar, modos de organizar os eventos etc. – que permitem dizer que certos tipos de festas e músicas sejam consideradas funk, enquanto outras não.

Os bailes são eventos produzidos para proporcionar lazer – ou seja, diversão, relaxamento, entretenimento, sociabilidade, bem-estar etc. – em localidades afastadas dos centros (que concentram renda e opções culturais na cidade). Embora sejam eventos abertos, que recebam qualquer um, seu intuito primordial é fornecer uma opção de lazer acessível a muitas pessoas que são excluídas nos sentidos social, financeiro e geográfico dos espaços e dos eventos de divertimento promovidos para a classe média. Ainda em relação a demandas sociais, que implicam a ausência de políticas públicas ou investimento privado de grandes empresas, a cena dos bailes sempre apresentou modos próprios de organização e soube aproveitar as brechas do mercado para sua manutenção e expansão. Este modo de ser constrói uma comunidade em torno de um baile, que muitas

vezes já está estabelecida na relação cotidiana entre vizinhos, e permite que possamos considerar que donos e funcionários de equipes de som, público, DJs, MCs e demais responsáveis pelos bailes sejam pessoas de “dentro” do funk.

Para que “qualquer um” possa frequentar um baile, sendo de “dentro” ou de “fora”, é necessário o engajamento nos códigos de comportamento já constituídos pelo baile e pelas pessoas que o constroem. Um dono de equipe de “fora” pode não entender o que faz um bom baile, um segurança de “fora” (no caso dos bailes “das antigas”, que contavam com seguranças) não discerne entre a briga e a dança, um DJ ou MC de fora pode não corresponder ao que o público de “dentro” espera, assim como um frequentador de “fora” pode não transitar pelo baile como se deve. É claro que ser de “dentro” não implica comportar-se sempre como corresponde à norma, mas é ter a consciência dos modos habituais de um baile, nos quais se produz e se desfruta deste tipo de evento. Apesar de orientado para o prazer e diversão, o baile também diz respeito a disciplina e trabalho e exige um exercício de observação e autoconsciência para a manutenção de um ambiente coletivo harmônico.

Mas os de “dentro” podem também ser vistos como de “fora”, dependendo da perspectiva. Os bailes de corredor nos ensinam isso. Não há uma “única massa rítmica” harmônica como a descrita por Vianna nos anos 1980, mas uma massa rítmica desconexa, informe, efervescente demais para se condensar e igualar-se. Há diferenças e conflitos internos no funk. Estas diferenças não são aplastadas nas trocas realizadas pelos produtores. Em lugar disso, elas são nomeadas nos versos, *samples* e carimbos. Cada “galera” compartilhava entre si memórias que tiveram lugar nos mesmos espaços, assim como cada equipe de DJs representa sua comunidade em seu baile e em suas produções. Os ritmos são produzidos por estas pessoas em determinados espaços, que se tornam polos locais de produção do funk, em constante e rápida comunicação com seu entorno mais amplo. Esta relação com o lugar não é exclusividade de moradores de favelas ou produtores de funk: todos e todas trazemos em nós os lugares pelos quais passamos em nossa vida e que nos forjaram como pessoas. No funk, entretanto, estas marcas têm de se mostrar evidentes uma vez que a seus sujeitos é negado constantemente o direito de pertencer. Hoje, quando os nomes próprios de bailes, artistas e favelas circulam através

de músicas por todo o país, eles ecoam as paisagens físicas e humanas nas quais os bailes se realizam.

O baile se produz em uma experiência de presença, como um acontecimento compartilhado em determinado tempo-espço, que se repete de maneira sempre singular, produzindo sentidos únicos para cada um. Mas dizer que o baile diz respeito ao “aqui e agora” não significa dizer que ele é efêmero, que não tem História ou que está alienado a ela. E sim que o modo de contar sua história através de gêneros delimitados em um tipo de letra ou base, ou por movimentos estéticos com começo, meio e fim, jamais poderá dar conta da velocidade de suas atualizações.

Uma maneira de perceber esta construção histórica bastante volátil do funk é observar suas montagens, que tornam sensíveis no presente os arquivos e processos de outrora. Elas funcionam como arquivos vivos, cujo acervo, disponível na internet, está sempre aberto para revisão e atualização. Dessa forma, ainda que o ritmo da produção seja muito rápido, as repetições garantem também que nenhum passado seja simplesmente descartado no funk. Nesse sentido, montagens são como cristais do tempo: elas dizem respeito ao passado do funk, às demandas do presente na qual o passado se atualiza e ao futuro, uma vez que cada escolha do DJ é também a promessa de uma nova moda.

É possível pensar o funk como arte política e, conseqüentemente, o próprio baile funk como experiência estética que intervém nos regimes de sensibilidade e configurações de real. Ele promove a redistribuição de corpos ao deslocá-los de suas experiências habituais: sejam os de jovens marginalizados que encontram no funk a possibilidade de se expressar publicamente, ascender socialmente e circular em espaços que antes eram inacessíveis, ou de jovens das classes médias, que através do funk conhecem outras áreas da cidade e outras formas de habitá-la e produzir nela. Os deslocamentos que o funk produz desestabilizam o consenso das narrativas produzidas e conservadas pelo Estado e sua polícia. Estes eventos nos ensinam que há outros saberes, historiografias e modos de perceber e intervir no real. Por instaurarem o dissenso, os bailes tornam-se uma ameaça à ordem estabelecida pela política, que deve ser mantida através da *polícia*, no sentido que lhe atribui Rancière (RANCIÈRE, 2014: 59). A polícia, então, cumpriria a função de *bloquear, travar, imobilizar* os movimentos que o baile

produz – com atenção especial àqueles que “estouram” e se tornam visíveis amplamente, produzindo novas sensibilidades acessíveis a uma quantidade cada vez maior de pessoas. Diferente da narrativa difundida pelos jornais e televisões desde pelo menos a década de 1990, os bailes funk tornam visíveis relações de afeto entre moradores e seus territórios, criação artística e trabalho coletivo. Eles também evidenciam a desigualdade social, a negligência do poder público e a violência policial nas favelas. Neste sentido, a criminalização pode ser também compreendida como o esforço agressivo que busca a invisibilidade das narrativas construídas dentro do baile – capazes de desestabilizar certa ordem pública, ou “regime de partilha”, como o colocaria Rancière. Como aliados neste processo de invisibilização da cultura e do saber das favelas, os meios de comunicação têm perpetuado um discurso reducionista a respeito dos bailes. Por diferentes estratégias e mecanismos ao longo da história do funk, mídia corporativa e poder bélico estatal parecem trabalhar juntos na produção de discursos e políticas que atendem à demanda das camadas sociais mais altas e legitimam a violenta repressão dos eventos de lazer que atendem a juventude mais pobre do estado.

Apesar de o baile funk e seu gênero musical serem inseparáveis, desde a década de 1990, quando o funk se tornou um produto de interesse para o mercado fonográfico nacional, a música e a experiência na qual ela é criada foram dissociadas na representação midiática. Foi produzida no imaginário social das classes médias uma imagem cindida onde de um lado está o baile como festa na favela, relacionada à violência e ao tráfico de drogas, e, de outro, o funk como gênero musical brasileiro, comercializado universalmente. Neste processo, as músicas do funk foram homogeneizadas e esvaziadas de seus sentidos próprios. O sexo cantado perdeu sua potência fonética e seu humor nas edições veiculadas nos grandes meios de comunicação, que não foram capazes de assimilar as montagens fragmentadas e à margem dos Direitos Autorais, que são reproduzidas nos bailes funk. Além disso, a variedade da produção também foi ofuscada, uma vez que a mídia corporativa tampouco acompanhou o ritmo de renovação dos bailes, reduzindo a cena a poucas produções que se tornaram estereótipos. Toda a multiplicidade que ficou “fora” da televisão e da rádio, mas que sempre esteve “dentro” do baile, foi desqualificada e identificada simplesmente como “pornográfica” ou “criminosa”.

Como vimos, a “putaria” e o “proibidão” estiveram presentes no funk desde sua origem, mesmo quando o gênero ainda não havia sido incorporado ao mercado e a suas estruturas de regulamentação. Embora o “proibidão” tenha adquirido sua forma clássica a partir do final de 1990, músicas que falavam de território, orgulho e pertencimento, rivalidade e embate físico com os inimigos já estavam presentes no baile desde as montagens das galeras. Da mesma forma, os sentidos presentes na “putaria” já eram perceptíveis no funk desde as “melôs” ainda nos anos 1980, quando o público produzia paródias fonéticas e sexuais das músicas em inglês tocadas nos bailes. Ambos modos de se produzir funk foram responsáveis pelo surgimento e profissionalização dos MCs no funk.

A produção de um consenso sobre o baile funk como uma experiência perigosa ou criminosa entre os setores que mais concentram o poder aquisitivo no país é também uma estratégia de manutenção dos regimes de sensibilidades e, portanto, de polícia. Desde pelo menos o final do século XIX, no Rio de Janeiro, este processo tem se dado através dos aparelhos de repressão do Estado e estratégias discursivas, produzidas no campo das representações midiáticas. Sendo assim, mesmo que os bailes expressem sentidos múltiplos, dos quais eu destaco a presença de relações de amizade, coletividade, comunidade, prazer, trabalho, criatividade, entre alguns outros que povoam a minha experiência com o baile funk, existe também a produção de uma imagem na qual se destacam seus aspectos entendidos como negativos dentro dos ideais de ordem social e democracia. Esta imagem é repetida intensamente, de maneira insistente e exaustiva, ao ponto de, mesmo entre aqueles que se colocam contrários às narrativas de criminalização produzidas na mídia, a violência e criminalidade persistirem como situações inescapáveis do baile funk.

Por inúmeras vezes fui acusada de “romantizar” o baile ao optar por não evidenciar questões relacionadas ao varejo de drogas que atravessam estes eventos. Me parece, entretanto, bastante frutífero e igualmente verídico apontar outros aspectos que se fazem também presentes nessas experiências e que por vezes se encontram em segundo plano em relação à presença das facções. Pensando sob outro ponto de vista, é possível perceber que o baile funk é justamente o acontecimento no qual muitos *escapam* desta narrativa. Para a grande maioria, o baile é onde “se esquece dos problemas”, onde se

distrai com os amigos, dança, bebe, ouve música e se diverte; para vários outros, ele representa também uma alternativa à falta de um emprego formal, possibilitando fonte de renda necessária para viver; ou ainda, é possível também ter o baile como palco de expressão, através do qual se pode elevar seu trabalho a uma visibilidade que se mostrava antes indisponível pelos meios de comunicação institucionalizados. Para essas e muitas outras pessoas, a violência é o que não pode existir em um baile funk. Ele é espaço de lazer, trabalho, visibilidade e esperança.

Fazendo coro às colocações de Herschmann (2000) e Lopes (2010), me interessa ainda destacar que não só a homogeneização torna possível a estigmatização da favela como é o próprio distanciamento da realidade “concreta” das favelas que permite sua generalização na mídia. O que Lopes identifica como uma invisibilização das “práticas cotidianas e concretas” das favelas, pode ser compreendido como uma cisão entre o baile como experiência e o funk como gênero musical, que é, ao mesmo tempo, efeito dos processos que apagam a diversidade da cena na grande mídia, além de representar também a garantia para que este mecanismo de criminalização continue a operar. Com isto, quero dizer que é somente invisibilizando a complexa e dinâmica produção do baile que se pode forjar uma ideia totalizante de favela, que serve tanto ao mercado quanto à manutenção do *status quo*.

Atualmente, o funk vive uma nova e ampla visibilidade. Além dos monopólios hegemônicos da produção, há também estúdios e produtoras menores, como a de Jota; ou ainda mais improvisadas, como o início da Black Belt. A produtora de Dyego indica ainda um agenciamento com outras características, com empresários que vieram de fora do funk e trabalham também com artistas de outros gêneros, como rap e trap. Estas últimas podem significar um avanço na carreira do artista no que diz respeito à lucratividade de sua atividade, uma vez que ele passa a acessar circuitos com cachês maiores do que os oferecidos nos bailes. Da mesma forma com que foi observado por Lopes, é importante ter em conta a heterogeneidade das relações que compõem a indústria do funk, assim como suas hierarquias e relações de poder. Embora hoje os artistas desfrutem de autonomia na produção e divulgação de seus trabalhos, a necessidade da associação com empresários vindos de fora do funk indica que ainda há barreiras para os artistas acessarem certos circuitos. Mas, a produção do baile, que

circulava principalmente por CDs vendidos nestes eventos, passou a ser veiculada na internet. Esta mídia digital não só ampliou o alcance da produção dos bailes, como permitiu que o ritmo de renovação das músicas fosse ainda mais rápido. Hoje, embora seja ainda alvo de repressão policial constante, os nomes dos bailes, dos artistas e de suas favelas circulam por todo o país. Essa nova configuração pode tornar visível para “fora” o que antes era percebido apenas por aqueles que frequentavam os bailes, desestabilizando uma série de pressupostos criados sobre o funk e seus produtores à nível nacional. A autonomia cada vez maior em relação à produção diz respeito também a um cenário econômico e social distinto, responsável por tornar os computadores bens acessíveis a jovens de baixa renda – senão em casa, pelo menos no espaço das *lan houses*, onde todos os artistas entrevistados começaram a manusear programas de edição de música. Além disso, a internet se configurou como espaço principal de divulgação do trabalho desses artistas. Este espaço representa um meio de divulgação de amplo alcance e mais livre da rigidez da legislação dos direitos autorais que permite que os produtores realizem as trocas que produzem as novidades na cena. As redes sociais representam também um espaço fora do baile, mas não é indiferente a ele. Pela internet, além de encontrarem espaço para veiculação de suas produções livre das questões relacionadas a direitos autorais – nas quais, como vimos, eram constantemente explorados – eles encontram também um lugar de debate e de visibilidade que é pessoal. Atualmente, os produtores são conhecidos por nome, rosto e endereço. Através das redes, se discutem as questões pertinentes à cena e se elaboram sentidos publicamente compartilhados.

Como o funk é produzido enquanto montagem, diversas bases sempre foram utilizadas simultaneamente na produção. No 150 bpm, entretanto, essas possibilidades são ainda mais amplas, uma vez que músicas, *beats* e elementos sonoros diversos podem ser apropriados com grande facilidade através da internet. Em seu ritmo acelerado, uma variedade ainda maior de sons heterogêneos passa a ser articulada na base, o que produz as sonoridades frenéticas do 150 bpm. Essas diversas camadas sonoras são manipuladas de maneira a deslocar suas categorias. Os carimbos e bordões dos artistas tornam-se *samples*, que por sua vez podem virar *beat* dependendo da posição e destaque que adquirem na linha do tempo da composição. As palavras têm significados, mas elas são também formas, sons que possuem diferentes características trazidas pela voz de cada um

e pelos efeitos que o DJ articula a elas. No funk, a voz do MC não fica acima da base, mas na base em si. Todos esses objetos sonoros constroem uma base que deixa de ser um fundo musical concreto para se configurar como uma superfície maleável, povoada de sons que se deslocam, se chocam e se transformam rapidamente. Esse modo de construir composições sonoras nos possibilita aproximar o funk da música experimental, como tem acontecido com a produção da DJ Iasmin Turbininha. Neste viés, os efeitos produzidos pelo funk permitem uma experiência menos discursiva e mais sensorial, condizente com as propriedades específicas do sonoro, mas que são, conforme observado, constantemente ofuscadas pelo privilégio culturalmente produzido da visão. De forma divergente e atentos a esta materialidade, os produtores do funk investigam suas potencialidades musicais a partir das mais diversas combinações. Fragmentos sonoros são descontextualizados, metamorfoseados de acordo com o desejo do artista produtor, em diálogo com sua audiência, e reproduzidos sempre como novos, seja no momento da performance do DJ no baile ou pela internet nos Podcasts ou *Sets* gravados e publicados no Youtube e Soundcloud. A montagem do funk, como artifício e como forma, é resultado de uma atenção específica à materialidade do som, de uma inteligência particular a respeito da manipulação e criação sonora, e de certa ousadia e habilidade em mergulhar continuamente no incerto da experimentação.

Entretanto, as conceituações a respeito da “nova música” – como o pioneiro Luigi Russolo a denominava – ou da “música experimental” – segundo a conceituação de Pierre Schaeffer e John Cage – demonstram-se insuficientes para darem conta de um fenômeno como o funk. Apesar de estarem atentos ao som como corpo, estes teóricos e artistas compuseram peças para serem ouvidas em concertos, durante os quais o corpo do ouvinte permanecia em posição de recepção, geralmente imóvel. Ainda que não fosse passiva, como nos aponta Cage, esta situação de uma sala de concerto é bastante diversa daquela descrita por Julian Henriques nas sessões de *dancehall* – muito mais próxima da experiência do baile. Na concepção de Henriques, não só o objeto sonoro é compreendido como corpo, mas também os corpos na pista de dança são evidenciados como produtores também da experiência sonora. Quando o corpo se torna evidente, o objeto sonoro (mesmo descontextualizado) não mais “flutua” livremente, mas ganha *raízes* que o

localizam em um tempo-espaço específico – o que permite uma percepção materialista do funk.

De certa forma, os trabalhos dos artistas do 150 bpm, assim como de outros momentos do funk, podem ser pensados como conjuntos sonoros de seu tempo-espaço. Ou seja, a partir deles é possível perceber as demandas e produções de sensibilidades de uma grande parcela da juventude no Rio de Janeiro – para nos determos apenas ao recorte desta pesquisa. Próximo do que almejava Schaeffer, a análise de sua linguagem e dos sentidos produzidos em sua percepção poderia nos indicar aspectos da materialidade do som em si, ampliando nossa discussão a respeito das potencialidades estéticas e musicais do sonoro. Além disso, esta análise poderia nos ensinar também modos de percepção que são ao mesmo tempo particulares e coletivos, compartilhados no ambiente do baile e prolongados atualmente também na internet, evidenciando igualmente o potencial político da experiência sonora.

O ritmo que o funk produziu para si não pode ser fixado nem, tampouco, estendido em uma linha evolutiva. Ele é dinâmico e capaz de, em um movimento contínuo, reunir múltiplas pulsões em seus intervalos e repetições. Embora esta seja uma característica intrínseca ao sonoro, os bailes funk no Rio de Janeiro produziram um som que potencializa esta forma inconstante. Não apenas o ritmo da pulsação da música é acelerado, mas também o dedo do DJ em sua controladora ou Ipad, o ritmo das batidas do coração no peito de quem se aproxima das equipes de som, os pés de quem dança o “passinho”³⁵ ou os quadris de quem faz o “quadrado”³⁶. Também é acelerado o ritmo de sua propagação e de seu mercado, que renova as produções a cada final de semana e as pulveriza extensivamente em um curto espaço de tempo.

O funk 150 bpm é diverso nas bases, nos *samples*, nos timbres. São incontáveis DJs que produzem e publicam diariamente em seus canais. Mesmo quando uma música se repete, ela aparece sempre como nova nas inesgotáveis possibilidades de montagem e na abundância de materiais sonoros que existem e estão disponíveis *online*. Como é próprio da materialidade do som em si, o funk apresenta também padrões dinâmicos, com registros heterogêneos que são simultâneos. Nos *samples* utilizados na produção estão registros locais e globais, que fazem parte da história ou são ainda inéditos, produzidos

35 Estilo de dança.

36 Passo de dança.

coletivamente e, ao mesmo tempo, resultado de uma criatividade artística que é individual. Por fim, a inteligência desta produção se torna visível na própria forma que ela produz quando pensamos não “sobre” o som, mas *através* dele. Afinal, a “voz” da favela não é apenas aquela discursiva dos versos dos MCs, mas ela está também no ritmo produzido pelos DJs. Ela comunica também em sua forma, onde pulsam os saberes, mecanismos e estéticas produzidos por estes jovens, “crias” de favelas do Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014.

CAETANO, Mariana Gomes. **My pussy é o poder: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. Rio de Janeiro, 2015.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**. Princeton University Press, Princeton, 2000

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FACINA, Adriana e PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira. Festas populares, criminalização e sobrevivência na Penha, Rio de Janeiro. In. MATTOS, Hebe (org.). **História oral e comunidade. Reparação e culturas negras**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

FACINA, Adriana. **Que Batida é Essa?** Academia.edu, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/5280610/Que_batida_%C3%A9_essa Acesso em 07/02/2010

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HENRIQUES, Julian. **Sonic Bodies – Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing**. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: o batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas**. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PALOMBINI, Carlos; NOVAES, Dennis. *O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca*. In: LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel. (orgs.) **Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RUSSOLO, Luigi. **The art of noise**. Chelsea: Something Else Press, 1967.

SCHAEFFER, Pierre. *Acousmatics*. In: COX, Christoph e WARNER, Christoph (orgs.). *Audio Culture*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2004.