

Funk carioca: música eletrônica popular brasileira ?!¹

Simone Pereira de Sá²

Resumo: O trabalho aborda o funk carioca, tomando-o como um gênero dentro da música eletrônica. Para tanto, busca compreender a sua construção genérica a partir de apropriações e hibridações, propondo três marcos para a compreensão e contextualização do fenômeno. O primeiro é o de seu surgimento na periferia da cidade do Rio de Janeiro no final dos anos de 1970 sofrendo a influência do Miami Bass. O segundo é o momento de desenvolvimento do estilo carioca, com letras em português e produção brasileira, destacando-se o trabalho do DJ Marlboro. E o terceiro é a entronização do gênero no circuito de música eletrônica experimental, a partir da sua associação ao electroclash. Marcos aos quais podem associar-se diferentes discursos sobre o funk – que oscilam entre os pólos da demonização e da valorização do gênero. O argumento desenvolve-se a partir da discussão de Simon Frith e de Jeder Janotti Jr. sobre a noção de gênero musical, em diálogo com Martin-Barbero, Canclini e Will Straw; dialogando ainda com Hermano Vianna e Micael Herschman sobre a história do funk.

Palavras-chave: música eletrônica; funk carioca; gêneros musicais

Abstract: This article approaches the carioca funk as a musical gender within the electronic music scene. Therefore, our aim is to understand it's generic construction regarding appropriations and hybridizations, thus considering three mile stones for the comprehension and contextual definition of the phenomenon. The first one concerns it's emergence in the Rio de Janeiro's outskirts during the late 1970's under the influence of Miami Bass. The second concerns the moment marked by the development of the carioca style, which introduced lyrics in Portuguese and exclusively Brazilian musical production, such as DJ Marlboro's outstanding work. Finally, the third regards the establishing of the funk gender amidst the experimental electronic music scene due to it's association with electroclash. These milestones can associate themselves with different discourses on funk - which oscillate between both antagonist poles of demonization and valorization of the gender. Our premise derives from the discussion presented by Simon Frith and Jeder Janotti Jr on the concept of musical gender, in close dialogue with Martin-Barbero, Canclini and Will Straw, which includes also the historical aspects of funk as discussed by Hermano Vianna and Micael Herschman.

Keywords: electronic music; funk; musical genres.

Resumen: Este trabajo aborda el funk carioca, tomándolo como un género perteneciente a la música electrónica. Con ese objetivo, busca comprender su construcción genérica a partir de diversas apropiaciones e hibridaciones, proponiendo tres marcos para la comprensión y contextualización del fenómeno. El primero se refiere a su surgimiento en la periferia de la ciudad de Río de Janeiro a fines de los años 1970, bajo la influencia de Miami Bass. El segundo alude al momento de desarrollo del estilo carioca, con letras en portugués y producción brasilera, donde se destaca el trabajo del DJ Marlboro. Y el tercero consiste en la entronización del género en el circuito de la música electrónica experimental, a partir de su asociación al electroclash. A esos marcos se pueden vincular diferentes discursos sobre el funk, que oscilan entre los polos de la demonización y la valorización del género. El argumento se desarrolla a partir de la discusión de Simon Frith y Jeder Janotti Jr. sobre la noción de género musical, en interlocución con Martín-Barbero, Canclini y Will Straw; dialogando también con Hermano Vianna y Micael Herschman sobre la historia del funk.

Palabras-clave: música electrónica; funk carioca; géneros musicales.

¹ Versão mais sucinta deste trabalho foi apresentada no GT Mídia e Entretenimento, da XVI COMPÓS, UTP, Curitiba, 2007.

² Doutora em Comunicação e Cultura; professora adjunta, UFF; coordenadora do LabCult (<http://labcult.blogspot.com>). E-mail: sibonei@terra.com.br.

Introdução

Muito se fala sobre underground nessa lista e eu gostaria de dizer o que, na minha modesta opinião, é o mais bem sucedido e consolidado exemplo de underground eletrônico no Brasil: o funk do Rio de Janeiro

antes que me joguem pedras, por favor, leiam o meu argumento

(...)

os funkeiros do rio fazem eletrônica tosca, com muito estilo (quer vc goste ou não, há de reconhecer isto) e não dependem das graças de alguma gravadora, não pagam copyright, usam samples ilegalmente e vendem a maior parte dos cds nas ruas do rio sem sequer dá bola para distribuidoras e lojistas. quer ser mais underground do que isso?

Os bailes movimentam a maior grana mas ainda assim os caras são absolutamente inviáveis no mainstream, sem noção e selvagens como falta ser entre os ídolos populares brasileiros. (...)

E não venham me dizer que eles não fazem música eletrônica!!! Aquelas batidas só são possíveis graças a drum machines e mpcs...

Tenho dito. H,"

(mensagem circulada na lista de discussão virtual Pragatecno, em 26/03/2003)

Onde está a criação? Pegar uma base, jogar um sample, colocar um Mc para cantarolar rimas sem nexo e base de tempo e cultura. Isso é underground? Como?

Só o Brasil conhece isso como "música" não vejo em outras partes tocar esse tipo de musica, vejo sim e-music nacional, MPB, etc ...e não o galope da eguinha.

Passo vários dias pra produzir um track, sem samples, plágios etc...

Pensando onde por isso e aquilo, será que os timbres estão legais, e a caixa? Está com muito grave? A linha de baixo está ritmada? Ralo muito para se chegar a uma possível perfeição, e quando batalho para colocar meu trabalho em uma rádio recebo um NÃO!!

(réplica veiculada no dia seguinte, por Caio, na mesma lista)

A discussão acima é uma boa introdução ao debate que pretendo encaminhar neste trabalho, por tratar de valores, gostos e das diversas construções em torno da noção de música eletrônica no Brasil e seus gêneros.

De um lado, temos Helder, o DJ Dolores, argumentando em favor do funk e legitimando suas estratégias dentro do cenário underground. De outro Caio, o interlocutor que enviou a réplica, apresentando argumentos contrários.

Já observou Simon Frith que um dos maiores prazeres da cultura pop é a discussão sobre valores. Conforme o autor: gosto se discute! A importância dos julgamentos de valor é essencial à experiência estética do pop e por isto passamos horas a fio discutindo porque uma banda é melhor do que outra, ou, no exemplo acima, quais os elementos que identificariam o *funk* como uma das expressões da chamada música eletrônica de pista³.

³ Esta reflexão faz parte da pesquisa "Cibercultura, gêneros e cenas na música eletrônica do Brasil", que conta com o apoio do CNPq (bolsa PQ e PIBIC). Por música eletrônica de pista entendo a música para dançar tocada por DJs para um público em espaços abertos (raves) ou fechados (clubs) – e cujo recorte cronológico remonta ao final dos anos 80, especialmente ao cenário londrino dos clubs e raves. Para detalhes da argumentação e do recorte que utilizo, ver: SÁ (2003). Para a história da cultura *underground* de música eletrônica na Inglaterra, ver: Reynolds (1999). Para as origens, ver Sicko (1996) e Shapiro (2000)

Desta forma, tendo como gancho a discussão acima e interessada nas diversas entonações, acentos e cenas de música eletrônica no Brasil, pretendo discutir neste trabalho a construção do gênero musical conhecido como *funk carioca*, a partir de suas apropriações e hibridações. Para tanto, proponho três marcos para a compreensão e contextualização do fenômeno.

O primeiro é o de seu surgimento na periferia da cidade do Rio de Janeiro no final dos anos de 1970 sofrendo a influência da sonoridade do Miami Bass e tocando somente músicas em inglês nos bailes da periferia e favelas da cidade. O segundo é o momento de desenvolvimento do estilo carioca, com letras e produção brasileira, destacando-se o trabalho do DJ Marlboro. E o terceiro é a recente entronização do gênero no universo do sofisticado circuito de amantes da música eletrônica, a partir da sua proximidade estilística e sonora com o *electroclash* (ou simplesmente *electro*). Marcos aos quais podem ser associados diferentes discursos sobre o funk – que oscilam entre os pólos da demonização e da valorização – a partir da sua origem junto aos jovens negros, mulatos e pobres que habitam os subúrbios e as favelas cariocas.

O argumento se desenvolve a partir da discussão de Simon Frith e Jeder Janotti Jr sobre a noção de gênero musical; e das noções de circularidade cultural (Martin-Barbero), de hibridismo (de Canclini), de cena (de Straw) além de referências bibliográficas que abordam a história do funk.

A suposição principal é a de que a acidentada e polêmica história da construção deste gênero – que se consolidou à margem da indústria fonográfica constituída pelas grandes gravadoras – nos ajuda a compreender as sutilezas do processo de valoração no universo da música popular tanto quanto a fluidez das fronteiras de gênero musical.

Ao mesmo tempo, aposto na possibilidade de inserir o funk dentro da diversidade de entonações da(s) cena(s) de música eletrônica no Brasil. Ciente do quê de provocação da afirmação, busco alinhar no texto alguns argumentos que justificam pensar o funk como expressão de uma possível linhagem de *música eletrônica popular brasileira*.

I – Gênero e valor na música massiva

Segundo Simon Frith uma das categorias fundamentais para a compreensão da disputa simbólica em torno da música massiva é a de gênero musical.

Seja no momento em que estamos fazendo compras, como consumidores; seja na avaliação de uma nova banda, como críticos ou aficcionados, seja nos diversos momentos em que temos que opinar e decidir sobre gostos no universo da música, o rótulo por gênero musical é uma orientação fundamental para nos guiar, uma vez que avaliamos a partir das *expectativas e convenções de gênero*.

Discutindo a questão e corroborando o argumento de Frith, Janotti Jr (2003) enfatiza o caráter mediador presente na noção de gênero, para quem estes seriam “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, supondo ao mesmo tempo elementos textuais, sociológicos e ideológicos.”

Em definição que sintetiza as premissas de Frith, Janotti Jr. diz que os gêneros musicais supõem:

- 1) regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes neste circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical,
- 2) regras semióticas - que abarcam as estratégias de produção de sentido e as expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música “cooptada”, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras
- 3) Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais, como convenções de execução, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavra e música.

Entretanto, como fica claro na troca de e-mails que abre este trabalho, as definições por gênero estão longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, supondo antes disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro de um campo.

Mais do que isto, tal como o autor observa, o principal problema do modelo de abordagem dos gêneros musicais é o de que as *regras genéricas* apontam para a fixação de

certas fronteiras; quando, na prática, os gêneros estão em constante mutação, deslocamento e negociação.⁴

Isto não invalida a argumentação anterior, mas sublinha o fato de que as *regras genéricas* são provisórias, instáveis e flexíveis. Sendo assim, talvez somente em retrospecto, quando olhamos para trás, com uma distância de seu processo de ebulição, é que podemos reconhecer um gênero musical *tout court*.

Caberia então argumentar que esta noção não pode ser discutida sem o remetimento a outras duas que são fundamentais para captar o fluxo e a mobilidade das fronteiras genéricas: as noções de circularidade cultural (de Martin-Barbero) e de hibridismo (de Canclini).

Resumindo a discussão, lembro primeiramente que o argumento de Martin-Barbero (2001) remete-se ao contexto de sua discussão sobre as fronteiras da cultura erudita e da cultura popular. Assim, ele se volta contra as diversas modalidades do raciocínio maniqueísta sobre o tema: seja ao supor culturas estanques e incomunicáveis; seja ao supor formas de comunicação entre o popular e o erudito onde predominam as noções de imposição do erudito ao popular (em termos de “ideologia dominante”) ou apropriações “de cima” que adulteram as formas “do povo”. Ou, finalmente ao supor, por parte desta última, imitações e cópias do erudito.

Contrariamente, o autor se debruça sobre fenômenos populares-urbanos do século XVIII tais como a literatura de *pliegos*, *cordéis* e *colportage*; ou sobre o melodrama – tomando-os como mediações entre o erudito e o popular onde as apropriações e misturas prevalecem, construindo assim um circuito de trocas dinâmico e surpreendente.

Na reflexão, fica claro que o processo de comunicação entre o popular e o erudito não tem um vetor definido – de baixo pra cima ou vice-versa – constituindo-se antes por um leva-e-traz de referências que exigem as noções de *circularidade cultural*, *mestiçagem* e *reapropriação* para sua compreensão. Ao mesmo tempo, o autor desconstrói a hipótese

⁴ Conforme aponta Todorov, não se prender aos gêneros – seja na música ou em outras expressões artísticas - é uma característica moderna. Ver: Pereira (2003), que lembra que os escritores românticos são os primeiros a combater a rigidez da noção de gênero, privilegiando a noção de expressão individual.

baseada nas noções de origem e autenticidade dos fenômenos culturais, enfatizando que a impureza e as misturas são a norma. (Barbero; 2001; especialmente o cap. 2 – pg 154-178)

Corroborando a tese a partir mesmo do título de sua obra *Culturas Híbridas* (1990), Canclini também critica ao longo dos capítulos as dicotomias tradicionais entre tradição e modernidade ou entre o culto, o popular e o massivo. Para o autor:

é necessário desconstruir esta divisão em três níveis e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam em separado: a história da arte e a literatura, que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados em cultura massiva. Necessitamos ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que comunicam estes pisos. Ou melhor: que redesenhem os planos e comuniquem horizontalmente os níveis.” (1990; 15)

Além disto, o autor reivindica uma forma de olhar para estas formas de comunicação entre popular, massivo e erudito dentro do processo de modernização – especialmente no universo latino-americano - que descarte o modelo tradicional, cuja premissa é a de substituição do tradicional pelo massivo. Ao contrário, o autor supõe um processo mais complexo que ele chama de “heterogeneidade multitemporal” – e que explicaria porque coexistem em nosso continente culturas étnicas e novas tecnologias, por exemplo.

Dentro do argumento, as noções de desterritorialização e reterritorialização ganham espaço privilegiado, entendendo-se o primeiro como o processo de “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais” e o segundo como “certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas”. (pg 288). Na mesma direção, o autor sugere a substituição de argumentos baseados nas oposições entre centro e periferia, ou na noção de comunidades – pensadas como conjuntos homogêneos, orgânicos e fechados em si – por um olhar que perceba as “economias cruzadas, os sistemas de significado que se intersectam e as personalidades fragmentadas” (pg 292).

Esta perspectiva nos ajuda a reconhecer a mistura como elemento fundador de qualquer processo de construção genérica. O que torna a expressão *culturas híbridas* redundante - uma vez que qualquer processo cultural, especialmente na modernidade, bebe na água de variados vasos comunicantes, sendo por princípio híbrido. Entretanto, cabe também reconhecer que se alguns gêneros e/ou “movimentos” culturais e musicais assumem esta

mistura como definidora de sua identidade (tal como o tropicalismo ou o movimento antropofágico brasileiro), outros utilizam como estratégia discursiva o esquecimento do momento de troca e mistura, acentuando em seu discurso as noções de estabilização e enraizamento para se legitimarem – como é o caso do samba.

É neste contexto que a oposição entre *comunidade* e *cena* musical (Straw; 1991), torna-se oportuna. Pois, enquanto a primeira define um grupo estável, cujo envolvimento com a música toma a forma da exploração de idiomas musicais enraizados geográfico-historicamente, como é o caso acima mencionado da comunidade do samba, sempre ciosa de suas raízes, tradições e fronteiras; a noção de *cena* remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização.

Entretanto, esta distinção também não deve ser tomada de forma absoluta. Pelo contrário. Creio que sua utilidade se dá somente se tomarmos comunidade e cena como estados momentâneos do processo de construção genérica, entendendo a oposição como uma tensão entre dois vetores opostos que atravessam e *mediam* os diversos processos de construção de gêneros musicais, contribuindo para a compreensão de como gêneros globais são apropriados e traduzidos localmente.⁵

Processo de apropriação, este, que deve sempre supor a mão dupla, uma vez que as apropriações podem dar origem a novos gêneros, remetendo novamente ao argumento sobre a circularidade cultural.

Tendo em vista estas observações, passaremos ao foco principal do trabalho – a construção da *cena* de funk carioca - a fim de que os argumentos sejam articulados na direção de alguns insights sobre o fenômeno em questão.

II -O Funk carioca em três tempos

A origem do funk carioca remete-nos ao contexto de toda uma movimentação que tem início ao final da década de 60 e atravessa os anos 70 em torno de festas noturnas para

⁵ Um exemplo de compreensão imediata é o do rock and roll – gênero massivo com o qual a juventude ocidental se identifica desde o pós-guerra – que entretanto se atualiza de inúmeras formas diferentes e até conflitantes nas *cenar e/ou comunidades locais*, seja nos próprios E.U.A de origem (a nação Woodstock, o punk de Nova York, o grunge de Seattle, o heavy-metal), seja nas apropriações locais, que ganham inflexões próprias (como atestam os casos da Jovem Guarda nos anos 60 e do BRock dos 80).

dançar. E tem como marco, primeiramente, os “Bailes da Pesada”. Promovidos pelo locutor de Radio Big Boy e pelo discotecário Ademir Lemos, esses bailes reuniam cerca de 5 mil jovens de diversas partes da cidade na casa noturna Canecão, em Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro, para dançarem ao som predominante da soul music, além de pop e rock. (Assef; 2003; Herschmann; 2000; Vianna, 1998))

Apesar do sucesso, os bailes foram expulsos do local no momento em que a direção do Canecão mudou o seu foco, buscando especializar-se numa programação voltada para a MPB. Entretanto, já havia criado um público fiel que permaneceu ligado aos eventos, passando a realizar-se em clubes da zona norte, sem local fixo.

O interesse dos frequentadores, que chegaram em alguns bailes a 10.000 pessoas, despertou o faro de produtores, que montaram as suas equipes para animar estas festas itinerantes. Com nomes tais como “Revolução da mente” (inspirado no disco Revolution, de James Brown), Uma mente numa boa, Atabaque, e Soul Grand Prix – tocando principalmente o que era conhecido no Brasil como *soul* (James Brown, entre outros) e nos EUA como *funk*⁶, os bailes e equipes se multiplicaram; e em meados dos anos 70 já havia mais de 300 Equipes de Som atuando na cidade.⁷

No final da década de 70, a música *disco* (*discotheque*) toma conta das pistas de todo o mundo. No Brasil não é diferente; e as equipes aderem ao novo ritmo. Ao mesmo tempo, o rap – a música do movimento hip hop – começa a ganhar visibilidade fora dos guetos em que surgiu.

Passada a moda da discoteca, no início dos anos 80, a juventude da classe média, volta-se para o novo rock nacional de bandas tais como Legião Urbana, Titãs, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens – que passou para a história como geração BRock. E a zona norte retoma a black music americana – dançando nos bailes o funk e o charm, um derivado mais lento e melodioso.

Em meados dos anos 80 surge na Flórida o Miami Bass: música de batidas pesadas e versos curtos, mais acelerada e menos engajada politicamente do que o hip hop. Além de

⁶ Parte destas equipes e bailes identificam-se com o movimento de consciência negra. É o caso equipe Soul Grand Prix, que usava slides, filmes, fotos e posters e slogans como o “black is beautiful”. Cabelos afro, sapatos de solas altas e multicoloridas e calças de boca larga fazem parte do visual e da onda “soul power”

⁷ Em dezembro de 1976 foi lançado pela WEA o primeiro “disco de equipe” – a equipe entrava com o nome e ganhava um percentual por LP editado. Trata-se do LP Soul Grand Prix, com faixas selecionadas de discos americanos e produzida por Ademir de Lemos. Este disco vendeu 100 mil cópias, ganhando o troféu disco de ouro.

dezenas de alto falantes empilhados, utiliza-se de graves de frequências muito baixas (abaixo de 60 HZ) que normalmente são removidas na hora da mixagem, produzindo um som poderoso, que mexe com o corpo na pista.⁸

Segundo Fenando Luiz Mattos da Mata, mais conhecido como o DJ Marlboro (2003; 47) “O Miami Bass estourou no Brasil antes de estourar nos EUA. Uma explicação pra isso pode ser a batida mais grave das baterias eletrônicas, que tem certa semelhança com o nosso surdo do samba”. Outras semelhanças interessantes – ainda que não definitivas – entre os dois estilos são o ambiente praiano e ensolarado de Miami e a presença de uma forte cultura latina naquela cidade.

Nesta primeira fase que marca a entrada do Miami Bass no Brasil pela porta da periferia do Rio, durante a segunda metade nos anos 80, sem qualquer conexão com as grandes gravadoras ou estratégias globais de marketing, os bailes eram animados exclusivamente por músicas estrangeiras, conforme a confirmação de Marlboro:

“Só tocava música estrangeira...só tocava internacional nos bailes...Alguns eram instrumentais e outras eram com letras...quando você tocava uma música, instrumental, às vezes os refrões eram cantados...são os BGs das músicas... o lado B dos discos.”

Por cantada, Marlboro refere-se a uma prática de apropriação que é importante enfatizar: ignorantes das letras em inglês, o que os frequentadores cantavam era uma frase que, sonoramente, se assemelhasse ao que estava sendo dito em inglês, mas que tinha um sentido absolutamente distinto em português.

Temos aqui, então, uma primeira forma de apropriação criativa, que resulta num produto obviamente híbrido: músicas americanas tocadas em versões instrumentais com refrões gritados pelo público dos bailes em português.

Foi assim, por exemplo, que uma das mais conhecidas músicas da galera do funk, que virou inclusive hino das torcidas cariocas, surgiu. Trata-se da música *Whoop!There it is*, do Tag Team, que se torna *Uh! Tererê!* Ou que *You talk too much* torna-se a *Melô do Tomate*.

Prosseguindo na explicação dos passos desta apropriação, Marlboro lembra a origem da prática de dar novos nomes às canções:

⁸ Numa compilação do “essencial do Miami Bass” segundo a revista *Wire*, de 2002, destacam-se: *Bass Waves Mega Mixes*, 1987 (vários); *Everybody say yeah*, 1987 (Le Juan Love); *Street Resident*, 1988 (Tony Rock); *Gettin Bass*, 1989 (Missy Mist); e *Bass in the planet Mix*, 1992 e *Feel the bass 3*, 1991(DJ Magic Mike). In: Macedo; 2003; 49.

Melô era um apelido que a gente dava pra facilitar pros ouvintes pedirem a música no rádio.(...) A pessoa ficava constrangida, tímida em falar nomes difíceis em inglês.(...) Aí a gente lançou uma brincadeira no rádio que era assim: pegava uma música e pedia pro pessoal batizar. No final do programa pegava a melhor, o ouvinte que tinha dado a melhor sugestão entrava no ar e aí tinha solenidade de batismo: “pelos poderes do big mix...pela comunidade dançante do Rio de Janeiro - que está de bem com a vida – eu te batizo óóóó música como a melô da...”⁹

Músicas internacionais, apropriações de refrões e uma intensa atividade de leva-e traz e de garimpo e descoberta de discos novos, importados, pelas equipes de som marcam então este primeiro momento da construção do funk, que acontece à margem das grandes gravadoras e da imprensa – que ignoram o fenômeno – e vai até o final da década de 80.¹⁰

Entretanto, os passos que começam a mudar o perfil das músicas na direção de uma nacionalização do gênero, já estão a caminho desde meados desta mesma década.

Mais precisamente, o primeiro passo é dado, ironicamente, por um antropólogo e pesquisador de música. Hermano Vianna, responsável pelo trabalho pioneiro que apresenta o funk à comunidade acadêmica e à classe média carioca¹¹, deu de presente a Marlboro uma bateria eletrônica, em 1985. Com a bateria e um tecladinho, o DJ conta que começou a experimentar certas produções de sonoridades, introduzindo nos bailes, timidamente, “uns quatro minutos” de experimentações que depois foi “evoluindo”. “Fazer música, fazer letra, tentar ver a sonoridade...o que gente podia colocar...som de pagode...som de samba... ver se a mistura podia dar certo...Aí a gente foi fazendo várias experiências mas nunca ficava bom...”

O primeiro resultado positivo vem com a versão de *Melô da mulher feia*. “Foi aí que eu descobri que a música não podia ser falada mas cantada.” diz Marlboro. E a resposta da pista foi imediata.

⁹ Entre outras, destacam-se a *Melô da Nega (Roll it up my nigger)* e *A Melô do Gigolô (It's a gigolô, gigolô, Tony)*-Macedo; 2003, pg 53

¹⁰ Os discos eram conseguidos através de empregados de companhias aéreas ou de agências de viagem, quando não os próprios Djs, que traziam direto dos EUA – Nova York ou Miami – as novidades, disputadas a peso de ouro pelas equipes de som. Uma vez conseguido um bom disco, a primeira providência era arrancar o selo e adulterar a capa, para dificultar a identificação da música por outros Djs e garantir pelo menos temporariamente, a exclusividade. (Herschmann, 2000; 25).

¹¹ “O mundo Funk Carioca” – sua dissertação de mestrado defendida no PPGAS/UFRJ e publicada em livro em 1988

A partir deste momento, as letras em português vão sendo apresentadas nos bailes até que, já em 93 ou 94, as equipes só tocam músicas com letras “cem por cento nacionais”. A nacionalização se dá em cima da batida sonora do Miami Bass e da prática do sampler – a prática de pegar-recortar-copiar-misturar que, sob influência do rap, tornou-se característica da música eletrônica.¹²

Desta forma, ainda que as letras sejam escritas em português, retratando cada vez mais as questões do cotidiano das favelas e bairros de periferia e com forte apelo ao território ou à comunidade¹³ a sonoridade pode remeter a inúmeras e inusitadas referências – da *Tarantella* a Madonna, de Prodigy a Gilberto Gil, da vanguarda do Kraftwerk – uma das importantes e recorrentes citações do funk - a trilhas de filmes famosos. Além disto, um mesmo material pode ser utilizado em canções diferentes, em versões remixes ou em novas composições¹⁴ aproximando o funk das práticas de outros gêneros dentro da eletrônica e confirmando a importância das noções de reapropriação e circularidade para a compreensão do processo.

Entretanto, a nacionalização do funk e sua consolidação como expressão dos subúrbios e favelas cariocas não implica em reconhecimento cultural ampliado. Pelo contrário. Foi justamente durante estes anos de consolidação que o funk sofreu a maior perseguição e estigma da mídia, da polícia e dos “formadores de opinião”, que acenaram reiteradamente com os argumentos do pânico moral para analisar o fenômeno.¹⁵

O incidente crítico (Zelizer; 1992)¹⁶ que catalisou esta onda ficou conhecido como o “arrastão” e aconteceu em outubro de 2002 nas praias cariocas. Foi quando gangues de facções rivais de morros se encontraram, provocando pânico, confusão e talvez alguns roubos entre os banhistas. Veiculado no Jornal Nacional, principal telejornal da Rede Globo sem identificar os agentes dos distúrbios, a reposta imediata das autoridades consultadas foi a de

¹² Discuto estes procedimentos da cultura eletrônica em trabalho sobre as práticas dos Djs. Ver (Sá;2003)

¹³ É o caso, dentre tantos outros, de um dos mais bonitos refrões do funk, o do Rap da Felicidade, gravada por . Cidão e Doca em 1995 (autoria de Kátia e Julinho Rasta): “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é; e poder me orgulhar e ter a consciência de que o pobre tem seu lugar”. A ironia é que a autora, Kátia, foi depois assassinada na favela...esquartejada e queimada dentro de um galão, segundo Marlboro (Macedo; 2003; 24)

¹⁴ A *Tarantella* aparece em *Dança do Italiano, Empurra, empurra e Tchuco, tchuco chapa quente*, lembra Macedo (2003)

¹⁵ Para a noção de “pânico moral” aplicada ao funk, ver: Freire Filho e Herschmann (2003); e também Herschmann (2000)

¹⁶ Para a autora, a noção de incidente crítico demarca situações onde os padrões ou rotinas de ação dos agentes, normalmente naturalizados, vêm à tona e são explicitados, discutidos, negociados e contestados.

que “eram os funkeiros”. Seguiu-se um enorme debate e a associação entre os bailes funk e a violência atravessou a década de 90, presente no imaginário da mídia, das autoridades policiais e da classe média, com medidas de repressão, cartas nos jornais e ondas de demonização do fenômeno na mídia.¹⁷ O que em nada diminuiu a força do funk na periferia do Rio de Janeiro.

O terceiro momento desta história coincide, mais ou menos, com a chegada do novo século e marca uma nova invasão do funk, agora em espaços distintos de seus bailes de origem. Casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo começam a tocar este tipo de música. Ainda causando suspeição e associado ao mau-gosto, o funk entretanto amplia seus espaços de veiculação. E o aclamado desfile da marca de biquínis Blue Man, na Semana de Moda do Rio de Janeiro em julho de 2003 – evento ultra fashion da cidade – produzido por Bia Lessa e calcado na estética do gênero, com direito a “funkeiros e popozudas” na passarela, é bastante eloqüente desta invasão.¹⁸

Vale ressaltar que neste momento, sobressai dentro do funk a vertente “sensual”: letras de duplo sentido e forte apelo erótico, cuja característica marcante é apresentar o ponto de vista feminino sobre o assunto. Tati-Quebra Barraco, o Bonde do Faz Gostoso, o Bonde das Tigronas são algumas das atrações dos bailes funks, passando a dividir a cena com os MCs já conhecidos.

Um novo incidente crítico marca o ápice desta onda: a presença do funk nas edições do TIM Festival de 2003, 2005 e 2007 e a visibilidade deste acontecimento na mídia. Na edição de 2003, o DJ Marlboro, acompanhado de vários dos cantores e dançarinos (MC Serginho e Lacreia; Bonde das Tigronas, dentre outros) fechou a noite que teve como a maior atração a cantora Peaches, associada ao gênero de eletrônica conhecido como *electroclash*.¹⁹

¹⁷ Para uma compilação de matérias de jornais sobre o assunto, ver a monografia de final de curso de jornalismo de Pamela Oliveira “O Funk Impresso”, orientada pela autora no curso de jornalismo da UFF em 2002.

¹⁸ Ver o Caderno Ela, do Jornal O Globo, de 12 de julho de 2003, que concedeu espaço generoso ao desfile, saudando-o como “um vendaval de vida e energia que arrastou o mundinho fashion, bege e entediado”. (Mara Cabalero, pg 13).

¹⁹ O electro surge na virada dos anos 70 para os 80 em Nova York. Tem como marco a música Planet Rock, do Afrika Baambata, que misturou seu proto hip-hop com batidas do Kraftwerk. Nos anos 80, bandas como Soft Cell e New Order levam-no adiante, até que os novos sons derivados do techno e house ocupam a cena. No fim dos anos 90, o DJ alemão Hell vai reciclar o electro a partir de seu selo, Gigolô Records. O som mais sujo e primitivo e o retorno dos vocais são as marcas registradas desta sonoridade. Os franceses Miss Kittin e Hacker, os americanos FischerSpoonier e Felix, a canadense Peaches além do cast da Gigolô Records – são alguns dos atuais representantes do electro Para os amantes da eletrônica, é uma sonoridade de qualidade, por ser experimental e vir do underground. Ver o documentário Clash of Cultures – The rise of the new electro scene. Planet Pop.2003

O fenômeno se repete na edição de 2005²⁰ quando a cantora M.I.A convida Deise Tigrone – conhecida pela Melô da Injeção - para participar de seu show.

Finalmente, na edição deste ano, uma das tendas do Festival denominava-se “Funk Mundial”. No espaço lotado a noite inteira, revezaram-se Djs de funk local e estrangeiros, tais como o Diplo – namorado de MIA.

Cabe explicar que o TIM Festival, que substituiu o tradicional Free Jazz Festival, é uma vitrine das novas tendências e do que há de mais cult e moderno na música pop experimental e jazz. Desta forma, é realmente surpreendente ver o funk neste espaço tão cool e vanguardista.

“A vingança do DJ Marlboro” é o título da matéria do jornal O Globo, que saúda a escalção do “mestre do funk carioca” no Tim Festival em 2003 e dá o tom da recepção da notícia no principal jornal carioca.²¹

Numa longa entrevista, com tom levemente ufanista, Marlboro lembra que é o mais antigo DJ em atividade no Brasil e comemora o reconhecimento tardio do funk: “Sempre acreditei. Quando comecei, minha expectativa era que o funk ia fazer parte da MPB e ter espaço e reconhecimento, como o samba. Tudo que estou vivendo só mostra que eu estava certo.” Em outro trecho da entrevista, o DJ enfatiza a filiação do funk à música eletrônica – “não entendo como um sujeito que ouve Peaches e Miss Kittin pode falar mal de Tati Quebra-Barraco” e desdenha de sua companheira canadense de palco: “Peaches é legal, mas o funk carioca está à frente. Temos batidas como o tamborzão, um quase samba que só podia ter nascido na favela.” O discurso do DJ enfatiza, assim, o “pioneirismo” do funk na produção de batidas eletrônicas, sua ligação antiga, dos anos 80, com Kraftwerk e Afrika Baambata e com o “som do gueto” de bandas como Front 242 e Public Enemy – este, “antes de virar pop”.

A confirmação do espaço conquistado vem na edição seguinte do Festival, de 2005, quando o destaque dado pela imprensa a uma das mais desconhecidas atrações, a cantora MIA, se deve ao fato dela apropriar-se do funk Injeção, de Deise Tigrone na faixa Bucky

²⁰ Em 2004 o Festival aconteceu em São Paulo, pois a proposta seria a de revezamento entre as duas cidades – decisão que se desmentiu posteriormente, nas edições sucessivas de 2005 e 2006, esta ocorrendo não mais no MAM mas na vizinha Marina da Glória.

²¹ Além de “A vingança de Marlboro” – Segundo Caderno do Globo, pg 2 – 22/10/2003; ver “Funk” – Segundo Caderno de O Globo, 21/12/2003; e “Choro, funk, tango e (até o) rock se renovam” – Segundo Caderno de O Globo, pg. 2 – 03/11/2003, sobre a edição do Tim Festival 2003.

Done Gun, de seu disco Arular. Além disto, seu namorado, o DJ/produtor Diplo flerta com o funk há algum tempo, declarando-se na imprensa apaixonado pelos bailes.²²

A apresentação da cantora nascida no Sri Lanka e residente em Londres, cuja expectativa era de criar um grande baile funk, não se confirmou. Perdida num palco enorme, sem maiores recursos performáticos, o show só cresceu no momento de entrada de sua convidada brasileira, que levantou a platéia e colocou todo mundo pra dançar.²³

Coincidindo com esta nova visibilidade, o funk parece tornar-se a bola da vez no circuito internacional de música eletrônica. Depois do sucesso de representantes brasileiros do drum and bass – como Marky e Patife - terem conquistado a difícil e sofisticada cena inglesa na virada dos anos 90 para 2000, abrindo portas para uma geração de DJs brasileiros na Europa; sobressaem nestes últimos anos as notícias sobre o crescente interesse da Europa e dos EUA pelo funk. Excursões de Tati Quebra-Barraco, Deise Tigrona e o próprio Marlboro pela Europa e E.U.A. além do sucesso do Diplo produzindo e gravando o gênero têm sido constantes na imprensa e blogs especializados.²⁴

O fato mais interessante deste terceiro momento é, portanto, o da legitimidade cultural que o electroclash garante ao funk. Subitamente, aquelas músicas gravadas toscamente, especialmente quando cantadas por mulheres que combinam humor e ironia falando do que gostam em matéria de sexo passam a “fazer sentido”, pois remetem ao universo musical – não só em termos de sonoridade como quanto às temáticas e mesmo uma certa postura de palco, com roupas colantes e danças provocantes - de Miss Kittin, Peaches, etc.

Por outro lado, os produtores brasileiros, especialmente Marlboro, acentuam esta proximidade, seja no seu discurso – tal como na matéria citada anteriormente - seja na produção musical, remixando sucessos de pista como a música mencionada de MIA (a pedido de Diplo) e tocando-a no seu set.

²² Para a cobertura desta edição do Tim Festival, ver: “Mais pop, menos jazz” – Segundo Caderno de O Globo, pg.1, 19/10/2005; “Diversão para todos os gostos” – Segundo Caderno de O Globo, pg.11, e as matérias de capa dos Cadernos Rio Show do mesmo jornal, respectivamente de 21 e 27/10/2005; além da Revista Veja, de 7/09/2005, pg 122, matéria “Tchuchuca asiática”, sobre a proximidade de M.I.A e o funk.

²³ Estas minhas impressões ao assistir ao show ao vivo, foram confirmadas pelas críticas e também quando assisti à versão televisionada colocada no ar pela MTV.

²⁴ Um exemplo singelo: o Jornal Washington Post, nas suas previsões do que será *in* e *out* em 2007, coloca o “Favela Funk” em alta (enquanto o reggaeton afro-caribenho estaria out). Fonte: O Globo, 3 de janeiro de 2007, pg 14, coluna do Ancelmo Góes. Diplo, por sua vez, ganhou a capa da Revista URB – referência importante de música e cultura alternativa nos E.U.A de março de 2005, com destaque para a sua ligação com o funk carioca, enquanto MIA foi a capa do mês seguinte.

Um outro desdobramento é o sucesso de bandas como o Bonde do Rolê. Trata-se de um trio curitibano oriundo da classe média e do universo dos DJs, que apropriou-se da sonoridade do funk carioca, misturando-a com outras referências do rock; e que deslançou uma rápida e, ao que parece, bem-sucedida carreira internacional, gravando seu primeiro CD pelo selo Mad Decent, do incansável Diplo. Sem impressionar a crítica musical carioca ao tocar no TIM Festival de 2006, eles foram, entretanto, apontados pela Rolling Stone (de março de 2006) como “uma das dez bandas para se ligar no mundo”.

Aqui, o processo de *circularidade* fecha temporariamente seu ciclo. Das apropriações realizadas na cidade do Rio de Janeiro de um ritmo globalizado, como vimos, o funk carioca cria uma linguagem própria e inventa-se como gênero. A partir daí, novas apropriações realizadas por músicos da esfera global, ao mesmo tempo que sua proximidade com um outro gênero – o electro – vão legitimá-lo e re-significá-lo, ampliando seu alcance para além da periferia carioca e permitindo novas articulações de sentido que neste momento ganham o mundo. Desterritorializações e reteritorializações, feitas num campo de acoplamentos e trocas sucessivas entre o local e o global.

Considerações finais

Em primeiro lugar, fica claro que a música eletrônica constitui-se por uma pluralidade de cenas locais, descentralizadas, que não têm como referência somente o eixo de consumo da zona sul do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Assim sendo, torna-se necessário considerar o funk como expressão da música eletrônica feita em território nacional, tão relevante culturalmente quanto a cena clubber paulistana, por exemplo – referência primeira dos amantes da cultura eletrônica no Brasil. Mais do que isto, trata-se talvez de um gênero dentro da eletrônica, que se tem afinidades com o electro ou antes disto com o Miami Bass ou a música proto-eletrônica de ícones como Kraftwerk ou Afrika Baambata, criou suas próprias regras *econômicas, semióticas, técnicas e formais*, podendo então ser chamado, como reivindica Marlboro, de música eletrônica popular brasileira.

Um segundo ponto de discussão refere-se a fato de que, se a noção de cena aponta para uma ruptura das continuidades e um movimento cosmopolita de consumo da informação internacional e *cross-fertilization* entre estilos distintos; cabe, ao mesmo tempo,

ênfatisar o fato de que são as referências afetivas da cultura local que fazem a diferença, permanecendo como fontes e materiais importantes para elaboração.

Esta presença material do repertório de símbolos locais aparece no trabalho de outros produtores, como por exemplo o de DJ Dolores²⁵ ou as releituras da bossa-nova e de Jorge Ben nos trabalhos dos DJs Marky e Patife. E também no funk.

Habitando ao mesmo tempo a cultura globalizada que traz o Miami Bass, Kraftwerk e mais recentemente uma plethora de músicos/produtores que vão de Diplo e M.I.A ao electro; e as favelas do Rio de Janeiro, o funk exhibe sem problemas as marcas de seu hibridismo, capaz de articular de forma criativa e vigorosa o local e o global. Confirma, assim, a premissa que foca nosso trabalho em torno da complexidade e pluralidade das cenas de eletrônica brasileira, a serem ainda desvendadas; ao mesmo tempo que as sutilezas da noção de gênero.

Finalmente, também caberia observar os limites desta noção - a de gênero. Pois, como já disse, ela me parece bastante útil para compreender processos musicais já estabilizados, mas dificilmente capta o fluxo, o movimento, as apropriações “da hora”. Desta forma, ainda que seja um importante norteador da discussão, creio que seu rendimento epistemológico se potencializa ao se articular à noção de cena.

Esta última noção, por sua vez, ao focar os microcosmos musicais onde acontecem as apropriações, contribui para captarmos de maneira mais complexa o momento, o movimento, os desvios, o contínuo desencaixe-reencaixe que constitui a vitalidade da cultura musical na era de sua reprodutibilidade. Em suma, se, especialmente no caso das culturas juvenis, os gêneros são globais, cosmopolitas e compartilhados mundialmente, são as cenas locais que garantem seu movimento, através de misturas inusitadas, re-significações e boas distorções.

Bibliografia:

ASSEF, Claudia – Todo DJ já sambou. A história do disc-jóquei no Brasil.SP, Conrad Ed., 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia – **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad.**Mexico, Ed Grijalbo, 1990

²⁵ Conforme analisei em trabalho anterior (Sá; 2003)

- ESSINGER, Silvio - **Batidão – Uma história do funk** –Ed. Record, Rio de Janeiro, 2005
- FREIRE FILHO, J. e Herschmann, M. – Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. In: “Mídia, música (pop) ular e sociedade”.Revista ECO-PÓS – v.6, n.2 – ago-dez 2003. UFRJ- Rio de Janeiro.
- FRITH, Simon - **Performing Rites – On the value of Popular Music** – Harvard Univ Press, Cambridge, Massachussets, 1998
- FRITH, Simon and STRAW, Will (orgs) – **The Cambridge companion to Pop and Rock** – Cambridge University Press, Mass, 2001
- JANOTTI Jr, Jeder – “Á procura da batida perfeita: a importância do Gênero musical para a análise da música popular massiva”. In: Revista ECO-Pòs, v.6, n.2, ago/dez. 2003
- HERSCHMAN, Micael – **O funk e o hip-hop invadem a cena** Ed. UFRJ, RJ, 2000
- MACEDO, Suzana – **Dj Marlboro na terra do funk – Bailes, bondes galeras e MCs.** Dantes Livraria e Editora –RJ, março de 2003.
- MARTIN- BARBERO, Jesus – **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia.** Ed UFRJ, RJ, 2001
- OLIVEIRA, Pamela – O funk impresso. Monografia de final de curso apresentada ao curso de Jornalismo – IACS/ Universidade Federal Fluminense - 2002
- PEREIRA, Aline Andrade – “Net-novela: novo gênero? Experiências dramatúrgicas na net e suas possíveis conseqüências.” In: SÁ e ENNE (orgs) **Prazeres Digitais: Computadores, entretenimento e sociabilidade.** RJ, e-papers, 2003
- REYNOLDS, Simon – **Ecstasy Generation. Into the world of techno and rave culture.**Routledge, New York, 1999
- SÁ, Simone Pereira de - Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS e CUNHA (orgs) - **Olhares sobre a cibercultura.** pp – 153-173. Porto Alegre, Ed. Sulinas, 2003
- SÁ, Simone Pereira de - “Nas tramas da identidade musical brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre “. Revista Ícone, v.5, n.6. PPGCOM-UFPE, 2003, Pernambuco.
- SHAPIRO, P. - **Modulations - the book** . NY, Caipirinha Productions 2000
- SICKO, Dan – Techno Rebels – **The renegades of electronic funk.** New Tork, Billboard Books, 1999.

STRAW, Will – “Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music.” *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3(Oct. 1991) 361-375

TODOROV, Tzvetan – **As estruturas narrativas**. Col. Debates, São Paulo, Perspectiva, 1970

VIANNA, Hermano – **O mundo funk carioca**. Ed Jorge Zahar, RJ, 1998

ZELIZER, Barbie – **Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory**. Chicago e Londres. Univ of Chicago Press, 1992