

É possível falar em uma independência musical negra?

Monique Ivelise Pires de Carvalho¹

Introdução

Nesse ano de 2022, são lembrados dois momentos importantes para a história brasileira: o bicentenário da Independência nacional e os 100 anos da Semana de Arte Moderna. Iniciando pelo mais recente, a Semana de 1922 representou uma grande ruptura para o ideal artístico brasileiro. Através de suas transformações no plano estético, a fim de conceber uma visão mais abasileirada da arte, o Modernismo foi capaz de gerar um movimento que reconhecesse as dinâmicas políticas, sociais e artísticas do país. Era necessário romper com os modelos preconcebidos, até então, pelo menos em tese.

Por sua vez, o ato proclamado por Dom Pedro I, em 7 de setembro de 1822, simula um marco de liberdade para terra de Vera Cruz. Em linhas gerais, esse processo significou que o país já não mais se subordinaria administrativamente à Portugal, ao julgo dos familiares do jovem príncipe. Dessa forma, as margens do Rio Ipiranga presenciaram o tão famoso grito por “Independência ou morte!”.

Assim, é possível entender que esses dois momentos trouxeram como lema o princípio de liberdade, ou melhor, a libertação de uma força pré-estabelecida, seja através da política ou das artes. No entanto, se questionarmos esse ideal a partir de uma nova perspectiva, será que realmente houve uma liberdade que contemplasse toda parcela da sociedade tupiniquim? Principalmente aqueles grupos que foram invisibilizados ao longo de nossa história de tantos massacres.

A população negra exemplifica muito bem essa condição. Desde o deslocamento forçado no século XVI até a contemporaneidade; essas pessoas foram e são impedidas de serem livres por completo. Seja pela barreira dos séculos de escravização, que colocaram o corpo negro como um mero objeto, ou pela insistência do racismo em todas as relações sociais no país.

Diante dessa condição, como é possível falar no conceito de independência em relação às vivências afrodiáspóricas? Como analisar a liberdade através das diversas culturas negras? Por fim, é possível fazer música, ou melhor, falar sobre música a partir dessa perspectiva?

¹ Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Dessa forma, esse texto tem o objetivo de falar sobre a maneira que diferentes musicalidades afrodiaspóricas contemporâneas conseguem desempenhar um ideal libertário em todas suas cadeias performáticas: desde as composições, os artistas e o processo de difusão. Para isso, será traçada uma linha discursiva a partir de um referencial afro-atlântico por meio da análise do Funk enquanto um ritmo de herança afro-brasileira, principalmente o Funk contemporâneo. Atualmente, o ritmo é amplamente difundido no país e mobiliza milhões de pessoas, principalmente, os jovens em função de suas performances.

Para a construção desse texto, será utilizado um arcabouço teórico multidisciplinar, integrando diversas ordens de conhecimento, principalmente, relacionando as problemáticas sobre a negritude e a história do país. É importante ressaltar que este texto é apenas um recorte discursivo que não contempla as inúmeras interpretações e possibilidades sobre o assunto. No entanto, é válido questionar como o ideal de liberdade vem sendo concebido ao longo da história brasileira.

Rotas musicais do Atlântico

Para abordar as musicalidades negras contemporâneas, antes é mais que necessário resgatar alguns laços originários com o continente africano. Infelizmente, essa história começa com o processo de escravização moderna que trouxe milhões de pessoas para as terras americanas, especialmente, brasileiras, de maneira cruel e desumanizadora.

De fato, esse trânsito se deu a partir de empreendimentos necropolíticos, ou seja, por meio de políticas baseadas na morte, resultando em constantes perdas: da posse territorial, do corpo, da cultura e, principalmente, da identidade. O traslado entre dois continentes propiciou a transformação do imaginário sobre essas pessoas que se tornariam escravizadas. Assim, os grupos escravizados foram violentados psicologicamente e fisicamente, não permitindo a efetividade e plenitude do ser.

A violência tem uma tripla dimensão. E “violência no comportamento cotidiano” do colonizador em relação ao colonizado, “violência em relação ao passado” do colonizado “que é esvaziado de qualquer substância”, e violência e injúria em relação ao futuro, “pois o regime colonial se apresenta como algo que deve ser eterno”. Mas a violência colonial é, na realidade, uma rede, “ponto de encontro de violências múltiplas, diversas reiteradas, cumulativas”, vividas tanto no plano do espírito como no “dos músculos, do sangue”. (MBEMBE, 2018, p. 189)

Dessa maneira, não há como desvencilhar a história da diáspora negra do componente “violência”, pois esses corpos foram alvos de exploração contínua. Mais que isso, não há como não entender que a raça passou a ser um operador referencial para analisar essa dinâmica, uma moeda de troca, como bem aponta MBEMBE (2018).

No entanto, mais que falar sobre os diversos traumas desse processo, é urgente abordar como o componente musical entra em cena, agora, sob o prisma da resistência, reexistência e criatividade. As musicalidades advindas da afrodiáspora atlântica foram e são marcadas por um legado que envolve as dinâmicas do ritmo, do corpo e da palavra.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2010, p. 161-162)

Assim, através da diáspora essas musicalidades vão se desenvolver a partir de culturas expressivas únicas. Nesse sentido, o ritmo deve ser entendido como uma inteligibilidade do mundo, ou seja, como uma forma de conceber e conhecer a vida. Os ritmos afrodiáspóricos herdaram uma polifonia que explora diferentes maneiras, como um importante índice de racialização sonora.

Dessa forma, as águas atlânticas são metáforas interessantes para entender a relação entre os dois continentes, estabelecendo uma visão atemporal e fortalecendo a construção musical contemporânea, principalmente, quando é abordada uma musicalidade tão potente como o Funk. Esse ritmo resgata algumas perspectivas de África: o entendimento da festa como um espaço de sociabilidade, a importância do corpo como um modo de leitura, os ideais de ancestralidade e coletividade, por exemplo. Mais que isso, a partir dele é possível questionar a premissa de liberdade, conforme já citado anteriormente.

Funk: música sobre a liberdade

A partir das premissas levantadas acima, é possível analisar o Funk como uma musicalidade afrodiáspórica contemporânea que questiona o lugar da liberdade, antes de tudo racial, ao longo da história brasileira. Para concretizar essa análise, será traçado um breve histórico do ritmo no

país desde seu nascimento até os dias atuais, a fim demonstrar como a dinâmica funkeira é capaz de problematizar esse lugar.

Dessa forma, o Funk é hoje uma das manifestações artísticas que mais se movimenta no cenário brasileiro contemporâneo. Inclusive “movimento” é uma das palavras que melhor define toda perspectiva funkeira, através de seus caracteres múltiplos e diversos. Assim, o Funk foi capaz, ao longo de sua história, de reinventar-se inúmeras vezes e construir uma nova referência artística, ao relacionar a “musicalidade, oralidade e a performance” (LOPES, 2010, p. 20).

Para muitos, o ritmo é considerado a nova “música das periferias²”, lugar já ocupado pelo samba anos atrás. No entanto, essa posição tem algumas peculiaridades que são adaptadas à contemporaneidade e à formação geopolítica desses territórios funkeiros. De fato, ao entender que o Funk é uma musicalidade afroperiférica, uma série de desdobramentos devem ser explorados que são pertinentes à conjuntura atual.

Logo, o termo periferia deve ser apreendido de uma nova maneira, sob a justificativa de reverter a lógica de exclusão sempre presente a essa espacialidade; bem como o histórico de violência dado a esses grupos. Neste caso, a periferia deve ser entendida como um espaço de resistência e de promoção de criatividade musical. A partir da associação do Funk a uma estética periférica, é realizado um desenho de uma nova cena política, social e musical. Então, “novos espaços de intermediação” (SALLES, 2009, p. 10) podem ser imaginados e vivenciados.

O Batidão, um dos nomes dado ao ritmo, transita entre inúmeras relações: periferia/centro, popular/centro, entre outros aspectos; que o coloca sempre em uma posição polêmica, seja em relação ao conteúdo de suas letras, o caráter racial de seus atores, ou ainda, a constituição geral de sua dinâmica.

Para isso, cabe agora apresentar um pouco da história do Funk contemporâneo, os seus primeiros passos nos Estados Unidos, a sua chegada no país e suas transformações ao longo do tempo, claro que entendendo-o como uma musicalidade afrodiaspórica. Essa etapa é fundamental para a construção textual, pois são índices de resposta para a proposição em questão.

Assim, se hoje o Funk é conhecido como um produto principalmente carioca, já que uma parte da cena fonográfica reside na cidade; na verdade, este veio de outras terras, especificamente dos Estados Unidos da década de 1960. É importante ressaltar que nesta época o país passava por importantes transformações sociais em seu território. Os movimentos civis surgem como forças que lutavam contra a segregação racial, cada vez mais presentes nos estados do país. É dentro

² Termo utilizado por Écio Salles em sua tese de doutoramento “Sonoridade da Existência: música, comunicação e produção do comum” (2009).

desse contexto que nasce o “Funky”, substantivo acrescido pela letra “y”, através das palavras do cantor James Brown, que se torna um grande expoente do ritmo. Então, o Funky se tornou uma ferramenta da luta antirracista.

Um exemplo é a letra de “Say it loud – I’m black and i’m proud” (Diga alto: Eu sou negro e tenho orgulho), também de James Brown.

Now we demand a chance to do things for ourself
We’re tired of beatin’ our head against the wall
And workin’ for someone else
We’re people, we’re just like the birds and the bees
We’d rather die on our feet
Than be livin’ on our knees
Say in loud, i’m black and i’m proud (BROWN, 1968)³

A letra acima trata como as vozes negras clamavam por uma nova situação política e social no país, isso através de muita luta. De acordo com a música, melhor seria “morrer em pé” e com honra do que de joelhos, subserviente às ordens e leis que existiam até então. Ao comparar as pessoas a pássaros e abelhas, diretamente, as atribui uma concepção de liberdade, direito primário e fundamental que todos deveriam ter, independentemente da cor de pele. A capacidade de voar tem uma representação especial dentro da ordem política dos movimentos civis, já que permite a visualização de um discurso coletivo, em prol de uma luta coletiva.

Em termos musicais, o Funk é descendente direto do soul, do rhythm’n blues e jazz. James Brown inventa uma nova base rítmica devida uma “mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3” (MEDEIROS, 2006, p. 14), considerada uma grande ousadia para a época. Em outras palavras, essa mudança significou que a melodia e a harmonia perderam a ênfase, em seu lugar entrou um groove⁴ rítmico forte de baixo elétrico e a bateria ao fundo, com um único acorde.

Partindo desse pressuposto, a história da nomenclatura funky vem de uma gíria que esteve ligada ao odor do corpo durante as relações sexuais, ao concebê-la na música, seria como dar uma “apimentada à base musical, como acrescentar riffs (frases musicais repetidas) do som de uma pancada mais rápidas.” (MEDEIROS, 2006, p. 14). Dessa forma, o termo representa não somente em planos rítmicos, mas a um modelo hegemônico estadunidense (branco de origem anglo-saxônica e protestante) da década de 1960. O funky ganhou potência e tornou-se um símbolo de resistência e rebeldia contra a repressão, especialmente a policial. É válido ressaltar que muitas letras se tornaram hinos contra esse aparelho do Estado, ao incentivarem a defesa

³ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=BS9GmmTiyRQ>

⁴ Termo oriundo da língua inglesa, que provém da expressão “Im the groove” Wingy Manone e por Chuck Webb, na década de 1930, no auge do Swing (que significa balanço e oscilação, muito utilizado no jazz. Groove se refere ao encaixe do arranjo às palavras, ou seja, ritmo swingado.

contra a força policial. Assim, a palavra cantada adquire agressividade, uma ferramenta de uma luta antirracista. Portanto, a batida do “Funky” deve ser lida a partir da presença do corpo ferido, aquele que é excluído das relações oficiais e da cultura hegemônica, mas ao mesmo tempo, rebelde contra o sistema.

Com isso, o ritmo ocuparia uma importante posição no cenário fonográfico estadunidense, já que seria comercializado a partir dos anos de 1970. Artistas como George Clinton⁵ (das bandas Parliament e Funkadelic), BT Express⁶, Comodores⁷, Kool & The Gang⁸, The Gap Band⁹, Rick James¹⁰, Chaka Khan¹¹, dentre outros, foram essenciais para o desenvolvimento do ritmo.

Cabe mencionar que o Miami Bass, um subgênero do Rap, vai influenciar o Funk nacional. Durante os anos de 1970 e 1980, este segmento é conhecido por suas letras alegres e irreverentes, mas também pelo uso de palavras de baixo calão com apelo sexual. Essas produções foram consideradas mais sofisticadas, pois continham mais samples¹² em suas constituições. Artistas como The 2 Live Crew¹³, MC Shy D¹⁴, Dynamix II ¹⁵são referências neste subgênero.

A partir dessas características, o Funk “se instala” no Brasil, com o lançamento em 1969 de “Gerson Combo Brazilian Soul”, de Gerson King Combo¹⁶, um dos grandes expoentes da música soul no país. O artista foi um dos responsáveis pela chegada do ritmo, ainda em transição, às matrizes nacionais. Outros nomes como a Banda Black Rio¹⁷, Toni Tornado¹⁸, Tim Maia ¹⁹e Carlos Dafé²⁰, se unem a King Combo na criação do Funk brasileiro.

É válido ressaltar que neste período o país passava pela ditadura civil-militar, no qual o governo exerceu controle do poder político, sem a vigência de um processo eleitoral verdadeiramente democrático. Estabeleceu-se um período de constante vigilância a tudo que se produzia, especialmente, na esfera artístico-cultural. Muitos artistas foram perseguidos e reprimidos pela censura, obrigando o mundo funkeiro a se adequar ao sistema estabelecido.

⁵ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=IxAcW7zgAD4>

⁶ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=BCWZPIA-BQc>

⁷ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrkEDe6Ljqs>

⁸ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTJ1XwGDcA4>

⁹ Assistir em: https://www.youtube.com/watch?v=aobIboK_z34

¹⁰ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYHxGBH6o4M>

¹¹ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjWmw-8-OEk>

¹² Termo utilizado para denominar pequenos recortes de músicas ou gravações pontuais para o uso em outra obra musical.

¹³ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzbl6n7Mqjo>

¹⁴ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=taYfc5cgMPE>

¹⁵ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=C7Okvrtwg6k>

¹⁶ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=gIFnWGE8j0w>

¹⁷ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=7AL5ILRGfsk>

¹⁸ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=TBsLerc4BtI>

¹⁹ Assistir em: https://www.youtube.com/watch?v=NdqM_oFRbz4

²⁰ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=yC-m3BEyxIA>

Ao passo que o governo militar prosseguia, o cenário da indústria fonográfica foi se modificando, uma vez que houve um crescimento do mercado de bens culturais. Esse crescimento estava aliado a uma nova estruturação das empresas nacionais através de uma visão de trabalho inédita, o produto final foi o crescente aperfeiçoamento dos meios técnicos de produção. Essa situação permitiu ao Funk, recém-chegado no país, participar desse novo mercado. A partir dessa época, o Batidão difundiu-se maciçamente no cenário musical, favorecendo possibilidades criativas no sistema fonográfico.

Uma das grandes formas de expansão foi o Baile da Pesada, que teve seu início em 1970 no Canecão. O baile era organizado pelo discotecário Ademir Lema e pelo locutor Big Boi. A festa atraía 5000 pessoas, em um único dia, de toda a cidade do Rio de Janeiro. “A programação musical também tendia para o ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang.” (VIANNA, 1987, p. 51).

Essa festa, mais que tocar músicas do mundo Black, se tornou um símbolo da recriação do ritmo no país. Através do Baile da Pesada algumas equipes de som (Revolução da Mente, Uma Mente numa Boa, Black Power e Soul Grand Prix, por exemplo) foram criadas e começaram a promover pequenas festas na região, o que favoreceu misturas musicais e novas formas de pensar essa vertente.

É necessário afirmar que a dança ocuparia importância central para a constituição do Funk, tal como é conhecido hoje. Além disso, a dança se tornaria responsável pela transformação do ritmo em um fenômeno que abalaria as cabeças e os pés de diversas pessoas. Justamente, esse fato fez com que o Baile da Pesada se tornasse um grande sucesso. A dança, nesse caso, remete a uma estratégia de resistência afrodiaspórica, ao estabelecer o corpo como um índice de leitura social, principalmente, quando associado à ginga. Por sua vez, a ginga deve ser considerada “*como parte mais importante de repertório não verbal da comunidade, manifesta um contrapoder ao universo lógico dominante [...] Essa certeza de ser o que é como coisa correta é um complexo modo-de-leitura da realidade, que podemos classificar como reconstrução de uma cosmovisão*” (BARBOSA, 1994, p. 39). Logo, a ginga funkeira foi sendo incorporada à dinâmica brasileira ao longo do tempo, empreendendo uma epistemologia afrodiaspórica em toda a sua estrutura.

No entanto, a festa teve que sair do Canecão, pois este se tornaria “o palco nobre da MPB” (VIANNA, 1987, p. 24), com a chegada do show de Roberto Carlos na casa. Então, o baile não se restringiria mais a um único lugar, mas a toda cidade, principalmente, em bairros do subúrbio. A partir daí, o Funk consegue se estabelecer em todo o território carioca. Outro

destaque é a Furacão 2000, que desde 1978, passou a integrar a cena fonográfica do país. A equipe foi responsável por difundir e popularizar o Miami Bass.

Além disso, o que chama atenção é que o estilo por ser em inglês o público não compreendia bem, porém os frequentadores inventaram “um jeitinho” para cantar essas músicas. Então, foram criados os melôs, que usam a base rítmica do hit usado, mas com letras em português que se assemelham na sonoridade. Dentre os mais conhecidos estão: o Melô da Verdade ²¹(Girl You Know It's True de Milli Vanilli) e o Melô do Neném ²²(Back on the Chain Gang da banda Pretenders).

A partir do fim da década de 1980 e início de 1990, o Funk ganhou contornos cada vez mais brasileiros e afrodiaspóricos, através da incorporação de instrumentos de percussão (como o atabaque) e a aceleração das batidas por minuto de 124 para 129 bpm. Assim, o ritmo ganhou novas identidades no território nacional, conseqüentemente, assumindo uma representatividade para um público, em grande parte, negro, morador de periferias e fora da cultura hegemônica. Com isso, o Tamborzão passa a ser um importante espaço para a discussão sobre a periferia, lugar que sofre com a falta de políticas públicas, violência, tráfico e questões relacionadas à sexualidade.

Nesse período de formação, o Funk assumiu também uma identidade comportamental. Iniciam-se, assim, as galeras que frequentavam os bailes. As galeras eram distinguidas por características coletivas, como o corte de cabelo e as roupas, por exemplo; e marcavam uma posição político-social bem definida. Dessa forma, a concepção de “galeras” vai expor a dinâmica acerca dos atores do mundo funkeiro, marcado pelo racismo e estigmatização social. Com o início da década de 1990, o ritmo viveria uma das fases mais conturbadas, pois sua temática foi vista como símbolo de associações criminosas.

Desde a retirada do Baile da Pesada do Canecão, as festas deixaram de ser realizadas no asfalto e foram transferidas para as comunidades cariocas. Ao passo dessa transferência ocorria, mas o ritmo ocuparia os cadernos policiais, devido alguns episódios. O Funk havia se tornado o “resultado de uma cisão entre a favela e o asfalto, indivíduo versus sociedade, ou comunidade versus sociedade” (MIZRAHI, 2014, p. 22).

Um fato, em especial, foi determinante para que aumentasse o estigma sobre a figura do funkeiro e que marcaria profundamente a história de todo o segmento, dentro e fora da cidade do Rio de Janeiro. Em 18 de outubro de 1992 houve um arrastão na praia do Arpoador que foi transmitido ao vivo e ganhou repercussão internacional.

²¹ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=yC-m3BEyxIA>

²² Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=SBHsyhIhLQ>

As imagens divulgadas na mídia, rotuladas pelo clichê arrastão, em fins de 1992, atravessaram 1993, legado ao futuro da cidade a memória paradigmática da desordem espetacular. Chusma, horda, massa: os bestializados seminus invadem as praias nobres da Zona. Uma domina a cena: a garotada era negra, em sua maioria; ou foi a impressão produzida pela edição dos telejornais. Uma foto do Jornal do Brasil diz tudo: três rapazes se olhavam de lado. Os dois negros, um em cada lado, tinham tarjas sobre os olhos. O garotão branco reinava absoluto, imaculado. Não ocorreu ao repórter que os três fossem igualmente responsáveis pelo que quer ali se passasse – o que valeria para o caso de culpa ou de inocência. Ao branco conferiu-se um crédito exclusivo de presunção de inocência. Ele era a única imagem liberada da maquiagem estigmatizante, nada de tarjas. (HERSCHMANN, 1997, p. 90)

A partir dessa citação, é possível concluir que o evento em questão foi lido pela mídia e pela classe média/alta racista. Logo, o estigma de ser preto, pobre, favelado e funkeiro passa a ser enquadrado como sinônimo de marginalidade, algo que deveria ser extirpado da sociedade brasileira. No entanto, alguns fatores explicam essa condição que não se restringe ao arrastão, mas contribui para essa criminalização.

Uma questão importante foi o surgimento dos chamados bailes de brigas ou bailes de corredor que incomodaram muito a opinião pública da época. Nessas festas, era comum que o público se dividisse em dois lados, de acordo com o grupo. Assim, ao passo que eram formadas as divisões, havia um corredor vazio ao centro, que era usado para que os participantes se enfrentassem com diversos golpes.

Dessa maneira, esses bailes passaram a ocupar as páginas policiais, pois iam contra a mentalidade e moralidade da classe média. Além disso, foi feita uma associação direta do que ocorria nos bailes ao que aconteceu na praia do Arpoador: grupos rivais que brigavam na areia em plena luz do dia. A partir de então, a palavra “funkeiro” ganhou uma conotação totalmente negativa; de fato, como símbolo de marginalidade. Ser funkeiro era considerado um sinônimo de ser bandido, pivete ou violento.

A partir desse momento, o mundo do Funk foi visto de outra forma, sempre numa linha tênue com as relações oficiais, principalmente através do status de violência. Um clima de medo e pânico foi gerado na classe média carioca e, conseqüentemente, a imagem do Funk passou por uma série de silenciamentos. Ficou subliminar que por trás desse clima de medo, provocado, inicialmente, pelos arrastões, havia uma postura racista em relação a áreas marginalizadas, não mais apenas a cidade carioca, mas a todo país.

Ou seja, esse discurso passava por um comportamento de inferiorização dos moradores dos morros cariocas, que são predominantemente negros; essa situação já era muito presente na história brasileira. Mais uma vez uma manifestação artística de origem negra passava a ser perseguida, o que afetou diretamente o desenvolvimento do ritmo. Em outras palavras, o ideal

de liberdade mais uma vez seria tensionado, a espelho do que ocorreu e ocorre com a população brasileira. Assim, ao associar o veto ao Funk à posição do negro na sociedade, é trazido a cena o histórico racista do Brasil, desde o período da escravização, que impediu o crescimento da população negra e as suas manifestações culturais.

Este período foi crucial para o ritmo, que se manteve em uma posição desfavorecida na cena fonográfica nos anos seguintes. De acordo com Flávia Alli (2010): “As associações feitas pela mídia entre funk e criminalidade refletem na estigmatização dos funkeiros e da comunidade (maioria composta de trabalhadores) as quais deixam marcas indeléveis sobre elas.”.

A partir de então, os “artistas passam a ser identificados como aqueles que cantam apologia ao crime, os bailes estão no centro das discussões midiáticas, como uma festa financiada por bandidos” (LOPES, 2007, p. 41). De fato, os funkeiros foram transformados em bodes expiatórios, responsáveis por todos os males da sociedade, principalmente em relação à violência. Além disso, essa situação determinou o aparecimento de alguns projetos de lei, em diferentes instâncias legais, que pretendiam criminalizar o ritmo.

Nos anos seguintes, foi estabelecida uma relação de amor e o ódio entre o funk e a sociedade em geral, já que o ritmo ocupava os cadernos policiais, ao mesmo tempo, que se tornaria um som cada vez mais atrativo para a juventude de classe média, que passaram a frequentar os bailes nos morros, indicando uma aproximação dos dois mundos, que estavam divididos até então.

A partir de 1993, o Funk abriria novas frentes de realização, inclusive de militância política. DJ Marlboro foi um dos responsáveis por essa integração, ao realizar bailes fora das comunidades (chegando na Zona Sul). Outro fator importante, foi a criação e a institucionalização de grupos a favor do mundo funkeiro, como o APA-Funk, Viva Rio e o Centro Brasileiro para Infância e Adolescência (CBIA). Essas organizações se tornaram ferramentas importantes de luta contra a opressão musical e social, além de permitir uma negociação entre os dois mundos.

Daí em diante, o ritmo chegaria a um “novo armistício cultural”, termo cunhado por Silvio Essinger (2005), que foi uma espécie de trégua como o mercado fonográfico, também marcado por outros fatores. O primeiro deles foi o advento do CD, que favoreceu a expansão e uma nova configuração da indústria funkeira, já que a difusão das letras se tornaria mais fácil.

No entanto, essa situação ocorreu de forma distinta, através do comércio pirata, que modificou a noção de direito autoral no mundo do Funk. A pirataria, mesmo que considerada por muitos algo ilegal, foi responsável pela difusão em massa de várias letras e de pequenos MC’s, já que as grandes distribuidoras não abriam espaço para esses artistas. O mercado informal foi crucial para o desenvolvimento do ritmo, através dele foi possível que esses funkeiros tivessem suas músicas em rádios e se formalizassem, tornando, assim, uma estratégia de resistência e

reexistência, aliado ao ideal de liberdade já mencionado. Porém, muitos tiveram apenas sucesso instantâneos, não se mantendo na cena por muito tempo.

Partindo desse pressuposto, o mundo dos bailes ocupou os meios comunicativos de forma mais efetiva. A participação em programas televisivos ganhou destaque nesta época, como Xuxa Park, que significaria uma espécie de entrada pela porta da frente devido sua grande repercussão. A partir daí, o Funk esteve presente em várias partes da sociedade, além das já mencionadas. Estava em novelas, programas de TV e rádio, cadernos de cultura na internet e nas recentes mídias sociais.

Nesta época, apareceram alguns subgêneros funkeiros, o funk' melody apareceu na mídia como uma tentativa de adaptação ao momento social. Esse subgênero, por possuir letras românticas e batidas lentas, representou uma abertura no mercado fonográfico, pois não compactuavam com o ideal considerado ilícito.

Além disso, também surgiram os “Rap's conscientes” que questionaram a posição do negro e do favelado na sociedade brasileira, relendo o “mal-estar” atribuído às periferias. Essas composições retratam a condição de ser negro, funkeiro e o racismo inserido nessas relações; porém a partir da voz do sujeito marginalizado, quebrando, assim, o senso comum. Dentre os exemplos mais conhecidos estão o Rap da Felicidade²³ e o Rap do Silva²⁴, que se tornaram hinos para o público em geral. Dessa forma, esses Rap's funkeiros se tornariam ferramentas imprescindíveis a favor da liberdade, antes de tudo, racial.

No entanto, ao fim da década de 1990, entraram em cena músicas com duplo sentido com temática sexual e do tráfico, os chamados Proibidões. Essa vertente explora temas polêmicos da história das periferias: o tráfico, a exaltação do poder bélico, da sensualidade/erotismo, rememorando o “funky” estadunidense. Essas narrativas partem de uma realidade particular, que é distante da cultura hegemônica, afrontando o dito bom gosto musical.

Dessa forma, o Proibidão incomodou e ainda incomoda a parcela da sociedade que preza outra moral, diferente das relatadas nas músicas. É válido ressaltar que essas músicas eram executadas apenas nos bailes. Suas produções, muitas das vezes, eram feitas de maneira rudimentar em fitas cassetes, CD's e por meio da internet, o que coloca em xeque a importância do comércio paralelo para o Funk, tornando-se um grande sucesso. Novamente, é importante afirmar que esse mercado paralelo foi determinante para a expansão do ritmo, pois a produção de uma produção de um CD original tem alto custo, coisa que era distante do mundo funkeiro, devido a questão financeira. Assim, não dá para afirmar que esse tipo de comércio tenha sido totalmente negativo.

²³ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=z34HcBcqTas>

²⁴ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLCKxP802yM>

Assim, ao longo do tempo, com o início do século XXI, por Funk passaria por importantes mudanças, que o conectaria a uma problemática contemporânea. Novas redes de contato e transmissão seriam estabelecidas. Também é importante mencionar que desde o início dos anos 2000 o Funk passou a abranger todo o país, em diferentes classes sociais e credos. Além disso, novos personagens apareceram na cena fonográfica, agora com status de grandes artistas.

No entanto, o que chama atenção é o fato da presença cada vez maior da internet, principalmente, pela utilização das bases de compartilhamento e de streaming, como o Youtube e Spotify, proporcionando milhões de visualizações e downloads. Essa questão modificou drasticamente a maneira de ver as manifestações artísticas, ao multiplicar as possibilidades de acesso aos ouvintes. Isto é, novas lógicas de consumo também foram estabelecidas, com perspectivas dinâmicas, propiciando novas relações para o mundo musical.

Associada a essa premissa, as redes sociais se tornaram ferramentas cruciais para a difusão e desenvolvimento do ritmo ao longo dos anos que se seguiriam; intermediando a aproximação do artista e público, principalmente, se for levado em consideração a questão racial. Os artistas, atualmente, mantêm um diálogo constante com seus seguidores em suas redes, mostrando toda carreira, não apenas as questões relacionadas à música. De fato, é “vendido” um padrão de vida, algo que deve ser compartilhado para muitos. Nesse aspecto, devido a essa nova dinâmica, o ideal de liberdade também passaria a ser questionado, porém adequado à perspectiva tecnológica. As mídias sociais se tornaram instrumentos sobre a representatividade racial e musical.

Dentro da lógica apresentada, a partir dos anos de 2010 surgiu mais uma vertente musical conhecida como o Funk Ostentação²⁵. Uma de suas características interessantes é que sua origem não veio do Rio de Janeiro, mas da periferia de São Paulo, além disso, é vertente do Gangsta Rap²⁶. Seus temas centrais são o consumo e a ostentação desses bens, como o próprio nome já diz. Mais que ostentar, este novo tipo de Funk imagina uma forma distinta da realidade, mostrando um possível projeto de vida, ainda mais do imaginário presente nas periferias.

Assim, a temática da imaginação no Funk Ostentação remete a um jogo estilístico imagético, como a condição de livrar de parte do sofrimento do cotidiano das favelas, especialmente, da falta de políticas públicas. Ostentar, nesse caso, é uma possibilidade de sonho: uma vida com luxo, com veículos e perfumes importados, jóias, roupas de marca e bebidas caras. Em parte, essa demanda foi propiciada pelo crescimento econômico na época, responsável pelo

²⁵ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3ToLuFXXAY&list=PLMOvZW1AHjgJIxGnKH6HGuCwNfDsej6fC>

²⁶ Estilo de Rap que é caracterizado pela descrição do cotidiano dos jovens das grandes cidades. Criado nos Estados Unidos em 1980 tem como seus principais expoentes 50 Cent, Tupac Shakur e Snoop Dogg, por exemplo. É conhecido pela promoção do machismo, violência e desrespeito às autoridades.

nascimento de uma classe C, que aumentou a renda familiar e diminuiu a desigualdade social entre a população brasileira. Assim, esse processo favoreceu o consumo de bens materiais de forma maciça, como uma forma de inserção social.

É válido afirmar que o ritmo recolheu muitas críticas ao longo do tempo, pois era considerado símbolo de futilidade e alienação. No entanto, esse tipo de discurso é totalmente preconceituoso, pois não admite outro tipo de leitura de sociedade, além do considerado ideal.

Por fim, nos últimos anos o Funk continua se reinventando com novas musicalidades e dinâmicas também contemporâneas. O Funk 150 BPM é uma das vertentes mais atuais do segmento, que é marcado pela aceleração do ritmo de 130 BPM para 150 BPM, tornando um gênero mais dançante. Essa modalidade expandiu, principalmente, a partir de 2017 através dos bailes nas favelas, como o da Gaiola, que acontece no bairro da Penha no Rio de Janeiro e que une milhares de jovens aos finais de semana. Porém, não se restringe ao Rio de Janeiro, mas a todo país. Alguns nomes são mais conhecidos, como o DJ Renan da Penha²⁷, MC Kevin o Chris²⁸, MC Kevin²⁹, que também alcançaram grandes índices de engajamento nas mídias sociais.

É interessante analisar que a partir do Funk 150BPM, novas frentes de leitura da música pop brasileira se abriram, pois permite facilmente a conexão com outras musicalidades, que também motivam a juventude atual. A metáfora da “rapidez” muito bem designa o movimento musical, que está sendo formado, já que a difusão é quase instantânea nas bases de streaming e nas redes sociais. Assim, as colaborações são cada vez mais realizadas com artistas de outros estilos musicais. Além disso, esse segmento retomou com algumas perspectivas afrodiáspóricas, como a retomada da percussão nas batidas. É observável que muitos desses funks’s incorporam temáticas musicais dos cultos religiosos de origem afro-brasileira. Essa inserção proporciona um outro viés da tão querida liberdade, que é objetivo deste texto. Assim, o 15º BPM possibilita a ênfase do corpo, enquanto uma linguagem potente de leitura sociorracial. A dança também se faz presente nessa lógica, conforme já analisado anteriormente.

Considerações finais

De forma geral, ao longo do tempo, o Funk ocupou uma posição de resistência na sociedade brasileira. Conforme mencionado, vários mecanismos foram utilizados a fim de torná-lo

²⁷ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=iHyDjyQBck4>

²⁸ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7uiuqgjSRI>

²⁹ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=CR7QizUf6Jo>

popularizado e reconhecido por sua potência. Mais que isso, o ritmo, mesmo com o enorme histórico racista do país, conseguiu firmar-se e reinventar de inúmeras formas desde seu nascimento.

Com isso, tal como foi proposto nesse texto, o Tamborzão é capaz de questionar o ideal de liberdade, principalmente, no que refere às questões raciais no Brasil. Como uma música que incomoda, como bem aponta Trotta (2014), o Funk conseguiu problematizar a dinâmica nacional, ao colocar em destaque as experiências afrodiaspóricas através da música.

Diante da premissa apresentada, é fundamental entender que o Funk, de fato, é “som de preto, de favelado (...)” (DJ MARLBORO, 2005) e um instrumento interessante para entender o país que, supostamente, comemora 200 anos de independência, pelo menos em tese.

Referências

ALLI, Flávia. **Aí não me bate doutor**. Portal Geledés, 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/LSxHiD>>. Acesso em: 18. jul. 2022.

BROWN, James. **Say it loud** – I’m black and i’m proud. Cincinnati: King: 1968. (2:45 min).

DJ MARLBORO. **Som de Preto**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2005. (3:12 min).

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: Uma história do Funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

HERSCHMANN, Micael. **Abalando aos anos 90**: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2010.

LOPES, Nei. **O Racismo**: explicado aos meus filhos. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, políticas da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Janaína. **Funk Carioca**: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MIZRAHI, Mylene. **A Estética Funk Carioca**: criação e conectividade em Mr Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

SALLES, Écio. **Sonoridades da Existência**: música, comunicação e produção do comum. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

TROTTA, Felipe da Costa. **A música que incomoda**: o funk e o rolezinho. XXIII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <http://www.rosepepe.com.br/compos/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/trotta2014_2180.pdf> Acesso em: 18 jul. 2022.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca**: festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.