

# UMA INTRODUÇÃO AO FUNK CARIOCA: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas<sup>1</sup>

CHRISTHIAN BARCELOS CARVALHO LIMA BESCHIZZA<sup>2</sup>

## RESUMO:

Este artigo pretende ilustrar historicamente o percurso do gênero musical *funk carioca* durante o século XX, demonstrando como originou-se na marginalidade e construiu-se como uma polêmica à parte da cultura brasileira. Conduzimos a leitura segundo a perspectiva de personagens estreitamente ligados à cena e que vieram a escrever sobre o tema, partindo da pesquisa precursora de Hermano Vianna sobre o baile funk, passando pelo movimento de nacionalização do funk de DJ Marlboro - e sua documentação por Silvio Essinger. Neste trajeto, questões como a criminalidade e a violência que circundam o funk também são evidenciadas. Além desta tentativa de construção de uma narrativa historiográfica, um capítulo é dedicado à classificação cronológica de teses acadêmicas que têm o funk carioca como temática, fornecendo um sintético panorama sobre o que se estuda dentro desse novo campo e servindo como um guia bibliográfico para pesquisadores de várias áreas do conhecimento que pretendem estudar o tema.

**Palavras-chave:** Funk carioca, Proibidão, Baile funk.

## ABSTRACT:

This paper presents a historical route of the musical genre *funk carioca* during the 20th century, demonstrating how the genre has grown out of marginality and became a controversial part of Brazilian culture. The narrative presents to the reader the perspective of characters closely linked to the scene and who wrote about the subject, starting from the pioneering research on funk by Hermano Vianna, throughout DJ Marlboro's nationalization of funk and its documentation by Silvio Essinger. Through this path, issues such as crime and violence that surrounds the genre are also highlighted. In addition to this attempt to construct a historiographical narrative, one chapter is devoted to the chronological classification of academic theses that have *funk carioca* the main thematic, providing an synthetic overview of what is studied in this new field and serving as a bibliographic guide to researchers of several areas of knowledge that are willing to study this subject.

**Keywords:** Funk Carioca, "Proibidão", "Baile funk".

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado da iniciação científica PIVICMG2013-LLA007, de março/2013 à fevereiro/2014, orientada pelo Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia em seu projeto de pesquisa intitulado "Música e historiografia: tendências e reflexões".

<sup>2</sup> Bacharel em Música (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Curso de Música, Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica – Bloco 1V – CEP: 38400- 902 – Uberlândia (MG). E-mail: [christhianbeschizza@hotmail.com](mailto:christhianbeschizza@hotmail.com)

## INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um estudo sobre o funk carioca – gênero que mobiliza grandes parcelas da juventude do Rio de Janeiro, apesar da estigmatização de outros setores da sociedade – observando-o tanto como fenômeno musical quanto manifestação sociocultural. Pesquisas de jornalistas e antropólogos cariocas amparam nossa trajetória histórica que pretende embasar uma leitura informada e crítica do surgimento do funk na cultura brasileira.

O funk carioca é a denominação atribuída a uma determinada prática musical associada à manifestação cultural que se convencionou chamar *Baile Funk*, desenvolvida nos subúrbios do Rio de Janeiro no fim da década de 1970. Desde então, essa prática vem sofrendo diversas transformações quanto ao lugar que recebe na mídia, o modo de escuta dos ouvintes e a própria estruturação da música. Atualmente, esse estilo tornou-se um fenômeno musical polêmico, de enorme repercussão, desdobrando-se em vários subgêneros, tonando-se conhecido e popular não apenas no Brasil, mas também em vários países europeus.

O primeiro capítulo deste artigo tem a função de familiarizar-nos com o gênero e conhecer o contexto sociocultural que gerou o *Baile Funk*. A partir da compreensão do baile, veremos o processo de construção da música que tornou-se conhecida como funk carioca e as principais mudanças estéticas que sofreu e ainda sofre desde seu surgimento. Tais mudanças são descritas cronologicamente, dando grande enfoque no processo por trás da dita nacionalização do funk, na década de 1990 até o início do novo milênio, momento em que a música tocada nos bailes se transforma no reconhecível funk carioca dos dias de hoje.

Motivados inicialmente pela pouca evidência e aparente desgosto acerca desta manifestação cultural no meio acadêmico, desenvolvemos, durante a pesquisa que precede o artigo, um mapeamento das teses e dissertações que investigam questões relacionadas ao funk carioca. O segundo capítulo do artigo conta com os resultados encontrados, que se propõe a nortear eventuais pesquisadores interessados nos trabalhos publicados em suas áreas do conhecimento que estudam o funk carioca ou seu impacto social.

Também expomos no primeiro capítulo alguns eventos cruciais que marcaram o trajeto do movimento funk e seu lugar na opinião pública, como o “arrastão” de 1992, a proibição dos *Bailes Funks* e o surgimento do *proibidão*. Nas considerações finais do artigo, oferecemos um breve panorama do século XXI, o desdobramento do funk carioca em funk ostentação, o *rolezinho* e a batalha judicial que culminará na aceitação do funk como cultura.

## 1.1 O BAILE FUNK E O MUNDO DO FUNK CARIOCA

Hermano Vianna, mais conhecido hoje em dia por seu trabalho de doutorado publicado com o título de “*O Mistério do Samba*” (Zahar, 1995), defendia sua dissertação em 1987, “**O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**”, no Mestrado em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Até então, nenhuma pesquisa havia escolhido o baile funk como objeto de estudos. Até mesmo a imprensa ignorava esse fenômeno sociocultural, que, eventualmente, incubou a linguagem musical reconhecida nos dias de hoje sob o nome *funk carioca*. No ano seguinte, 1988, sua dissertação foi revisada e publicada pela editora Zahar sob o título “O Mundo do Funk Carioca”. Atualmente fora do catálogo, o livro tornou-se uma relíquia de difícil acesso, embora a dissertação tenha sido disponibilizado em formato PDF na internet pelo autor. O livro conta com fotografias dos bailes da época, ilustrando suas incursões às festas e nos dando um panorama do que acontecia no cenário na época em que redigia o texto. Apesar de ter seguido outros caminhos acadêmicos, Vianna jamais se distanciou da temática e é um personagem ativo na história do funk carioca, figurando em vários momentos diversificados ao decorrer deste artigo. A historiografia do funk, portanto, tem como marco inicial esta produção pioneira de Hermano Vianna. As informações evidenciadas por sua pesquisa serão o caminho por onde daremos os primeiros passos nesse curto histórico do funk carioca.

Segundo Vianna, o baile funk é uma festa organizada por equipes de som<sup>3</sup> em clubes da região suburbana do Rio. Até a década de 1980, período que é abordado em seu livro, os bailes eram realizados em ginásios de esportes ou quadras de escolas de samba. A partir de meados da década de 1990, expande seu território para céu aberto e passa a ocupar as ruas, um fenômeno posterior à publicação de sua pesquisa, que será abordado e aprofundado adiante. Estes bailes eram frequentados pela população de baixa renda em altíssimos números: segundo o levantamento de Vianna, 700 bailes funk aconteciam por fim de semana em 1987, reunindo no mínimo um milhão de jovens todos os sábados e domingos.

Para descobrirmos como o baile consolidou-se em seu formato atual, é necessário analisarmos particularmente um evento do início da década de 1970: o “baile da pesada”, que surge, num primeiro momento, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Esses bailes eram festas organizadas pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Big Boy, inicialmente

---

<sup>3</sup> Grupos responsáveis pela música e o que mais for necessário para o acontecimento dos bailes, como segurança e venda de bebidas.

com repertório eclético, composto essencialmente por *rock progressivo* e *soul music*.<sup>4</sup> Após a consolidação do baile, restrições administrativas ocorreram no clube - a casa de show Canecão, onde posteriormente sagraram-se grandes nomes da MPB - em que acontecia o evento semanal, forçando os organizadores a transferirem sua festa aos clubes dos subúrbios, onde passa a acontecer em um bairro diferente a cada semana. É nessa nova fase que o baile é difundido pelo Rio, conquistando um público de dançarinos que se tornaria fundamental para o desenvolvimento de outros bailes. Também é o momento que marca o surgimento das equipes de som, influenciados pelo “baile da pesada”, que se encarregam de organizar bailes mais precários e acessíveis para a população local.

A transição para a supremacia do repertório *soul* aconteceu também nesse momento, como narrada por Maks Peu, discotecário das primeiras equipes de som: “o público que foi aderindo aos bailes era público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais marcavam.” (p.52). Uma nova etapa importante na história do baile funk acontece por volta de 1973, quando os bailes das populares equipes de som *Soul Grand Prix* e *Black Power* passam a preocuparem-se com a cultura negra em geral, que logo após chama a atenção da mídia para os bailes. A iniciativa dos bailes promovidos por essas equipes chamou o interesse da imprensa brasileira em 1976, quando foram publicadas matérias se referindo ao movimento como *Black Rio*, baseadas nessa valorização da cultura negra nos bailes (assim como era feito nos EUA pelo próprio movimento *soul*). As equipes abraçam essa ideologia e tornam-se um movimento de formação da identidade negra.

Nessa situação, o *Soul* caminha de música dançante à ferramenta de superação do racismo, transformando o baile e sua proposta. Como consequência do espaço que tiveram na mídia, ainda em 1976, a indústria fonográfica desperta seu interesse pelas equipes de som. São lançados discos das equipes mais bem sucedidas do Rio. Também são produzidos artistas do movimento *Black Rio* com a proposta de criar um *soul* nacional. Os artistas de *soul* nacional, à exceção de Tim Maia, foram fracassos de venda. A direção da indústria fonográfica deslocou-se então para outro estilo: o *disco*, veiculado pelo sucesso dos filmes de John Travolta. Essa febre da discoteca foi acompanhada pela maioria das equipes de som,

---

<sup>4</sup> *Soul*, no contexto dos bailes, era usado para caracterizar a música que, nos EUA, chamava-se *funk*. Um popular expoente do estilo é James Brown.

sepultando a hegemonia do *soul*. Nesse período, os bailes se distanciaram da proposta *Black Rio* e do ideário do orgulho negro.

Desde o início da década de 1980, o baile se separa da discotecagem dos discos de *soul* e *disco* o baile e acompanha a nova *black music* estadunidense, o *hip-hop*, que surge como nova tendência nos EUA. Nessa época, os DJs tinham uma grande concorrência entre si quanto ao repertório dos bailes em que tocavam. Um baile tinha suas músicas características, seus próprios sucessos que nenhuma outra equipe teria. Para que isso fosse possível, os discos que seriam tocados eram buscados no exterior, e, nesse caso, por efeito da influência cultural hegemônica estadunidense, eram buscados nos EUA. O método mais comum de fazer isso, num momento em que a ampla circulação de informações viabilizada pelas novas tecnologias ainda não estava estabelecida, era empregando alguém que viajaria para os EUA com o objetivo de trazer discos dos artistas que lá faziam sucesso. Um destino comum para o viajante que saía do Brasil para comprar discos era Miami, onde surgia uma vertente do *hip-hop* chamada *Miami Bass*. O *hip-hop* em geral foi marcado pelo surgimento da “*drum machine*” Roland TR-808, que permitia a criação de uma sonoridade característica do estilo. Vianna nos descreve o gênero da seguinte forma: “*O Miami Bass se destaca pelo seu andamento rápido e pelo bumbo frenético, e também por um conteúdo lírico controverso, sexualmente explícito.*”

O *Miami Bass* passa a ser a influência principal do DJ, que incorpora as técnicas de *sampling* e de *rap* dos DJs dos EUA. O impacto do *hip-hop* que inspira o *Miami Bass* é sentido, então, pois também nos bailes surgem os MCs<sup>5</sup>, artistas que cantam ou fazem rap com suas próprias letras sobre o *sampling* do DJ. Até então, era comum que o DJ, ocasionalmente, usasse o microfone para “puxar” algum refrão ou fazer algum comunicado, mas nessa nova relação, o MC é encarregado de toda a responsabilidade de manipulação do microfone, relacionando-se com o público de maneira mais íntima e impactante. Com essa maior proximidade entre o público e o MC, que era muito mais rara em relação ao DJ, começa a surgir uma figura de “artista” do baile, e, intuitivamente, começa-se a produzir e registrar essa arte, mas ainda em pequena escala. A tentativa dos DJs e MCs cariocas de emular o *Miami Bass*, então, pode ser considerada a origem do funk carioca como prática musical. É

---

<sup>5</sup> DJ (Disk jockey) é o indivíduo responsável pela seleção e reprodução da música no baile (ou em outras situações, tais como no rádio ou televisão).

MC (Mestre de cerimônia), no contexto musical, é o artista que canta (por intermédio do rap) suas composições ou improvisações, seja esse processo ao vivo (em eventos) ou não (em fonogramas).

onde a música estadunidense deixa de ser meramente reproduzida e se submete a uma recriação pelos indivíduos responsáveis pela música do baile funk.

Enquanto e após a publicação da tese de Vianna, os cariocas passam a incorporar no baile (e também a gravar) seus *raps*<sup>6</sup> com suas letras próprias. As letras, nesse momento, refletem a vida cotidiana da favela e do favelado, mas também fazem apelos por um baile pacífico. Esses raps eram tentativas por parte dos MCs (acompanhados pelo público) de cantar de maneira “aportuguesada” os sucessos originalmente em inglês. Desse malabarismo linguístico, surgem os “melôs”, o primeiro passo da nacionalização da música do baile funk, tema do próximo tópico. Enfim, o livro é uma referência para todos aqueles que estudam a história do movimento funk, um testemunho das visitas de Hermano Vianna aos bailes da época. Atualmente, sua pesquisa é consagrada como precursora dos estudos sobre o funk carioca. Um panorama da situação do funk até então pode ser resumido na observação do jornalista Silvio Essinger, figura crucial na documentação do movimento que será mencionada com maior destaque no próximo capítulo:

*No trabalho de campo para a confecção da tese, Hermano se depara com um mundo habitado por jovens em sua maioria pobres, que saíam em grupos pela noite, em busca de diversão nos bailes funk, que não cobravam os preços proibitivos das boates. Para eles, o Dj era uma figura secundária, que tocava de costas para o público – as atrações eram as equipes de som, com suas luzes e seus alto-falantes, e os balanços que elas tocavam. Balanços dos quais os jovens nem sequer sabiam os nomes, ou mesmo os artistas que os compuseram e gravaram. Era um público que curti o funk, mas que também podia curtir samba, forró, rock ou o que mais tocasse nos outros ambientes do clube. O funk, porém, era seu ritmo favorito, e a frequência ao baile, religiosa. (ESSINGER, 2005, p.74)*

---

<sup>6</sup> Rap é um discurso rítmico com rimas e poesias, herança do hip-hop americano. É uma maneira de se cantar falando, ou falar cantando. Pode ser fruto de uma composição pré-estabelecida ou improvisada em tempo real, sendo assim chamado de *freestyle*.

## 1.2 BATIDÃO E O FUNK NO BRASIL

*O surgimento e a ascensão de Marlboro servem como símbolo do começo de uma nova era para os bailes no Rio. (ESSINGER, 2005, pg.52)*

O fim da década de 1980 foi turbulento para o movimento funk. A violência nos bailes passa a ser noticiada pela imprensa, o que acaba também gerando preconceito contra a música dessa festa, como veremos no próximo tópico. Também foi uma época importante para a afirmação de uma identidade própria musical nas mãos de alguns MCs e DJs, que trabalharam em torno de uma produção nacional para suplantar o som importado que era tocado nos bailes. Durante a publicação da tese de Vianna, um DJ consagra seu nome como protagonista do projeto de nacionalização da música do baile funk: *DJ Marlboro*. Fernando Luiz Mattos da Matta, apelidado ainda jovem como Marlboro por residir em uma área distante do Rio de Janeiro, cunhada como “Terra de Marlboro”, foi um dos nativos que guiaram Vianna pelo vasto território do mundo do funk carioca. Os dois estabeleceram uma amizade durante as incursões aos bailes, acontecimento que possibilitou um fato inesperado e que mudou para sempre o curso do funk: por volta de 1986, Hermano presenteia seu amigo com uma bateria eletrônica DR-110, uma inovação tecnológica que pertencia a seu irmão Herbert Vianna (integrante da banda Os Paralamas do Sucesso).

Em 1989, Marlboro já havia se mostrado um dos mais habilidosos DJs em atividade ao vencer o primeiro concurso de DJs do Brasil, promovido pela DMC, o que possibilitou, inclusive, a divulgação de seu nome e suas habilidades representando o Brasil na etapa internacional do concurso em Londres, onde não teve tanta sorte. Marlboro já detinha o posto de apresentador em um programa na Rádio Tropical que alcançava o primeiro lugar de audiência no Rio, onde tocava os sucessos dos bailes para centenas de milhares de pessoas.

As experiências de Marlboro se aliaram ao projeto de nacionalização que começava a fomentar a cena, e, instigado com o aparato fornecido pelo amigo, investiu também em um teclado *sampler* SK1 da Cássio. O resultado das investigações sonoras do DJ ainda não era difundido para o grande público: suas performances aconteciam limitadas aos bailes em que discotecava, que inclusive gozavam de uma aceitação muito grande por parte do público. Apesar do sucesso nos bailes, permaneceu receoso em divulgar seu projeto abertamente em seu programa de rádio até produzir resultados que agradassem todas as suas exigências

qualitativas. Encarregou-se também de escrever as letras dos *melôs* que criava, inspirando-se no que era cantado pelo público em seus bailes, até chegar à um resultado que agradou seu lado radialista. Aliado ao MC Abdullah lança a experiência “*Melô da mulher feia*” na rádio, que, para a satisfação do DJ, fez um sucesso estrondoso. Esse *melô* é tido como o sucesso pioneiro do funk carioca como gênero musical.

Com o sucesso da proposta de Marlboro, o dono do programa “Som na Caixa” (da TV Corcovado) Cidinho Cambalhota incentivou o DJ a gravar um disco pela PolyGram, que resultou no CD “Funk Brasil”, um inusitado sucesso que chegou a conquistar espaço na trilha sonora de uma novela da Rede Globo. Marlboro faz uma importante observação quanto à nomenclatura que foi atribuída ao som eletrônico que gravou:

*“(...) a gente chamava aquilo de funk porque nós vínhamos dos bailes funk, que tocavam funk mesmo. Aí veio aquela música eletrônica, que chamávamos de funk porque não havia outra denominação. (...) passou ali no meio daqueles funks naquele momento e a gente começou a chamar de funk.”* (ESSINGER, 2005, pg. 92)

O Funk Brasil de Marlboro serviu como veículo para impulsionar a carreira de inúmeros MCs que participavam da coletânea. As continuações do disco [que teve cinco volumes (Volume 1 (1989), Volume 2 (1990), Volume 3 (1991), Edição Especial (1994), Volume 5 (1996)] tornaram-se grandes sucessos, abrindo mercado para o novo gênero musical. “*Eu queria um projeto para lançar artistas e cada um segue o seu trabalho*”, explicava o DJ que agora também se tornava um influente empresário.

O sucesso de Marlboro, de certa forma, ofuscou a contribuição dos demais responsáveis pela nacionalização do funk, como exemplificado por Essinger: Grandmaster Raphael e seu LP “*Super quente*” (lançado pela equipe de mesmo nome) de 1989. Contava com o “*Melô da Funabem*”, um rap que pouco se distanciava da proposta do Funk Brasil, era um “*Miami Bass*” clássico, que incorporava os “gritos de guerra da galera” e tinha um quê da linguagem da marginalidade carioca – um recurso estilístico que se tornaria predominante no funk a partir do fim da década de 1990, com o nome “neurótico”. (idem, p.95) Grandmaster Raphael, impulsionado pela gravação do LP, foi contratado pela equipe de som *Furacão 2000* do empresário Rômulo Costa, que veio a se tornar uma das maiores equipes de som do Rio de Janeiro, onde tem a oportunidade de tomar um caminho alternativo e ao mesmo tempo paralelo ao de Marlboro: ao invés de produzir um funk cantado em português com o intuito de

difundi-lo pelas grandes gravadoras, propõe os *festivais de galeras*, onde os próprios frequentadores dos bailes tornavam-se os responsáveis pela elaboração e execução do rap, passo fundamental para o processo de independência lírica outrora restrita à mimética aporuguesada dos sucessos estadunidenses.

Apesar da nacionalização das letras, as bases dos DJs ainda eram oriundas dos sucessos internacionais. A independência do ritmo só ocorre no novo milênio, quando vários DJs tentaram aproximar o ritmo do funk ao samba e outros ritmos brasileiros. O *Miami Bass* vai se tornar obsoleto apenas em 2002, momento em que o *tamborzão*<sup>7</sup> torna-se seu irreverente substituto. Na transição ao tamborzão, a temática das letras também muda, apresentando tendências significativamente mais eróticas e sexuais. O *sampling*, por outro lado, marcou a década de 1990 e continua importante até hoje.

Dos esforços dedicados ao *sampling*, um fenômeno distinto que conquista seu espaço nos bailes são as *montagens*.<sup>8</sup> Apesar de vários DJs e equipes se dedicarem à produção de montagens, a equipe Pipo's consagrou-se como pioneira com a colagem sonora de material oriundo de fontes inusitadas, no caso, um seriado de faroeste, que resulta na montagem "Jack Matador", em 1993, o primeiro sucesso do novo estilo de autoria do DJ Mamut.

---

<sup>7</sup> Grandmaster Raphael descreve o surgimento do tamborzão em entrevista para o pesquisador Carlos Palombini — O Tamborzão surge de uma mistura de vários samples de percussão. A partir de determinado momento, já na década de 1990 mesmo, começou-se a colocar percussão em cima do Volt Mix: atabaque tirado de discos de produção nacional. Tem um disco de bateria de samba, Alma brasileira; um disco se eu não me engano do próprio Afroreggae com essas percussões. Começou-se a misturar essas percussões com o Volt Mix. Com o tempo o Volt Mix foi sendo abolido e ficamos só com a percussão. E aí, mistura daqui, pega de lá...

<sup>8</sup> Montagens, nas palavras de Essinger: "sobre a batida do miami, os produtores jogam simplesmente frases soltas (dos MCs ou de discos que nada tenham a ver com o funk) com as sílabas das palavras repetidas várias vezes e coladas juntas, seguindo um determinado padrão que produz efeito de grande força rítmica." (p.110)

### 1.3 - CRIME OU CULTURA E FUNK-SE QUEM QUISER

Todos os acontecimentos que circundaram a revolução estética que acometeu o funk na transição para a década de 1990 afetaram a maneira como aconteciam os bailes. A figura do MC ganha grande destaque, o prospecto do sucesso artístico acessível à qualquer um passa a fazer parte do imaginário do jovem favelado. Com os festivais de galeras<sup>9</sup> promovidos pelas equipes de som, a plateia passa a integrar o espetáculo de forma inédita: qualquer um tinha agora a oportunidade de cantar seus raps, bons ou ruins. Muitos MCs alavancaram suas carreiras com raps apresentados nos concursos dos festivais, alguns até mesmo chegavam a ser tocados nas rádios e a participar de discos, coletâneas ou, raramente, apresentações e discos solo. Vale ressaltar que a esmagadora maioria são MCs de um único sucesso.

Por outro lado, as galeras nem sempre tinham o propósito de participar pacificamente. A competitividade promovida pelas atividades que compunham os festivais fomentava nos jovens favelados uma agressividade que resultava em violência. Alguns bailes tornaram-se locais destinados ao conflito de galeras, que receberam a nomenclatura *bailes de corredor*. Era comum que os conflitos terminassem em mortes e causassem danos permanentes à integridade física dos garotos. O transporte usado pelas galeras era frequentemente baleado, a baderna causada pelo grupo após a saída do baile perturbava e assombrava os moradores das redondezas e até mesmo os próprios frequentadores dos bailes. A violência logo foi documentada pela imprensa, visto que os conflitos das galeras nem sempre se restringiam ao próprio baile, como foi o caso do arrastão de 1992. A jornalista Janaína Medeiros descreve a situação em seu livro “Funk Carioca: Crime ou Cultura? O som que dá medo. E prazer”:

*O divisor de águas na história do funk foi o Mês de outubro de 1992. Facções rivais de jovens funkeiros se encontraram na Praia do Arpoador e reproduziram ali, em pleno asfalto, em plena luz do dia, os rituais de luta dos bailes de briga. Isso sob o olhar chocado de uma elite que desconhecia esse universo e correu em pânico- achando se tratar de assalto. No dia seguinte, fotos ocupavam as primeiras páginas dos jornais em todo o país e ganhavam manchetes no mundo. O episódio ficou popularmente conhecido como arrastão. Mal-interpretado como um levante de assaltantes, o fato ainda agregou ao termo funkeiro uma conotação de violência.” (MEDEIROS, 2006, p. 54)*

---

<sup>9</sup>Galera é o termo empregado para designar os moradores de um determinado morro.

A ampla cobertura da imprensa a respeito do episódio do arrastão (e também em outros casos, como o assassinato do jornalista Tim Lopes durante uma investigação em um baile) “demoniza” a figura do funkeiro, marginalizando-o perante a opinião pública. Houve, desde então, inúmeras proibições e restrições aos bailes funk por parte do governo municipal. Seus motivos mais frequentes dizem respeito à violência da festa e por supostas relações com o tráfico de drogas. Com a recorrente recriminação ao baile que ocorria nas quadras e clubes, o funk passa a ser acolhido pelos líderes criminosos do morro, nas próprias ruas das comunidades. Surge aí, na década de 1990, o *proibidão*<sup>10</sup>, o rap sobre temáticas que afirmam o poder dos traficantes, exaltam facções criminosas e provocam comunidades inimigas.

*Essas são músicas que não podem ser divulgadas em CD, tampouco em espaços públicos, pois são consideradas apologia ao crime e ao criminoso, mais especificamente, apologia ao tráfico de drogas e ao traficante. Por causa disso, nesse período, iniciou-se uma prática que é muito usual entre todos os funkeiros até os dias atuais: a produção de duas versões para a mesma música. Assim, é composto e produzido um funk para ser tocado nos bailes de comunidade (considerado “proibidão”) e outro na qual determinados atos de fala são retirados ou substituídos por outros para ser tocado em outros espaços públicos, como os programas de rádio, por exemplo. (LOPES, 2011, pg. 143)*

Apesar de todas as tentativas de repressão, o funk começa a ter ainda mais espaço na mídia. No decorrer da década de 1990, já era tocado em várias emissoras de rádio e a equipe Furacão 2000 passou a ter um programa em rede nacional na CNT sobre os destaques do funk. A exposição em grandes veículos de comunicação, como o programa da Xuxa na Rede Globo (discotecado por DJ Marlboro por 4 anos) popularizou e difundiu o ritmo fora do âmbito da favela. O baile, nesse momento, deixa de ser exclusivamente frequentado pela população de baixa renda, atraindo também jovens de classe média e alta, fenômeno que continuou acontecendo no decorrer do novo milênio e se estende até nos dias atuais. Os acontecimentos que circundam o movimento funk no final da década de 1990 e início do século XXI, resultantes do novo papel atribuído ao funk carioca no imaginário do brasileiro, servirão de matéria prima para outros trabalhos, tendo em vista que são muitos os assuntos a serem abordados para que um panorama satisfatório possa ser apresentado em um artigo.

---

<sup>10</sup> Proibidão, nas palavras de Essinger: “funks que contam, de forma realista e por vezes até entusiástica (ou apologética), histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei”.

## 2– UM GUIA BIBLIOGRÁFICO DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE O TEMA

Durante a incursão inicial à bibliografia sobre o funk carioca, consultando as referências de diversos artigos, ficou evidente que grande parte do referencial teórico que sustenta a produção acadêmica é proveniente de livros escritos por jornalistas, contestados e amplamente discutidos, mas raramente dando a impressão de continuidade às pesquisas de outros acadêmicos nas áreas que se propuseram a estudar. Surgiram, nesse contexto, algumas questões que fundamentaram tal levantamento bibliográfico: *O funk é pesquisado na academia? O que é escrito sobre o tema? Quais áreas do conhecimento se propõem a estudá-lo? Onde acontecem essas pesquisas?*

Oferecer respostas às questões problematizadas acima está além do escopo deste artigo. Nos restringimos ao primeiro passo para as investigações, o levantamento da produção acadêmica (restrita à pós-graduação) a respeito do funk carioca para vindouras pesquisas. Para esse intuito, foi usado o banco de teses do CAPES. Os trabalhos resultantes da busca pela palavra-chave **FUNK** sinalizaram cerca de 80 teses, que tiveram seu resumo lido e julgado quanto sua proximidade à proposta da pesquisa. O critério que foi usado na seleção dos trabalhos aqui listados foi o enfoque de cada uma das pesquisas. Algumas delas foram deixadas de fora por explorarem outras temáticas socioculturais usando o funk carioca apenas como ferramenta em suas abordagens. Outras focaram-se em especificidades dentro do próprio movimento funk, tais como o vestuário, as danças e a criminalidade atrelada aos bailes, sendo essas últimas selecionadas para integrar este levantamento.

A partir dos resultados obtidos, foram compiladas as teses por ano (em ordem cronológica), autor, grau (mestrado ou doutorado), área do conhecimento e instituição. A tabela também demarca os trabalhos que estão disponíveis nos sites das bibliotecas das universidades (em verde) e os que estão inacessíveis (em vermelho) até o momento da pesquisa, no primeiro semestre de 2013. Apenas os trabalhos acadêmicos serão listados na tabela abaixo. Ressaltamos que grande parte do referencial teórico da produção acadêmica é inspirada em alguns importantes livros publicados fora das universidades, que fundamentam o histórico apresentado neste artigo, visto que foram identificados prontamente como referências fundamentais no processo de familiarização com o objeto de estudo.

TRABALHO			
O BAILE FUNK CARIOCA: FESTAS E ESTILOS DE VIDA METROPOLITANOS			
AUTOR			
Hermano Paes Vianna Junior			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
1987	Mestrado	UFRJ	Antropologia

TRABALHO			
O PERTENCIMENTO NA FESTA. SOCIABILIDADE, IDENTIDADE E COMUNICAÇÃO MEDIÁTICA NO BAILE FUNK "BLACK BAHIA" DO PERIPERI			
AUTOR			
Suylan De Almeida Midlej E Silva			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
1996	Mestrado	UFBA	Comunicação

TRABALHO			
A "LINGUAGEM DO FUNKEIRO": INOVAÇÕES E ESTRATÉGIAS CONVERSIONISTAS EM IGREJAS NEOPENTECOSTAIS NO RIO DE JANEIRO			
AUTOR			
Marcia Leitão Pinheiro			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
1997	Mestrado	UFRJ	Ciências Sociais

TRABALHO			
Invadindo a cena urbana nos anos 90 - Funk e hip-hop: Globalização, violência e estilos de vida juvenis na cultura brasileira contemporânea.			
AUTOR			
Micael Herschmann			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
1998	Doutorado	UFRJ	Comunicação

TRABALHO			
O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas			
AUTOR			
Lilian Freitas Vilela			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
1998	Mestrado	UNICAMP	Educação Física

<b>TRABALHO</b>			
A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte			
<b>AUTOR</b>			
Juarez Tarcisio Dayrell			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2001	Doutorado	USP	Educação

<b>TRABALHO</b>			
FUNK, MÍDIA E SOCIEDADE			
<b>AUTOR</b>			
Olidneri Bello			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2001	Mestrado	UFRJ	Comunicação

<b>TRABALHO</b>			
O funk enquanto narrativa: uma crônica do cotidiano			
<b>AUTOR</b>			
Fernanda Dos Santos Rodrigues			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2005	Mestrado	UFRJ	Ciências Sociais

<b>TRABALHO</b>			
Funk, cultura e juventude carioca: um estudo no Morro da Mangueira			
<b>AUTOR</b>			
Rachel Aguiar Batista			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2005	Mestrado	UFRJ	Política Social

<b>TRABALHO</b>			
NO RITMO NEURÓTICO: CULTURA FUNK E PERFORMANCES "PROIBIDAS" EM CONTEXTO DE VIOLÊNCIA NO RIO DE JANEIRO			
<b>AUTOR</b>			
Carla Dos Santos Mattos			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2006	Mestrado	UERJ	Ciências Sociais

<b>TRABALHO</b>			
Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca			
<b>AUTOR</b>			
Mylene Mizrahi			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2006	Mestrado	UFRJ	Antropologia

<b>TRABALHO</b>			
BOTA O FUZIL PRA CANTAR! O FUNK PROIBIDO NO RIO DE JANEIRO			
<b>AUTOR</b>			
Rodrigo Russano			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2006	Mestrado	UFRJ	Música

<b>TRABALHO</b>			
SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA" - FUNK, DISCURSO E DISCRIMNAÇÃO - ANÁLISE DISCURSIVA DE DOCUMENTÁRIO			
<b>AUTOR</b>			
Roberto Carlos Da Silva Borges			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2007	Doutorado	UFRJ	Letras

<b>TRABALHO</b>			
A música que toca é nós que manda: um estudo do funk proibido			
<b>AUTOR</b>			
Maurício Da Silva Guedes			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2007	Mestrado	PUC-RJ	Psicologia

<b>TRABALHO</b>			
A expressão da identidade feminina na música funk: uma análise do gênero letras de canções da fase erótica do movimento funk brasileira			
<b>AUTOR</b>			
Edinéia Aparecida Chaves De Oliveira			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2008	Mestrado	USSC	Linguística

<b>TRABALHO</b>			
Funk e mudança lingüística: uma análise sociométrica			
<b>AUTOR</b>			
Flavia Diniz De Souza Coutinho			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2008	Mestrado	UFRJ	Linguística

<b>TRABALHO</b>			
IMAGENS DO FUNK NO CINEMA NACIONAL: estereótipos e linhas de fuga nas representações cinematográficas do baile funk			
<b>AUTOR</b>			
Ricardo Valadão Siqueira Matos			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2008	Mestrado	PUC-RJ	Comunicação

<b>TRABALHO</b>			
Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum			
<b>AUTOR</b>			
Ecio De Salles			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2009	doutorado	UFRJ	Comunicação

<b>TRABALHO</b>			
Funk para além da festa: Um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro			
<b>AUTOR</b>			
Luciane Soares Da Silva			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2009	doutorado	UFRJ	Antropologia

<b>TRABALHO</b>			
O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino			
<b>AUTOR</b>			
Marcia Fonseca De Amorim			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2009	Doutorado	UNICAMP	Linguística

<b>TRABALHO</b>			
Batidão: um estudo da variação discursiva na música funk			
<b>AUTOR</b>			
Joao Orlando Junior			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2009	Mestrado	PUC-SP	Linguística

<b>TRABALHO</b>			
MÚSICA NA CIBERCULTURA: RECONFIGURAÇÃO DA ESTRUTURA DO MERCADO A PARTIR DA DESINTERMEDIAÇÃO DO FUNK BRASILEIRO E SUA PRODUÇÃO EM REDE			
<b>AUTOR</b>			
Lucina Reitenbach Viana			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2009	Mestrado	UTP	Comunicação

<b>TRABALHO</b>			
Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca			
<b>AUTOR</b>			
Adriana Carvalho Lopes			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2010	Doutorado	Unicamp	Linguística

<b>TRABALHO</b>			
A estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra			
<b>AUTOR</b>			
Mylene Mizrahi			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2010	Doutorado	UFRJ	Antropologia

<b>TRABALHO</b>			
A Multiterritorialidade no Universo Funk Carioca: entre os circuitos espetacularizado e criminalizado			
<b>AUTOR</b>			
Leonardo De Castro Ferreira			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2010	Mestrado	UFRJ	Geografia

<b>TRABALHO</b>			
As estratégias linguístico-discursivas e o modo de organização do discurso funk.			
<b>AUTOR</b>			
Andrea Paulon			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2011	Mestrado	PUC-SP	Letras

<b>TRABALHO</b>			
Associativismo e Militância			
<b>AUTOR</b>			
Paula Martins Salles			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2011	Mestrado	PUC-RJ	Ciências Sociais

<b>TRABALHO</b>			
As apropriações de tecnologias no circuito do funk carioca			
<b>AUTOR</b>			
Gabriela De Oliveira Da Silva Miranda			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2012	Mestrado	UFRJ	Comunicação

<b>TRABALHO</b>			
FUNK: DA PERIFERIA PARA O MUNDO. ESTUDO DA ATUAL TRAJETÓRIA DO MOVIMENTO FUNK ATRAVÉS DA ANÁLISE DO TRABALHO DO DJ SANY PITBULL			
<b>AUTOR</b>			
Julia De Sá Haiad			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2012	Mestrado	UFRJ	Artes Visuais

<b>TRABALHO</b>			
Proibição de Boca em Boca: o funk proibido, violência armada organizada no Rio de Janeiro e imaginário social			
<b>AUTOR</b>			
Thiago Braga Vieira			
<b>ANO</b>	<b>GRAU</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ÁREA</b>
2012	Mestrado	UFRJ	Psicologia

TRABALHO			
Impactos do funk na vida dos funkeiros: reconhecimento na interação intragrupo; estigmatização e discriminação na relação extragrupo			
AUTOR			
Vanderlei Cristo Mendonça			
ANO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
2012	Mestrado	UFES	Ciências Sociais

O livro “*BATIDÃO: uma história do funk*”, fundamental para a instrução de quaisquer pesquisadores que irão se aventurar pelo tema, teve uma resenha publicada em 2006 na revista *Em Pauta* (Revista de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). De autoria do pesquisador Carlos Palombini, da UFMG. A resenha conta com uma retrospectiva dos referenciais livros publicados sobre o tema até então:

*“Hermano Vianna publicou **O mundo funk carioca** pela Zahar em 1988, quando a cena estava para gerar a música. Desde então, além de artigos em coletâneas, periódicos e revistas, apareceram os livros **DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil**, de Fernando Mattos da Matta e Luzia Salles (Rio de Janeiro: Mauad, 1996); **O funk e o hip-hop invadem a cena**, de Micael Herschmann (Rio de Janeiro: UFRJ, 2000); **DJ Marlboro na terra do funk**, de Suzana Macedo (Rio de Janeiro: Dantes, 2003); **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**, de Juarez Dayrell (Belo Horizonte: UFMG, 2005); e **Batidão: uma história do funk**, de Silvio Essinger (Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005).”* (PALOMBINI, 2006.)

Um debate mais aprofundado a respeito das tendências e do teor da pesquisa acadêmica relacionada ao Funk Carioca é objeto de estudos para trabalhos posteriores. Apesar da abordagem de diferentes áreas do conhecimento evidenciada pela tabela, as áreas da antropologia, ciências sociais e comunicação são as mais devotam atenção a este novo campo de estudos. A data de publicação dos trabalhos também nos chama a atenção à relevância que o estudo sobre esta parcela da cultura brasileira passa a ter depois da virada do milênio, possivelmente como consequência à difusão nacional da música através de grandes veículos midiáticos, como foi o caso das diversas aparições de artistas vinculados ao funk na rede global; e das grandes polêmicas causadas pela sua aparentemente estreita conexão com a criminalidade e subversivo conteúdo lírico, afrontando os atuais paradigmas quanto à sexualidade e seu papel na cultura ocidental como um todo.

### 3 – POLÊMICAS E TENDÊNCIAS DO FUNK ATUALMENTE

Já no século XXI, contando com um público mais heterogêneo, o funk carioca conquistou maior prestígio e popularidade. Artistas como Tati Quebra-Barraco e Mr. Catra chegaram a desfrutar de certo sucesso na Europa, divulgando o funk internacionalmente como a genuína MEB (Música Eletrônica Brasileira). A estética musical do funk carioca permaneceu quase intacta desde então, com a revolução do tamborzão e a implementação da temática sexual, explícita ou de duplo sentido.

Novas tendências, por outro lado, surgem em São Paulo e Santos, em uma vertente do funk que sagrou-se na mídia como *ostentação*. É a primeira vez que um subgênero do funk surge fora do Rio de Janeiro, por isso também é chamado de funk paulista.

O Funk Ostentação se distancia da temática lírica do carioca. Seus cantores não se apoiam no microuniverso da favela e a vida do favelado como no funk “raiz” da década de 1990; ou no erótico e no crime, como o “new” funk do novo milênio. A temática abordada flerta com a estética do *gangsta rap* americano, fazendo apologia ao estilo de vida rodeado por mulheres e bens de consumo de alto custo, como veículos e roupas e acessórios de grife.

Dezembro de 2013. Milhares de jovens paulistas, que foram identificados como funkeiros, causaram discórdia e polêmica ao combinarem, por meio das redes sociais, *flash mobs* nos shoppings de São Paulo (e posteriormente em diversas outras cidades brasileiras). Esses encontros, chamados de “rolezinhos”, figuraram na imprensa e levantaram uma série de discussões acerca das mais diversas questões sociológicas que estão além do escopo do artigo. Como aconteceu no arrastão de 1992 e em vários outros acontecimentos posteriores, a figura do funkeiro e o movimento funk foram vinculados à criminalidade e baderna, evidenciando como o funk é demonizado no imaginário brasileiro, principalmente pelo discurso midiático.

Outro acontecimento que merece destaque é o reconhecimento do funk carioca como cultura, que foi uma das questões amplamente debatidas entre as autoridades e os representantes do movimento funk no novo milênio. No livro de Adriana Lopes, “Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca”, publicado em 2011 pela FAPERJ, é descrito o percurso enfrentado pela organização APAFunk (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk) em prol aos direitos dos funkeiros. Seus esforços são bem sucedidos, e Sérgio Cabral, governador do Rio de Janeiro, sanciona a lei 5.544/09 em setembro de 2009 definindo o funk como movimento cultural e musical de caráter popular.

## REFERÊNCIAS

- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90. funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- LOPES, Adriana. **Funk-se quem quiser: No batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.
- MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- PALOMBINI, Carlos. **Entrevista com Grandmaster Raphael**. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>>. Acesso em 11/02/2014.
- \_\_\_\_\_. **Resenha**. *Em Pauta*. V17. N29. Porto Alegre, 2006.
- SALLES, Luzia. **DJ Marlboro (por ele mesmo): O Funk no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996
- VIANNA, Hermano. **O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O Mundo do Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- \_\_\_\_\_. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.