DJs de baile funk e a montagem no funk carioca

SP.9: Antropología de la música en América Latina y el Caribe

Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Daniela Moreira de Faria de Oliveira Rosa	Museu Nacional/UFRJ

[1]Este artigo é parte de uma tese de doutorado em processo, que busca, pela pesquisa etnográfica no circuito dos bailes funk do Rio de Janeiro, dar maior visibilidade na academia às montagens do funk carioca. Em sua variedade, o funk carioca é um dos gêneros musicais que constituem a paisagem sonora de todo o Rio de Janeiro, não só das periferias onde é criado. Ele nasce do encontro entre ritmos estadunidenses e brasileiros da diáspora africana (Facina, 2009) nos bailes funk do Rio de Janeiro, que são festas de Sound System[2] realizadas desde a década de 1970 (Vianna, 1997) *por e para* a população que habita áreas da cidade desassistidas pelo Estado. Atualmente, os bailes estão criminalizados e só podem acontecer no interior de morros e favelas, cujo domínio territorial exercido pelas facções[3] permite "acordos informais, para não dizer ilegais entre poderes locais e forças policiais" (Facina, 2014, p.5). Ao mesmo tempo em que foi estigmatizado pela mídia corporativa, o funk carioca se tornou um gênero musical de projeção internacional, que continua a se atualizar no circuito dos bailes funk carioca. Como primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante (Palombini, 2009, p. 15), o funk é produzido por práticas de montagem, na medida em que seu processo de composição passa pela "colagem", ou melhor, mixagem, de material preexistente, seja nos estúdios musicais em morros e favela no momento da produção as músicas ou no set[4] do DJ[5] durante o baile. Para além desta prática, DJs de baile funk criam músicas chamadas "montagem", que são também produzidas pela mixagem de músicas e samples de funk, mas que se diferenciam do set, na medida em que não são entendidas como faixas únicas, e da música "original", uma vez que não são compostas por uma "voz inédita". Embora ainda não tenham se constituído de maneira expressiva como objeto de estudo para o campo do funk, as montagens participam dos processos de nascimento, propagação, atualização e preservação do funk carioca, além de serem as composições predominantes nos bailes funk, epicentro desta cultura musical. Como se deseja demonstrar, as montagens representam para o pesquisador do funk um instrumento privilegiado para se observar, entre outros aspectos, as maneiras não discursivas pelas quais o funk carioca expressa territorialidades.

A etnografia aqui se inicia pelos bailes funk no Rio de Janeiro em 2018, ano de particular efervescência no circuito dos bailes, relacionada a emergência de uma nova estética chamada 150bpm. Entre 2018 e 2020, antes da pandemia de COVID-19, frequentei ao menos uma vez por mês bailes funks na cidade do Rio de Janeiro, sempre acompanhada de amigas (vez ou outra, amigos), em busca de fruição, sobretudo. Até meados de 2019, minha relação com o funk era como fã nas redes sociais, público nos bailes e jornalista, quando passei a

entrevistar os artistas que eu conhecia nos próprios eventos. A delimitação do funk 150 bpm como objeto de estudo em meu mestrado em Comunicação e Cultura só aconteceu na segunda metade de 2019 e foi o que motivou a minha passagem da Comunicação para a Antropologia em 2020.

Em 2020, todos os bailes viveram um hiato de meses em função do isolamennto social durante o período pandêmico, e só voltaram a se reestabelecer em 2021, o que impactou profundamente a vida dos artistas do funk, cuja renda vinha principalmente de shows. Muitos dos artistas que entrevistei em 2019 viram suas carreiras, em crescente êxito, "estacionarem" por todo 2020. Para seguir trabalhando, produtoras de funk, artistas e empresários se adaptaram ao ambiente virtual, primeiro por *lives* nas plataformas Youtube e Instagram, por exemplo, e posteriormente através de vídeos no aplicativo sul-coreano Tik Tok, o que modificou também características estéticas do funk, resultando em novas sonoridades condizentes com seu tempo. Entre 2020 e 2021 minha frequência nos bailes também "estacionou" e eu também passei a consumir o funk virtualmente. Desde 2020, também em função da pandemia de COVID-19, passei a residir em Barra de Guaratiba, um bairro litorâneo periférico na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Aqui, compartilho muitos momentos de sociabilidade com a juventude local, da qual me aproximei quando fui proprietária de um bar na esquina da praia, onde se reúnem estes jovens. Mesmo tendo diminuído a frequência nos bailes funk desde 2019, o contato com esta juventude de Barra de Guaratiba nos últimos quatro anos me possibilita ainda uma experiência presencial e cotidiana do funk.

Em 2022, fui convidada por Sandro Pai, um dos interlocutores da minha pesquisa de mestrado, para integrar a equipe de sua produtora e estúdio musical A Cúpula, localizada no Complexo do Lins, conjunto de morros e favelas na Serra dos Pretos Forros, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Na Cúpula, formada também por Emerson Leão e o DJ Emige, contribuo com minhas habilidades em Comunicação Social e Cinema para produzir releases, portfólios, roteiros, projetos, orçamentos, fotografias, vídeos, clipes, webséries e quaisquer outros trabalhos que estiverem ao meu alcance, especialmente aqueles que requerem expertise de escrita. Nestes dois anos em que pertenço à Cúpula, além de ampliar e aprofundar minhas relações com o circuito dos bailes e realizar outras entrevistas com artistas do funk, trabalhadores e público dos bailes, participei de todo o processo da realização musical do estúdio, desde a composição e produção à divulgação e repercussão das músicas.

Ao longo destes seis anos de pesquisa, que se tornou inseparável da vida cotidiana, as montagens sempre se destacaram para mim por sua sonoridade. Elas são, em geral, produzidas por artistas mais jovens do circuito, que

tem “menos a perder” com a experimentação. Este experimentalismo, embora apreciado em muito pelo público dos bailes, é constantemente relacionado a amadorismo por artistas e empresários do funk, especialmente pela ausência de uma “voz original” na montagem. Mas, justamente por não depender da gravação da voz do MC, as montagens são baratas de se produzir e tem sido a porta de entrada para muitos jovens DJs no circuito dos bailes. Além disso, as montagens permitem que materiais preexistentes possam ser apropriados e reorganizados, construindo peças novas que, a um só tempo, relembram o passado e criam novidades. Estas novas obras, por sua vez, podem também transformar-se em sample em outra composição, tornando as montagens um verdadeiro arquivo dinâmico e sempre atual do funk. Embora não desconsidere a relação entre autenticidade, voz e originalidade no funk, minha abordagem defende a montagem como parte fundamental de sua existência. Ademais, o dissenso em torno destas composições no próprio circuito do funk indica sua complexidade e abre caminhos para que a discussão sobre as montagens aconteça também na academia.

Vale pontuar que, apesar do ingresso no espetáculo nacional ter favorecido a visibilidade do funk e, em diferentes níveis, dos produtores de funk, houve um nítido privilégio à figura do MC, que ofuscou o DJ no cenário nacional mais amplo e distante do baile. Para um funk entrar em circulação na grande mídia, não só o conteúdo de sua letra é modificado, mas a sonoridade do funk é também homogeneizada, “apaziguada”, fazendo com que a montagem enquanto prática de composição perca a variedade rítmica característica do funk carioca[6]. É aí que a produção do funk parece se dividir em duas: aquela de dentro do circuito dos bailes, que é muito mais diversa e apresenta novidades em um ritmo muito mais veloz, e aquela que toca “fora”, na rádio, televisão, boates ou demais eventos “na pista”[7], que costuma ser mais genérica, homogênea e se renovar mais lentamente. Sendo assim, esta pesquisa tem também o objetivo de recentralizar no debate acadêmico o circuito dos bailes, sua experiência enquanto festa e a produção musical que resulta desta experiência.

Por fim, o artigo se organiza em quatro partes expositivas: Montagem de Galera, Árvore Seca é Nós, Baile da Colômbia e Ponto Patrol. Cada seção apresenta aspectos distintos das montagens, explorando sua evolução, divulgação, relação com o passado e seu papel na preservação do funk carioca. O objetivo é demonstrar a relevância das montagens nos processos fundamentais do gênero, contribuindo para uma compreensão mais abrangente do funk carioca na academia.

Montagem de Galera

O período que antecede a origem do funk carioca, marcado pelo momento em que os DJs de funk começaram a produzir músicas com vozes originais, é descrito por Hermano Vianna no livro "O mundo funk carioca" (1988), derivado da dissertação de mestrado "O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos" (1987), uma etnografia pioneira resultante de uma pesquisa entre 1985 e 1987 no circuito dos bailes funk carioca. Vianna apresenta um movimento que tem raízes nos anos 1970, quando pequenas empresas proprietárias de equipamento sonoro, conhecidas como equipes de som, começaram a realizar festas voltadas para as populações negras e de baixa renda, residentes em subúrbios, favelas e morros do Rio de Janeiro.

Estas festas, realizadas em clubes, quadras esportivas ou de escola de samba em bairros periféricos, morros e favelas do subúrbio carioca e baixada fluminense, eram accessíveis aos jovens das classes populares que residiam nestes lugares e se viam distantes geograficamente, financeiramente e culturalmente da Zona Sul carioca, região com maior concentração de renda e aparelhos de cultura e lazer, em geral, destinados às classes média e alta. Suprindo uma demanda desta juventude por lazer, os donos das equipes de som, que operavam como “mundos artísticos” na visão de Vianna, criaram um tipo de entretenimento e mercado que ganhou, nas décadas seguintes, proporções gigantescas.

Na década de 1970, os DJs de bailes funk tocavam discos de soul, o que levou os bailes a serem chamados pela mídia de "bailes black", em alusão ao movimento black power estadunidense, que adotou o soul como expressão musical e foi referência para as equipes de som. O período seguinte aos bailes black, descrito por Hermano Vianna, foi marcado por uma nova sonoridade nos bailes, resultado da assimilação do hip hop estadunidense, especialmente das vertentes chamadas Miami Bass e Los Angeles Bass. Essas músicas eram, por si só, composições híbridas, entre a "originalidade" e a "reprodução", uma vez que também eram constituídas pela sampleagem. Nos bailes, as chamadas "melôs" eram fragmentadas, repetidas e reordenadas pela intervenção do DJ durante a performance ao vivo, pautada pela energia do público.

Pesquisadores do funk tendem a relacionar diretamente a etnografia de Vianna com a origem do funk carioca como gênero musical brasileiro, cujo marco inicial convencional é o disco "Funk Brasil", lançado em 1989 pela gravadora Polydor e produzido pelo DJ Marlboro. Embora menos lembrado, o álbum "Super Quente", lançado pelo selo Fama no mesmo ano, também é pioneiro na produção nacional de funk. Em ambos os discos, a grande virada são as músicas com vozes autorais em português, chamadas ainda de "melôs" ou "raps". Essas melôs eram mais homogêneas e lineares que as "melôs internacionais" do hip hop estadunidense. Os "raps", por outro lado, não tinham a "crítica social" associada ao rap da década de 1990, mas eram composições paródicas com melodia de cantigas infantis e versos de humor.

Em 1990, o DJ Marlboro lançou a sequência de "Funk Brasil" com mais funks em português, seguindo a mesma linha do álbum anterior, mas desta vez com melôs cantadas por personalidades da mídia como Dercy Gonçalves, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. No mesmo ano, a equipe de som Furacão 2000 lançou três outros discos, entre eles "Melô do pidão" com melôs internacionais misturadas a duas melôs nacionais, e "Força Funk", somente de melôs nacionais de duplo sentido e paródicas, músicas românticas, uma melô para a torcida do Flamengo e um rap de homenagem para a comunidade Morro dos Prazeres. Tanto a faixa "Mengo Beats" quanto a faixa "Rap dos Prazeres" indicam dois tipos de composição que se tornaram predominantes nos bailes nos anos seguintes: as montagens e os raps de galera.

A partir de 1991, as Melôs passaram a dividir espaço com montagens e raps nos álbuns das equipes de som. As montagens, nesse momento, eram "colagens" (remixagens) feitas a partir das músicas do hip hop americano já tocadas nos bailes, mas com samples do repertório nacional. A "Montagem Smock", do DJ Ricardinho e DJ Amazing Clay, é um bom exemplo da operação realizada pelos DJs na época. Nela, não há uma base rítmica sobre a qual canta uma voz; a música é construída toda por partes de outras músicas, justapostas ou sobrepostas. A base rítmica se constrói no salto de um trecho melódico a outro. Na "Montagem Smock", em meio a samples de várias melôs tocadas nos bailes, é possível ouvir a interpelação de um carimbo[8] de voz: "Aí Shock, toca o pancadão pra galera". A gíria carioca para o funk, “pancadão”, insere um modo de falar do Rio de Janeiro, especificamente do "mundo funk", na materialidade da música.

A "Montagem do Popeye", do DJ Fabinho Neurosampler no disco "O Encontro da Massa" (1993) da equipe de som Pipo's, não possui nenhum sample em português, mas se constrói na reorganização de trechos de várias

músicas tocadas nos bailes. Ainda que o idioma nacional não esteja presente na música, pode-se imaginar certo "abrasileiramento" na versão do DJ que, na adaptação ao baile, cria um novo ritmo em sintonia com o gosto e energia do público local. Em 1993, o álbum da Furacão 2000 Nacional traz duas montagens em meio a vários raps. A "Montagem 2000" é produzida a partir da própria vinheta da equipe Furacão 2000, enquanto a "Montagem Explosão" mescla e distorce uma série de Melôs internacionais. O volume dois de "Encontro da Massa" da Pipo's, lançado em 1994, é só de montagens e também conta com outra versão da Melô da Princesinha, dessa vez chamada de "Montagem da Princesinha I", produzida pelo DJ Mamut com DJ Fabinho. O mesmo disco conta também com as montagens Jack Matador e Homem Mau, ambas produzidas por Mamut e Fabinho com samples da banda Léo Canhoto e Robertinho, uma dupla de sertanejo de Goiânia criada na década de 1960, que inseria diálogos em suas músicas inspirados em filmes de "bang bang", fornecendo personagens e material para muitas montagens dos DJs da Pipo's, como Chumbo Quente, Rock Bravo e as muitas versões com Jack Matador.

Entre outras montagens no "Encontro da Massa Vol.2", a "Montagem Santa Marta" chama a atenção por se referir a uma comunidade. Sobre a base Volt Mix, mixada com outros samples diversos, ouve-se "Santa Marta", nome de uma comunidade na Zona Sul do Rio de Janeiro, de forma recortada, com a voz picotada e repetida em looping. A frase "tem conceito, pede paz"[9] é também fragmentada, repetida e reorganizada de várias formas ao longo da composição. No mesmo ano, os DJs Grandmaster Raphael e Amazing Clay lançam pelo Grandmaster Studio o disco "Beats, Funks e Raps Vol.4", com raps e montagens, duas delas também nomeando comunidades. Na "Montagem Vila Vintém", comunidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro, o verso "Tropa de combate, quero ver também, eu sou mais Vila Vintém" é repetido sobre o Volt Mix com outros samples. Não há mais nenhum outro verso, só o "pancadão". Na montagem "Maior Mulão no Country", aparecem o nome de outros lugares: o próprio Country, clube na Zona Oeste onde eram realizados bailes e Praça da Gávea, Rocinha e Vidigal, que ganham na música a alcunha de "Zona Sul, bonde do mal". Em 1995, o álbum "Disco Dance O som maior Vol. 1" traz a "Montagem Vigário Geral", que mistura o nome da comunidade Vigário Geral com o verso "Dou maior conceito, para os amigos meus" e a segunda parte "também é terra de deus", tudo recortado e pulsante, aludindo ao “Rap das Armas”, outra música do período. Composições deste tipo passam a ser cada vez mais frequentes entre álbuns de equipes de som do período e recebem o nome de Montagem de Galera.

A referência a certas partes da cidade e seus nomes próprios que acontecia em montagens e raps nos anos 1990 tem relação com as galeras do funk carioca, um movimento que pautou o circuito do funk por toda a década e foi proficuamente analisado por pesquisadores nos livros “Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais” (Vianna [org.], 1997) e “Abalando os anos 90: funk e hip-gop - globalização, violência e estilo cultural” (Herschmann [org.], 1997). As galeras foram grupos de jovens que moravam em uma mesma localidade e iam juntos ao Baile, representando suas comunidades de origem. Embora não esteja clara sua origem, a existência das galeras instaurou um novo tipo de baile funk, chamado de “baile de corredor”, “baile de briga” ou “baile Lado A lado B”. Nele, todo o espaço da festa era divido em dois lados, Lado A e Lado B, entre os quais também se dividam as galeras. Na fronteira entre os lados, no centro do baile, se formava um corredor, no qual as galeras “guerreavam” pelo domínio do baile. De fato, esta era uma batalha física, um verdadeiro “porradeiro”, ainda que mediado por seguranças. Abordados em geral pela ótica da violência urbana e criminalização do funk, as questões estéticas dos bailes de corredor, entre elas suas montagens, foram ainda pouco exploradas na academia. Além de espaço de embate, os bailes de corredor foram também um lugar de produção artística comunitária: cada galera confeccionava suas bandeiras, ensaiava seus passos de dança, se organizava para o baile e compunha os gritos de guerra, que eram transformados em montagens de galera para serem tocados no baile. Estes gritos de guerra, que tinham como todo grito de guerra a intenção de motivar seus “guerreiros” e intimidar os rivais, eram transformados pelo DJ do baile nas montagens de galera, que instigavam os momentos de maior intensidade no combate no corredor. Embora as Montagens de Galera fossem produzidas para o corredor, elas eram tocadas também em outros tipos de eventos organizados pelo circuito do funk, como nos Festivais de Galeras[10], bailes de comunidade e até mesmo em programas de rádio. Sandro Pai, dono do estúdio de funk no qual se realiza esta pesquisa, foi representante de galeras do Complexo do Lins. O representante de galera era aquele responsável por organizar o grupo e mediar as relações com os donos de equipe de som e seguranças nos bailes. Como ele conta em entrevista realizada em 2023, o processo de gravação das montagens de galera se dava da seguinte forma: donos de equipe de som, que organizavam os bailes, entravam em contato com os representantes das galeras para que eles indicassem os integrantes que iriam cantar os gritos de guerra, que eram compostos em coletivo por cada galera; os indicados a cantar os gritos se reuniam então em uma sala qualquer, que funcionava como um estúdio improvisado, no qual o DJ da equipe captava a voz dos cantores e depois as “montava” com samples e mixagens das bases das músicas do hip hop que ainda eram tocadas nos bailes – as “melôs internacionais”. Estas produções, gravadas de forma rudimentar e

produzidas coletivamente, não foram consideradas profissionais e tampouco seus cantores foram considerados MCs – posição que foi ocupada por aqueles que cantavam os raps produzidos para os Festivais de Galera. Chama a atenção que estas produções não eram chamadas “montagem” pela ausência de uma “voz original”. Diferente das montagens que precedem as montagens de galera, o que caracteriza este tipo de música como “montagem” não é só o manusear de samples, mas sua composição fragmentada e repetitiva, que gera uma sonoridade “recortada”, cheia de pulsão que movimenta o corpo no baile, seja para dançar, ou brigar. O que fazia com que as composições com os gritos de guerra se denominassem montagem não era, portanto, a ausência de uma voz original, mas a materialidade de seu som. Curiosamente, a utilização de uma “voz original” na composição é, atualmente, o que distingue no circuito do funk uma “música original” de uma montagem. E também o que atribui à música original seu caráter profissional em relação às montagens, que seriam produto de amadores.

As montagens e raps de galera tornaram audíveis as vozes dos jovens negros e pobres que frequentavam os bailes, em sua crueza, sem quaisquer artifícios de tratamento em estúdio. Além de registro destas vozes, as Montagens de Galera são, junto aos “raps de galera”, as primeiras músicas de funk a falar destas comunidades do Rio de Janeiro. É neste período que ocorre a delimitação de um traço do funk que é sua característica “raiz” (Lopes, 2011): a relação entre criação artística, identidade e território no funk. Em outras palavras, a representação dos territórios habitados pelo público dos bailes e artistas do funk nas próprias músicas que são tocadas no baile. A constante intensificação da campanha de criminalização do funk na mídia corporativa, que tem como marco inicial o fenômeno midiático dos “arrastões de Ipanema” (Herschmann, 2000), culmina em uma sequência de CPIs e leis para o funk, sintetizada por Danilo Cymrot (2012, p.176):

“Em 1995, organizou-se uma CPI na Câmara Municipal do Rio de Janeiro (resolução nº 127, de 1995) que visava a investigar a suposta ligação do funk com o tráfico de drogas no Rio e resultou na proibição dos bailes de comunidade. Em 1999, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro instaurou, por meio da resolução 182/99, uma CPI com o objetivo de “investigar os ´bailes funk` com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infantojuvenil” (artigo 1º), que resultou na lei estadual 3.410/00, revogada, por sua vez, pela Lei estadual 5.265/08, que impôs uma série de empecilhos para a realização dos bailes funk, de tal forma que tornou praticamente impossível a organização de um baile lícito. A repressão aos bailes funk, todavia,

apresentou efeitos contraproducentes."

Estes efeitos contraproducentes aos quais se refere Cymrot se relacionam com o que já havia alertado Jane Souto (1987, p.84) no artigo "Os outros lados do funk carioca", no livro "Galeras Cariocas":

"Provavelmente práticas estritamente repressivas tenderão a ampliar, entre esses jovens, o descrédito em relação às instituições e, em especial, em relação às instituições e, em especial, em relação à classe política; a fortalecer a imagem, já profundamente internalizada por muitos, da prepotência e arbitrariedade policial, a aguçar ressentimentos e a dilatar as margens de tensão social."

Além da pressão exercida pela mídia, opinião pública, poder público, judiciário e forças policiais; as galeras também sofreram a intervenção das facções criminosas, que ao longo da década de 1990 expandiram seu domínio nas favelas e morros do Rio de Janeiro. Estas facções modificaram as divisões das galeras, que tiveram que se alinhar, independente das rivalidades preexistentes, no lado ordenado pelas lideranças da facção que dominava seu território. De certa forma, elas serviram como uma espécie de proteção (bastante autoritária, diga-se de passagem) para os funkeiros, já estigmatizado e criminalizados pela mídia e práticas policiais. Sandro Pai conta que, na época, muitos integrantes de galera se associaram a estas facções buscando meios de se proteger da polícia e dos rivais em brigas que se estendiam para fora dos bailes. Carla Mattos (2006) aponta que o final da década de 1990 é um período de transição do que ela chama de "valentia", característica das galeras, para a "neurose", sentimento de tensão que perpassa a vida dos jovens integrantes de galera e está relacionado ao controle territorial das comunidades por facções do tráfico de drogas. A "neurose", efeito desta presença cada vez maior das facções no universo das galeras, se torna perceptível nas próprias Montagens de Galera que, a partir da segunda metade da década de 1990, passam a incorporar elementos que viriam a ser identificados com o subgênero Proibidão.

Árvore Seca é nós

Rodrigo Russano (2006), pioneiro na pesquisa do Proibidão, define o sentido “neurótico”, atribuído a canções deste gênero, como “o estado em que a violência se faz presente” (Russano, 2006). Para Carlos Palombini (2011), outro autor fundamental no estudo e preservação do Proibidão, "As narrativas do funk proibido fazem parte da cultura de comunidades sujeitas ao tráfico, e formulam uma ética de fato em resposta à ética de direito de um Estado violento ou ausente" (Palombini, 2011, p.3).

Por sua expressividade disruptiva, o Proibidão tem uma historiografia à parte na academia, cujo marco inicial coincide com o declínio das galeras. Como nos mostra Mattos (2006, p.84), as galeras cedem lugar às facções no âmbito da representação das comunidades no baile e, consequentemente, no funk. Essa passagem, no entanto, conserva diversos aspectos das galeras. Permanecem as dinâmicas de guerra territorial (Mattos, 2006), tão características do corredor e expressas nas Montagens de Galera.

Diferente das Montagens de galera, entretanto, o Proibidão é composto em semelhança ao rap, mas com suas particularidades. Como descreve Palombini (2012), o MC canta o rap sem acompanhamento, pede a base para o DJ para então repetir os versos já cantados. Este era o formato também das apresentações ao vivo do MC, que forneceram as versões mais conhecidas dos Proibidões. A intrínseca relação do Proibidão com a performance ao vivo no baile, entretanto, não inibe ou exclui a possibilidade de realizar montagens com as gravações destas performances. Na verdade, as montagens incorporam o Proibidão, dando-lhe versões mais dançantes para serem tocadas principalmente nos bailes – mesmo que a escuta destas produções para o baile sempre extrapole seus limites físicos.

Este é o caso da montagem "Árvore Seca é nós", que é composta por diferentes Proibidões e samples de funk. “Árvore Seca é nós” é uma montagem produzida com os MCs Tam e Cula, para o Baile da Árvore Seca em 2005. Naquele ano, o Baile da Árvore Seca, realizado na comunidade de mesmo nome no Complexo do Lins, onde se dá também esta pesquisa, havia se tornado um dos maiores da cidade. A música é uma celebração tanto da comunidade da Árvore Seca, quanto de seu baile, que foi interditado pela polícia em 2013.

A montagem, que se tornou nacionalmente conhecida, traz samples de funk marcantes: o da “Montagem do Sax”, que por sua vez é um sample do solo de saxofone da música “Your Latest Trick” (1985) da banda “Dire Straits”, o sample “toma”, de uma música de Léo Canhoto e Robertinho, utilizado ainda hoje em montagens de

funk, e os pontos de tiros que se tornaram característicos do Proibidão. Além do manusear destes arquivos com história no circuito dos bailes, “Arvore Seca é nós” é uma “colagem” de dois Proibidões lançados aquele ano: “A bala vai comer”, da dupla de MCs Tam e Cula, e “Tipo Colômbia”, do MC Frank. Utilizo aspas para a palavra montagem quando me refiro à mescla entre “A bala vai comer” e “Tipo Colômbia” porque não há nesta composição, propriamente, uma técnica de “sampleagem” que mixa arquivos das duas músicas. O que fazem os MCs Tam e Cula quando cantam “Árvore Seca é nós”, é citar os dois Proibidões através da fusão de seus refrões.

“A bala vai comer” é um Proibidão que aparece em alguns CDs de bailes disponíveis no 4shared, entre eles o CD “Mangueira Proibidão”, lançado em 2003. Suas versões são muitas, uma vez que são gravações de performances ao vivo nos bailes, nas quais os MCs adaptam as letras de suas canções para representar ruas e personagens das comunidades nas quais se apresentam. De modo geral, “A bala vai comer” é composta por paródias com versos de intimidação às facções rivais e à polícia, nos quais são exaltadas as comunidades para as quais os MCs cantam. No refrão, Tam e Cula repetem “a bala vai comer” como uma ameaça àqueles que atentarem contra a força bélica da facção na comunidade. O verso é cantando na mesma melodia e entonação com que cantam “Árvore Seca é nós”, na qual reproduzem até o mesmo beat box que marca o começo e fim do refrão em “A bala vai comer”.

A música “Tipo Colômbia”, do MC Frank, aparece no CD “Proibidão Santuário Vol. 1” de 2005, disponível para download na plataforma 4shared. Nela, o MC Frank canta acompanhado do Tamborzão, em meio a pontos de bombas e tiros de metralhadora:

A relação entre a Colômbia e o Rio de Janeiro foi explorada pelo MC Frank também na canção “Estilo Colombiano” do mesmo ano, e se explica no verso “tipo guerrilha”. Na narrativa da música, os integrantes da facção descem por vielas com armamento pesado, representando o imaginário que se tem de guerrilha, simbolizado pelas Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, assunto amplamente noticiado na mídia naquele período. Como fazem Tam e Cula em “A bala vai comer”, o MC Frank canta uma série de versos que se adaptam às comunidades nas quais se apresenta, relacionando-as a Bagdá e Afeganistão – territórios que estavam em guerra no período em que a música foi lançada. A performance dos MCs em “Árvore Seca é nós” não só repete o verso do MC Frank em “Tipo Colômbia”, mas reproduz até mesmo a gagueira característica de sua performance.

Observadas a distância no tempo, as montagens são arquivos de experiências passadas do funk. No Rio de Janeiro, “Árvore Seca” é tocada ainda hoje em diferentes tipos de festas e confraternizações e, para o funk, ela é considerada uma “relíquia”[11], um arquivo valioso que sempre que executado traz consigo memórias de um passado do funk: do Baile da Árvore Seca e do Proibidão daquele tempo, por exemplo. Mas, vivenciadas em seu momento de produção, as montagens são vitrines do que acontece no baile e no mundo, aqui e agora. Assim como as montagens de galera tornavam sensíveis na materialidade da música os indicadores do momento presente do baile e de seu contexto (a equipe que realizava o evento, a música que era tocada, o lugar que se ocupava, os acontecimentos e conceitos do presente), a montagem da Árvore Seca, em diálogo com o passado, nos serve também de mostruário daquilo que a juventude dos bailes escuta no presente.

Baile da Colômbia

A partir de 2010, com o circuito dos bailes a todo vapor na época considerada a "Era de ouro" do Proibidão, a criminalização do funk atinge níveis alarmantes, ameaçando concretamente sua existência. A intensificação dos conflitos entre o poder público e favelas e morros se institucionaliza por meio das operações e ocupações militares que implementam as UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora)[12]. Apesar da conquista da Lei Funk é Cultura (Lei 5543) em 2010, não houve garantia dos direitos dos funkeiros, que permaneceram à mercê das forças policiais para a realização dos bailes (Facina, 2014).

Em 2013, após aproximadamente uma década na agenda cultural da cidade, o Baile da Árvore Seca foi forçado a encerrar suas atividades devido à ocupação militar no Complexo do Lins e à implementação de uma UPP na Dona Mariana[13], logo na subida para o Baile da Árvore Seca. Em função da ocupação militar, as comunidades do Lins foram forçadas a suspender seus bailes por pelo menos dois anos. Assim como a montagem “Árvore Seca”, o Baile da Árvore Seca é também considerado uma relíquia do funk, lembrado com saudosismo por aqueles que o frequentaram.

O declínio do projeto das UPPs possibilitou o retorno da efervescência dos baile. Novamente, as montagens foram o meio pelo qual DJs de funk, especialmente os mais jovens, promoveram uma série de mudanças estéticas no funk carioca, originando o que ficou conhecido como Funk 150 bpm. O bpm representa a velocidade rítmica da música, seu andamento, que não ultrapassava os 130 desde o surgimento do Tamborzão na virada da década de 1990 para 2000. Por volta de 2015, DJs do Baile da Nova Holanda, favela no Complexo da Maré, como Rodrigo Fox e Polyvox, modificaram o bpm de 130 para 150. Embora DJs de funk tenham alterado a velocidade de suas músicas ao longo da história dos bailes, as batidas nunca haviam sido tão rápidas. Inicialmente chamado de "ritmo louco da Nova Holanda", o 150 bpm se difundiu entre os bailes, extrapolou seu circuito em 2019 e se popularizou na indústria fonográfica nacional. Entre 2018 e 2019, bailes como o Baile da Gaiola, Baile da Colômbia, Baile do Jaca, Baile do Borel, Baile da Espanha, Baile da Provi, Baile do Santo Amaro e muitos outros contribuíram para a ampla propagação do funk 150 bpm, assim como para o surgimento de muitos novos artistas no circuito.

O Baile da Colômbia, onde tocavam grande parte dos artistas interlocutores desta pesquisa e que se destacaram no circuito com o 150 bpm, é uma atualização do Baile da Árvore Seca. Assim como o funcionamento dos bailes no Rio de Janeiro pode ser interrompido a qualquer momento, sua interdição tampouco é permanente. Em 2015, dois anos após a interdição do Baile da Árvore Seca, um novo baile passpu a ser realizado na mesma comunidade, desta vez, na Rua Dona Mariana, onde foi instalada a UPP responsável pelo aparente fim do Baile da Árvore Seca. Ocupando a extensa rua, o novo baile recebeu o nome de Pistão e também se tornou um dos maiores do Rio de Janeiro naquele período, trazendo visibilidade tambéma sua equipe de DJs, que contava com Raphael Pitbull e Zebrinha do Pistinha. Aproximadamente um ano após seu surgimento, a história se repete e o Baile do Pistão é suprimido por operações policiais. Em 2016, surge o Baile do Pistinha, contava com a mesma equipe de DJs do Baile do Pistão, mas era realizado nas comunidades Cachoeira Grande e Gambá, também no Complexo do Lins. Muitos novos artistas do Lins, como o DJ Juninho 22, por exemplo, surgem nesse período e propagam no circuito dos bailes com uma série de músicas sobre o Pistinha. Entretanto, o Pistinha não teve tempo suficiente para crescer e alcançar o sucesso de seus antecessores: no dia seis de março de 2016, às cinco horas da manhã, policiais do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro) entraram no baile atirando na direção dos presentes, causando a morte de um homem e deixando duas outras pessoas feridas[14]. Após este episódio, as comunidades do Complexo do Lins ficaram por mais dois anos

sem realizar bailes. Somente em 2018 o Complexo do Lins voltou a produzir um baile que se estabeleceu no circuito: o Baile da Colômbia. O Baile da Colômbia é como uma atualização do Baile da Árvore Seca e acontecia na mesma quadra que sediava a relíquia. Seu nome é também uma alusão à montagem "Árvore Seca é nós", que tornou o Baile da Árvore Seca famoso em todo o Brasil.

A Montagem "Árvore Seca" é uma das relíquias que foram aceleradas em um primeiro momento do funk 150 bpm[15]. Na aceleração experimental, a voz do MC, que é também relíquia no funk, perdeu completamente suas características, tornando-se maquínica e irreconhecível. Esse efeito colateral de distorção das vozes originais causado pela invenção do 150 bpm nas músicas em 130 adulteradas fez com que as primeiras montagens do 150 bpm fossem consideradas amadoras pelo circuito. No entanto, as sonoridades frenéticas pareciam de acordo com a demanda do público dos bailes. Como comentou a DJ Iasmim Turbininha, que tocava no Baile da Colômbia e foi também uma das responsáveis pela propagação do funk 150 bpm, a aceleração da música diz respeito à aceleração do corpo, percebida pelo DJ no baile. Nesse sentido, ao acelerar a música, DJs a teriam adequado ao ritmo do presente - ou do futuro, se pensarmos que o DJ antecipa os desejos de seu público. Ao passo que se perde a autenticidade da voz do MC, a montagem da "Árvore Seca" em 150 bpm não só serve de instrumento para a criação de uma nova estética no funk, como também permite que a relíquia retorne ao circuito de maneira atualizada. Cabe ressaltar que uma versão não se sobrepõe à outra. No Baile da Colômbia, e também em outros bailes, pude escutar por mais de uma vez as duas versões da montagem "Árvore Seca é nós".

Esta perspectiva que associa o ritmo da música ao ritmo corpo, ou da vida, também se demonstra por outro viés. A partir da invenção do 150 bpm, o funk iniciou um caminho de aceleração que parecia sem volta. A DJ Iasmim Turbininha, por exemplo, já produzia em 170 bpm e 180 bpm, velocidades que iam se tornando cada vez mais frequentes entre alguns DJs. Quando a pandemia de Covid-19 afetou a rotina dos bailes e forçou a juventude que se encontrava semanalmente nestas festas a permanecer no interior de suas casas, socializando somente pelo virtual, o funk desacelerou e, aos poucos, voltou ao 130 bpm[16]. Chegou então o momento das montagens de Tik Tok, o aplicativo de vídeos sul-coreano que se tornou conhecido no Brasil principalmente pelos vídeos de coreografias compartilhados pelos usuários. Respeitando o formato da plataforma, as montagens de Tik Tok têm apenas um minuto, são menos complexas em seu arranjo de samples e, portanto, mais lineares, cíclicas e homogêneas, com ritmo pausado, o que favorece o tipo de coreografia que se popularizou no aplicativo. A

sensação de adrenalina das montagens do 150 bpm, que condizia com a adrenalina do baile e, em última instância, da experiência de vida de boa parte da juventude dos morros e favelas, se oculta nas montagens de Tik Tok, que se projetam para longe do baile. Em 2023, quando os bailes funk no Rio de Janeiro já haviam recobrado o ritmo intenso de suas atividades, as músicas do Tik Tok passaram a ser inadequadas para estes eventos presenciais, chegando mesmo a serem "proibidas" no baile por não estarem em sintonia com o ritmo "da favela".

Este é um tema mais complexo do que as páginas deste trabalho podem dar conta. Mas, por ora, pode-se apontar que as montagens, por sua hibridez e agenciamento de diferentes temporalidades, se transformam em veículos (mecanismos ou dispositivos) de atualização do funk, capazes de amalgamar elementos do passado, que geram reconhecimento no funk, como a montagem "Árvore Seca é nós", às demandas sensoriais do presente. Graças a esta possibilidade, as montagens não só comunicam informações do passado-presente verbalmente por meio de citações e samples, como também são capazes de expressar sensações do passado-presente por seu ritmo e sonoridade atualizados.

Ponto Patrol

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

O ponto patrol é um destes samples recorrentes no funk e, ao traçar o percurso de suas manifestações ao longo da história do gênero, é possível vislumbrar suas práticas de preservação. Um ponto é um trecho melódico que funciona como marcação nas composições do funk, não só nas montagens (embora seja sempre um sample). O

Ponto Patrol é um destes samples e pode ser considerado um "sample do funk", pela familiaridade que evoca por sua extensa e duradoura presença entre as produções de DJs de funks. Ele recebe este nome por derivar da música “Play at your own risk”, do grupo Planet Patrol, que participa da corrente da música eletrônica produzida por músicos negros nos Estados Unidos na década de 1980.

A música “Play at your own risk” era tocada nos bailes na década de 1980, aparece no álbum “O som acima do normal”, lançado pela equipe de som Cash Box em 1983, e é chamado de “Melô do computador 2” em um vídeo publicado por um DJ “da antiga” no Youtube. Em “Play at your own risk”, da metade da música, que tem seis minutos, até seu final, não há mais uma letra cantada pelos cantores do grupo, mas uma montagem com sons futurísticos (sampleados também em outras músicas do hip hop estadunidense da época) e beeps, lembrando sons de “computador”. A parte sampleada, que se tornaria o “ponto patrol”, vai dos quatro minutos e oito segundos aos quatro minutos e trinta e nove segundos. A sonoridade original é praticamente toda adulterada. Embora se conserve algo de sua melodia computadorizada e de timbre “eletrônico”, seu encurtamento lhe atribui um ritmo mais pulsante, moderno e bem humorado que na música “Play at your own risk”. Ainda não foi possível encontrar o autor do sample, ou seja, o DJ que isolou, fragmentou e reorganizou o trecho musical citado. Mas, o “ponto patrol” foi utilizado massivamente em montagens por volta de 2010 e, por vezes, aparece também em montagens atuais.

A montagem “A pedido” é uma das mais famosas com o Ponto Patrol. Sua versão do ponto foi tão divulgada que chega a se confundir com o Ponto Patrol “original”. Em circulação na transição da década de 2000 para 2010, ela é um clássico exemplo de Aquecimento. Na montagem “À pedido”, o Ponto Patrol é interpelado pela batida do Tamborzão, beats e samples diversos de vocalizações, mas sem qualquer “letra”. Além do trecho “A pedido” repetido, se escuta também os gemidos femininos que são característicos das montagens deste período, além de outro sample de voz cujo conteúdo se torna ininteligível – é puro som.

Aquecimentos são montagens de Putaria pouquíssimo ou nada verbais. A Putaria é o subgênero relacionado às dinâmicas sexuais e de gênero no funk, que por si só dilui as fronteiras entre voz e base rítmica ao privilegiar aspectos mais sensoriais que discursivos na música - um convite ao movimento do corpo, por assim dizer. Nos Aquecimentos, a relação de não dominância entre voz e ritmo e diluição da palavra em som, que se observa já na Putaria, alcança seus extremos, não restando qualquer significado, apenas sensações do som e da batida.

Tocado nos momentos de maior intensidade no baile, os Aquecimentos se resumem a composições de pontos, samples, beats e carimbos, que produzem um ritmo intenso, sobrepondo a necessidade de versos e narrativas discursivas. Na montagem "À pedido", ouvimos em meio ao Ponto Patrol o carimbo "À pedido", que dá nome a montagem e se repete em looping algumas vezes; o ponto Patrol é repetido em um looping insistente até a distorção; entra então o Tamborzão, com outros samples e pontos de gemidos (muito utilizados nas montagens de putaria e Aquecimentos do período) e o ponto "djow", ou "chaõ" também frequente em montagens até hoje e, inclusive, citado em páginas acadêmicas (Mizrahi, 2009, p.207). Produzida em uma das épocas de ouro dos bailes funk no Rio de Janeiro, pouco antes da implementação das UPPs, a montagem "A pedido" é, assim como os "originais" que samplea, uma relíquia do funk carioca que, quando tocada, remonta os bailes de comunidade de um período glorioso.

O Ponto do Patrol, ou o sample de "À pedido", continuam a ser utilizados e alterados nas apropriações e escolhas estéticas dos DJs de funk. Na virada de 2019 para 2020, antes do longo hiato dos bailes ocasionado, desta vez, pela pandemia de COVID-19, o DJ Jeffinho, residente do Baile da China, publicou seu Set de Natal nas plataformas Youtube e Soundcloud. A primeira música do Set é a montagem "É na Rua da Feira", que, como "À pedido", é também um Aquecimento, mas produzido em outro tempo e para um contexto específico: a Rua da Feira, localidade da Comunidade Barro Vermelho em São Gonçalo, município da região metropolitana do Rio de Janeiro, onde acontece o Baile da China.

"É na Rua da Feira" também é composta pelo sample de "À pedido", com o "ponto Patrol". O ponto aparece, desta vez, bastante acelerado em relação às produções anteriores, condizendo com a tendência estilística do momento de batimento acelerado, o que deixa sua sonoridade mais "frenética". No lugar do Tamborzão de "À pedido", É na Rua da Feira se constrói com o Beat HAHAHAHA, em circulação no momento e produzido pela onomatopeia de uma risada, que atribui uma textura rasgada, suja, ao ritmo da montagem.

Difundida pelos DJs do Baile da China, entre eles o DJ Jeffinho da China, a música é da comunidade e, de certa forma, fala da comunidade quando chama a escuta para a Rua da Feira: É na Rua da Feira! A referência ao local também se dá pela inserção de um segundo carimbo, que alterna com "É na Rua da Feira": "Tropa do PVT". PVT, ou Pivete, é o vulgo do "dono" do Barro Vermelho e região, líder da facção do Comando Vermelho naquele território. Assim como nas montagens de galera, o nome da localidade se faz presente na composição e,

como ocorre com os Proibidões, a demonstração de poder da comunidade se expressa pelo pertencimento à facção como parte da “tropa do Pivete”.

Embora estas sejam construções artísticas, as práticas de criminalização da pobreza (Facina, 2009) produzem agentes policiais que são, por vezes, incapazes de diferenciar entre artistas, moradores de comunidade, e criminosos de alto risco. Em 2021, enquanto se apresentava em uma casa de show em São Gonçalo, próximo ao Baile da China, o DJ Jeffinho da China foi assassinado pela polícia militar. Jefferson Vieira tinha apenas 21 anos [17].

A montagem “É na Rua da Feira”, divulgada pelo DJ Jeffinho da China, indica que, sob constante e letal opressão, o funk transporta arquivos que remontam sua origem, e que não se perderam em sua história. As montagens são testemunho vivo da memória dos bailes.

Considerações finais

O baile se configura como uma experiência de presença compartilhada em determinado tempo-espaço, produzindo sentidos únicos para cada participante. A sua conexão com o "aqui e agora" não implica efemeridade, ausência de História ou alienação a ela. Ao contrário, sua história, contada através de gêneros, letras, bases ou movimentos estéticos, não consegue acompanhar a velocidade de suas atualizações. A volatilidade e simultânea persistência histórica do funk é evidente ao observar suas montagens, que tornam sensíveis os arquivos e processos do passado no presente.

Na perspectiva etnomusicológica e estética, as montagens apresentam características que perduram na história do funk carioca, ressoando em seus subgêneros e desafiando as análises predominantemente discursivas. Apesar das variações em sua sonoridade ao longo dos mais de 30 anos, as características distintivas das Montagens de Galera, marcantes na década de 1990, foram fundamentais para os processos de nacionalização do funk carioca, embora frequentemente esquecidas pela historiografia.

As montagens, mais sensoriais que discursivas, chamam o corpo, instigam movimento e mantêm a hegemonia nos bailes. Além de serem um dispositivo do funk que gera novidade, memória e territorialidades, elas são efetivas na relação do funk com sua própria memória espiralizada. Exemplificadas por composições como "Árvore Seca é nós" e "É na Rua da Feira", as montagens não apenas evidenciam temporalidades distintas, mas também expressam territorialidades, resistindo à repressão dos bailes e preservando a memória do funk. Em suma, as montagens são arquivos vivos, repletos de relíquias do funk, sempre prontos para novos usos.

Notas de la ponencia:

1Sistema de referências utilizado: Normas ABNT 2023.

2Festas que tem o sonoro reproduzido por aparelhagem de som com elemento central e condutor das relações. Para informações a respeito de seu surgimento e chegada ao Brasil ver Vianna, 1997.

3 Organizações criminosas cujo braço do varejo de drogas ilícitas se estende pelas favelas e morros, territórios que passam a ser controlados por estas facções.

4Produto sonoro resultado do trabalho de mixagem do DJ na performance ao vivo do baile ou em estúdio. O set pode ser entendido como uma "sequência musical" executada pelo DJ

5Sigla para Disck-Jockey. Aquele que produz sets ou música eletrônica.

6Nos processos de homogeneização do funk na grande mídia e mercado, observados por Herschmann (2000) e Lopes (2010), não apenas as letras das músicas foram "pacificadas" nas versões *light*, como também as bases passaram por uma suavização das técnicas de montagem.

7Fora das favelas e morros, sinônimo de "asfalto".

8"Carimbo" é o termo utilizado por DJs e MCs para se referir a um sample, em geral uma fala, que é "carimbado" na música, ou seja, se repete e marca toda a música.

9Este trecho já havia aparecido na montagem Boavistão no albúm "Mix Remix o Agito das Galeras", lançado pela equipe de som Duda's em 1993.

10Com a repressão aos bailes de corredor, os Festivais de Galera surgiram como opção de lazer "pacificada" para a juventude dos bailes funk. Neles, a luta corporal era restrita aos chamados "15 minutos de alegria", e as galeras competiam entre si em gincanas. Para mais informações sobre os Festivais de Galera ver Vianna (org.),

1997, Herschmann (org.), 1997 e Herschmann 2000.

11 “Relíquia” é um termo utilizado para descrever algo ou alguém com importância histórica no funk. Um baile, uma música, um artista e até mesmo um *beat* pode ser uma “relíquia” pro funk

12 Sobre UPPs e os impactos causados no funk por sua implementação ver Facina e Passos, 2012.

13 Em 2013 foram instaladas duas UPPs no Complexo do Lins, uma na Árvore Seca/Dona Mariana e outra na comunidade Camarista Méier.

14 Notícia veiculada pela página no facebook “A voz do Lins”, disponível em: https://www.facebook.com/AvozdoLins/photos/a.197522803764381/505673182949340/?type=3 acesso em 15/12/2023.

15 Antes da produção de batidas e beats já nesse andamento. A produção da primeira batida em 150bpm é atribuída ao DJ Polyvox da Nova Holanda.

16Nenhuma mudança do funk exclui sua forma anterior. Atualmente, DJs produzem tanto em 150 bpm como em 130 bpm.

17Matéria no jornal O Globo sobre o assassinato do DJ Jeffinho da China disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/09/10/quem-era-dj-jeffinho-da-china-morto-em-operacao-da-pm-em-sao-goncalo.ghtml acesso em 29/02/2024.

Bibliografía de la ponencia

Facina, Adriana. e Passos, Pâmela. *Funk pacificado? Reflexões sobre a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) e seus impactos culturais.* Em A. Pele, G. Cittadino, P. Masbernat y R. M. de Gasperín (Org.). Direitos humanos e neoliberalismo. Rio de Janeiro: Lumen Juris. 2012.

Facina, Adriana. *"Não me bate doutor": funk e criminalização da pobreza.* In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Faculdade de Comunicação/UFBa, 5, 2009, Salvador, BA. Anais (on-line). Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2009. Disponível: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf Acesso em 02/07/2023.

_____. "Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro". Trabalho apresentado na 29a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN. 2014

Herschmann, Micael. Apresentação. In: Herschmann, M. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Na trilha do Brasil contemporâneo*. In: Herschmann, M. (org.) Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

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

Mattos, Carla dos Santos. *No ritmo neurótico: cuktura, funk e performances "proibidas" em contexto de violência no Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. pp. 154.

Palombini, Carlos. *O Som a prova de bala*. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. Departamento de Música – USP. Anais (online). São Paulo: 2012. Disponível em http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/80/79 Acesso em 02/07/2023.

_____. "Soul brasileiro e funk carioca". *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun.

2009.

Russano, Rodrigo. "Bota o fuzil pra cantar!" O funk proibido no Rio de Janeiro. (tese de mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. 2006.

Souto, Jane. "Os outros lados do Funk Carioca". IN: Vianna, H. (org.). Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Editora UFRJ, 1997.

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

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

Cymrot, Danilo. "Ascensão e declínio dos bailes de corredor: O aspecto lúdico da violência e a seletividade da repressão policial". Revista eletrônica da Faculdade de Direito. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre, Volume 4, Número 2, p. 169-179, julho/dezembro 2012.

Palombini, Carlos. "Funk proibido: lado certo, vida errada". Projeto Residência IEAT 2011–2012, Carlos Palombini, EM?UFMG, 2011.

Mizrahi, Mylene. "De agora em diante é só cultura": Mr. Catra e as desestabilizadoras imagens e contra-imagens funk. In Gonçalves, Marco Antônio; Head, Scott (org.). Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009