

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – RELAÇÕES PÚBLICAS**

JULIEN MORETTO

**TUDO ACABA EM FUNK:
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A APROPRIAÇÃO DA CULTURA FUNK**

Santa Maria, RS, Brasil

2015

JULIEN MORETTO

**TUDO ACABA EM FUNK:
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A APROPRIAÇÃO DA CULTURA FUNK**

Projeto experimental apresentado à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho

Co-orientadora: Mariana Nogueira Henriques

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Curso de Comunicação Social – Relações Públicas

A Comissão Examinadora abaixo assinada aprova o projeto experimental

**TUDO ACABA EM FUNK:
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A APROPRIAÇÃO DA CULTURA FUNK**

Elaborado por

JULIEN MORETTO

Comissão examinadora

Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho
Orientador (UFSM)

Prof. Me. Fernando Barbosa
(UFSM)

Prof. Francesco Flavio da Silva
(Unochapecó / Mestrando POSCOM)

Santa Maria, dezembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha vó Terezinha, mais conhecida como Tetê, que mesmo estando em um lugar melhor talvez não entenda exatamente o que faz um Relações Públicas. Para ser sincero nem eu sei ao certo, mas penso que a partir desse documentário encontrei uma forma de transformar vidas e ajudar aqueles que não têm força midiática para contar as suas histórias.

Agradeço à minha mãe por todo suporte dado durante a faculdade. Por entender que um ano a mais no curso faria uma diferença enorme na minha vida e na forma de pensar o que é uma vida e a função que nós exercemos dentro de uma sociedade. Não estamos aqui somente para trabalhar, nos divertir ou lucrar, mas sim para crescermos e fazermos mais pessoas crescerem conosco.

À minha companheira, Camila Pereira, por me ajudar a construir esse trabalho e por estar presente durante todas as fases desse projeto. Sei que a partir dele construímos uma relação mais humana, mais sincera e mais profunda. Meu trabalho não existiria sem a participação dela.

Ao meu orientador, Flavi Lisboa, por me ensinar o que é cultura e por me proporcionar as melhores disciplinas durante o curso de Relações Públicas. Mas claro, ao lado de todo orientador há um co-orientador, que no meu caso foi a Mariana Henriques. À ela agradeço a paciência, as correções e todo o suporte dado durante a pesquisa, que não estaria tão completa sem suas marcações em vermelho ou azul.

A todos os entrevistados que se disponibilizaram a participar e que cederam seu tempo e suas falas para esse documentário. Nunca imaginei poder conhecer tantas pessoas e tantas histórias únicas que foram moldadas e criadas a partir do funk. Posso afirmar que cresci com esse trabalho, conheci uma forma de viver que nunca imaginei que poderia existir. Os livros não mostram nem 1/3 do que é a realidade de quem vive essa cultura que só cresce.

Obrigado ao funk.

RESUMO

Este projeto experimental tem como objetivo geral compreender, através da realização de um documentário, como as classes altas se apropriam da cultura funk. Propõe-se, com esse documentário, uma quebra de preconceitos ao mostrar, a partir da visão de oito entrevistados, que o funk é uma cultura que muitas vezes serve como porta voz para as minorias e que a sua apropriação, tanto por outras classes quanto por outros gêneros musicais é bem vista, ajuda o funk a crescer e ser reconhecido. Para fundamentar teoricamente este trabalho discorreremos sobre os conceitos de identidade, cultura e apropriação cultural a partir da teoria dos estudos culturais, e em seguida, no segundo capítulo teórico do projeto, trabalhamos com a temática funk, sua história até sua apropriação pelas classes altas. O nosso percurso metodológico é descrito no terceiro capítulo, e por fim, no quarto, apresentamos os personagens entrevistados e os aspectos técnicos utilizados para a produção do documentário.

Palavras-chave: Estudos Culturais; Apropriação Cultural; Funk; Cultura; Documentário.

ABSTRACT

This experimental project has as main goal to understand, through the making of a documentary, how the high society classes appropriate the funk culture. For this, initially, in a first theoretical chapter, we talk about identity, culture and cultural appropriation concepts, from the theory of cultural studies, and then in the second theoretical chapter of this study, we work with the funk subject, its history until its appropriation by the high classes. The third part of the project is devoted to methodology, which clarify how was the construction of this work, the choice of subject, through the creation of a documentary process until the selection of interviewed people. Finally, the fourth and final chapter describes our product, encompassing since the presentation of the eight characters respondents to the technical aspects used for the documentary production.

Keywords: Cultural Studies; Cultural appropriation; Funk; Culture; Documentary.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Silvio Essinger..... | 46 |
| Figura 2 – DJ Drope..... | 47 |
| Figura 3 - Rodrigo S. Pinheiro..... | 48 |
| Figura 4 – MC Davi..... | 49 |
| Figura 5 - MC Serginho | 50 |
| Figura 6 – MC Sabha..... | 51 |
| Figura 7 – Renato Martins..... | 52 |
| Figura 8 – MC Branquinha..... | 53 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. ESTUDOS CULTURAIS | 14 |
| 1.1 Histórico | 14 |
| 1.2 Identidade..... | 17 |
| 1.3 Cultura e apropriação cultural | 18 |
| 1.4 Identidade e cultura do funk..... | 22 |
| 2. FUNK | 27 |
| 2.1 A História do funk | 27 |
| 2.2 Tipos de funk..... | 34 |
| 2.3 A invasão do funk na classe média..... | 36 |
| 3. METODOLOGIA | 40 |
| 4. O DOCUMENTÁRIO: TUDO ACABA EM FUNK | 46 |
| 4.1 Os personagens..... | 46 |
| 4.2 Aspectos técnicos..... | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 57 |
| REFERÊNCIAS | 59 |
| APÊNDICES | 63 |

INTRODUÇÃO

De Tropa de Elite¹ à Jornal Nacional², a periferia, quando retratada, é quase sempre vista como um local de bandido, traficante ou pobreza. Seja nos noticiários televisivos ou jornalísticos, filmes brasileiros ou estrangeiros, boa parte da mídia mostra a favela como um reduto das mazelas da sociedade. O que não é dito pela mídia ou visto pela sociedade é que na favela há muito mais que pobreza, marginalidade e criminalidade, há também formas de cultura.

Tradicionalmente as culturas de massa seguiam um fluxo, vinham das camadas mais altas para as baixas. Seguindo o movimento inverso, o funk surgiu nos subúrbios cariocas, repleto de preconceitos, e hoje lota as casas noturnas mais caras do Brasil.

Desde seu surgimento, na década de 80, nos subúrbios do Rio de Janeiro, o funk foi considerado uma cultura proveniente das classes mais baixas da sociedade e, até então, sempre foi visto com maus olhos por grande parte da população, até mesmo pela indústria fonográfica. Com a recente ascensão da nova classe C, formada por 37 milhões de brasileiros³ que deixaram a pobreza para virarem consumidores, ficou evidente o estilo de vida dessa camada popular, inclusive para as classes mais altas. Herschmann (2013) afirma que

os meios de comunicação perceberam um novo mercado e abriram um espaço imenso para as manifestações culturais dessa classe emergente. Novelas, programas de variedades, atrações musicais, muita coisa agora enaltece a estética da periferia⁴.

A partir desse momento o funk fica mais evidenciado perante a sociedade e a classe alta passa a apropriar-se do mesmo. Assim, a partir de nossas inquietações e afinidades, compreendemos que a melhor forma de retratar essa cultura é através

¹ Filme policial brasileiro de 2007, dirigido por José Padilha que tem como tema a violência urbana do Rio de Janeiro e as ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

² Telejornal brasileiro, produzido e exibido pela Rede Globo desde 1969. É o telejornal mais assistido no país.

³ Dado disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/atraidos-pelo-embalo-do-funk-jovens-de-classe-alta-frequentam-bailes-em-morros-e-vilas-de-porto-alegre/>> Acesso em: jul. 2015.

⁴ Análise do historiador carioca Micael Herschmann, pós-doutor em Comunicação e autor do livro *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. Retirada de reportagem do Clicrbs do dia 02 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/atraidos-pelo-embalo-do-funk-jovens-de-classe-alta-frequentam-bailes-em-morros-e-vilas-de-porto-alegre>> Acesso em: jun. 2015

de um documentário e, com ele, poder dar voz àqueles que raramente têm a chance de opinar.

A origem do estilo documentário surgiu entre os anos 1920 e 1930 com os irmãos Lumière na Inglaterra. Seu surgimento e derivações serão abordados de maneira mais aprofundada no capítulo de metodologia. Segundo Nichols (2005), todo documentário é um filme e nosso filme se encaixa na categoria de documentário de representação social. Esse tipo de documentário proporciona novas visões de um mundo comum, para que o exploremos e compreendamos. De acordo com a opinião e proposta do cineasta, o documentário tenta transmitir sua realidade social e permite que o espectador possa avaliar seu ponto de vista, argumentação e então, decidir se merece acreditar neles.

O que se pretende com este documentário então é mostrar, a partir da opinião de alguns estudiosos no assunto, de que forma e por que a classe média passou a se interessar tanto e conseqüentemente a se apropriar da cultura funk. Como se dá essa apropriação, qual a importância para o funk estar sendo apropriado por uma classe mais alta. Sendo assim, a pergunta que norteia a presente pesquisa é: Como a cultura funk é apropriada pela classe alta brasileira? E como objetivo geral, o trabalho propõe-se a compreender, através da realização de um documentário, como a classe alta se apropria dessa cultura, mesmo com tantos preconceitos ao redor dela.

Os objetivos específicos traçados para essa pesquisa se resumem em:

1. Produzir um documentário com o tema apropriação do funk pela classe alta, questionando os entrevistados a refletir e debater sobre esse movimento tão recente;
2. Retratar as diferenças entre o funk na periferia e nas camadas altas;
3. Diagnosticar o que levou a elite a se interessar pelo funk.

A justificativa dessa pesquisa parte de uma questão de gosto pessoal e identificação. Sempre pensei⁵ em realizar, como trabalho final de graduação, um projeto que envolvesse imagem e música. Desde o segundo semestre de 2012 comecei a trabalhar como bolsista na TV Campus da UFSM, como cinegrafista, e a entender um pouco mais sobre o mercado audiovisual. Com o passar dos semestres, fui percebendo que dentro do curso de Relações Públicas o que mais me motivava era a prática audiovisual. O interesse pela temática funk surgiu a partir de

⁵Aqui peço licença para falar em primeira pessoa do singular, pois se trata de uma escolha própria.

um trabalho o qual realizei para uma boate da cidade de Santa Maria. Fui contratado pelo produtor da festa *Treme* para realizar um *aftermovie*⁶. A festa teve sua primeira edição no ano de 2013, acontece uma vez por mês na boate Macondo Lugar e é conhecida por tocar ritmos latinos, entre eles o funk. O objetivo dos DJs da festa é fazer as pessoas dançarem sem limites e sem preconceitos.

Era perceptível que a cada edição a festa movimentava mais pessoas e também modificava o seu público. O horário de abertura da casa noturna era às 22h e a fila normalmente se formava por volta das 21h. Com o sucesso da festa, as filas começaram a aumentar, se formar às 20h e um público de maior poder aquisitivo começou a participar. A mudança de público trouxe diversas reclamações por parte dos frequentadores mais antigos da casa. Reclamações como, “por que esses *playboys* / ‘coxinhas’ começaram a vir na Treme?”⁷. A partir desse momento surgiu a inquietação do meu tema. Por que esses jovens de classe alta começaram a frequentar e adquiriram interesse por festas conhecidas por tocar um ritmo musical visto como culturalmente inferior e oriundo de uma classe popular?

Na área da comunicação vemos diversos trabalhos discutindo temáticas que abordam as culturas e seus conflitos. O funk é uma forma de cultura, mesmo que parte da sociedade não o reconheça e o valorize como tal. Apesar de haver pessoas que não consideram de fato, em 2009, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro o reconheceu como patrimônio cultural⁸. Por ser uma cultura e um tema recentemente difundido, não existem, no meio acadêmico, muitos estudos que abordam esse conteúdo⁹. Por esse motivo a presente pesquisa é de grande contribuição tanto para a área acadêmica quanto para a sociedade, como forma de compreender, de fato, qual a importância do funk para aqueles que convivem com essa cultura e o como ela é apropriada por diferentes classes sociais.

Com o interesse pelo tema formado, iniciei as buscas por trabalhos que estudavam o funk e sua cultura. Notei que tanto o funk como a apropriação do mesmo pelas classes altas, por ser um fenômeno recente, possuía um número pequeno de pesquisas acadêmicas publicadas. Se na academia não há muitas

⁶ *Aftermovie* é a denominação dada para vídeos que mostram os melhores momentos de uma festa.

⁷ As reclamações surgiram através de *tweets* na rede social *Twitter*.

⁸ Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/rio-aprova-lei-que-transforma-funk-em-patrimonio-cultural/>> Acesso em: jun. 2015.

⁹ Através de pesquisa para o Estado da Arte, realizada no primeiro semestre de 2015, em bancos de teses e dissertações, percebemos que são poucos os trabalhos que estudam a temática funk, principalmente com a abordagem da apropriação pelas classes altas e pelo viés dos estudos culturais.

pesquisas sobre a temática, nos noticiários, revistas e jornais frequentemente o assunto funk é abordado. Porém, na cobertura jornalística sobre o funk carioca, as notícias normalmente remetem a rolezinhos¹⁰, a criminalidade, o baile funk, ao uso de drogas e até mesmo a procura de MC¹¹'s pela polícia (PEREIRA, 2010)¹². Por outro lado, algumas poucas conseguem mostrar a realidade do baile funk do ponto de vista de quem convive diariamente na periferia.

A escolha em realizar um documentário é justificada pela proximidade na forma de criação, na facilitação em dar visibilidade nos estudos acadêmicos, em possibilitar que esse fenômeno possa ser visto e entendido por todos os públicos e por se diferenciar de todos os demais trabalhos na academia. É necessário dizer também que documentários não são meras reproduções da realidade, mas sim representações do mundo, a partir de uma determinada ótica. Diante disso, é possível que os aspectos deste tema sejam familiares ao telespectador, mas este, talvez, nunca tenha se deparado com aquela forma de olhar o fato (NICHOLS, 2005).

Para um melhor entendimento do que será abordado, dividimos o trabalho em quatro capítulos: dois teóricos, um metodológico e um último que descreve o documentário. No primeiro realizamos um apanhado histórico dos estudos culturais, mostrando sua origem, a importância que teve e tem para o campo da comunicação e neste sentido, buscamos através dos estudos culturais os principais conceitos que irão sustentar nossa pesquisa, como o de Johnson (2010), com a apresentação dos principais conceitos e ideias dos estudos culturais, Williams (1969) que apresenta uma compreensão detalhada do conceito de cultura, não sendo esta totalmente explicada pelas determinações da esfera econômica. Buscando uma maior aproximação com nosso problema de pesquisa, utilizamos Hall (1996) para trazer o conceito de identidade. De acordo com este autor, as velhas identidades, que por tanto tempo conseguiram estabilizar o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades. Este conceito torna-se importante em nosso trabalho, pois buscamos compreender os diferentes tipos de identidades dentro da cultura funk.

Já no segundo capítulo fazemos uma aproximação com a temática que nosso produto retratará. Para abordar a cultura funk utilizaremos Vianna (1988) que traz o

¹⁰ Encontros marcados pela internet por adolescentes de classe popular.

¹¹ MC significa Mestre de Cerimônia.

¹² Monografia apresentada em Porto Alegre, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

contexto histórico que o funk se inseria no seu surgimento, na década de 1980, no Brasil. E ainda Souto (2003), que analisa o fenômeno de apropriação do funk carioca por um grupo de jovens de classe média no Rio de Janeiro, trabalho que serve de suma importância para nosso documentário.

Os procedimentos metodológicos são abordados no terceiro capítulo deste trabalho. Discorreremos sobre o conceito de documentário, os tipos de documentário e sobre entrevista. A definição de documentário dada por Nichols (2005) é de fundamental importância para nossa pesquisa, pois a partir dele definimos o tipo de documentário a ser escolhido. As etapas de produção de um documentário serão abordadas a partir de Puccini (2009). E no quarto e último capítulo, denominado “O documentário: Tudo acaba em funk”, trazemos uma descrição do produto realizado, dos personagens, dos aspectos técnicos, como os equipamentos utilizados, particularidades da edição, entre outros.

De modo geral, este trabalho não busca definir se uma apropriação é boa ou má para uma cultura, mas sim determinar os fatores que levaram isso a acontecer e mostrar a opinião de quem esteve presente durante este processo no país. Além disso, esperamos que através deste documentário possamos contribuir para os próximos estudos de comunicação, mais especificamente os que tratam da cultura funk e de culturas que sejam pré-conceituadas por parte da sociedade.

1. ESTUDOS CULTURAIS

Neste primeiro capítulo teórico realizamos um apanhado histórico dos estudos culturais, mostrando sua origem, alguns de seus principais pesquisadores e a relevância que teve e tem para o campo da comunicação. Detalhamos ainda conceitos que serão utilizados no decorrer da pesquisa, como identidade, cultura e apropriação cultural, e encerramos o capítulo abordando a identidade e a cultura do funk.

1.1 Histórico

O campo dos Estudos Culturais surge no final dos anos 1950 diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra pós-guerra. Richard Hoggart funda em 1964, inspirado em sua pesquisa, *The Uses of Literacy* (1957), o *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* junto ao *English Department* da Universidade de Birmingham, na Inglaterra (ESCOSTEGUY, 2001, p.152), juntamente com Raymond Williams e Edward Thompson. Desses autores, três textos principais são tidos como base dos Estudos culturais, são eles: *The uses of Literacy* (Richard Hoggart-1957); *Culture and Society* (Raymond Williams-1958) e *The Making of the English Working-class* (E.P. Thompson-1963). Convidado por Hoggart, no ano de 1964, o jamaicano Stuart Hall começa a trabalhar no CCCS e passa a desenvolver importantes trabalhos no campo dos Estudos Culturais (CHEN, 2003). Embora Hall não tenha sido um dos fundadores, a importância dele para a formação dos Estudos Culturais é extremamente significativa, já que exerceu uma função de 'aglutinador' em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo destravou debates teóricos-políticos, tornando-se um 'catalisador' de inúmeros projetos coletivos (ESCOSTEGUY, 2010, p.29).

Escosteguy (1998) ressalta que embora entre Hall, Williams, Hoggart e Thompson, existam desacordos, eles revelam um leque comum de preocupações que abrangem as relações entre cultura, história e sociedade. De acordo com Storey (*apud* ESCOSTEGUY, 2001, p.3), o que os une

[...] é uma abordagem que insiste em afirmar que através da análise da cultura de uma sociedade – as formas textuais e as práticas documentadas de uma cultura – é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de idéias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade.

É uma perspectiva que enfatiza a “atividade humana”, a produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo.

Com base nesta abordagem e devido a sua amplitude, os Estudos Culturais não podem ser considerados como uma disciplina, mas sim como um conjunto de diversas disciplinas que permeiam diversas áreas do conhecimento. Johnson (2010) aponta que os Estudos Culturais podem ser considerados um movimento ou uma rede que exerce grande influência sobre as disciplinas acadêmicas especialmente sobre os Estudos Literários, a Sociologia, os Estudos de Mídia e Comunicação, a Linguística e a História.

Para os fundadores do CCCS era necessário buscar o entendimento das relações entre pessoas e classes, levando em consideração que “todos, inclusive a classe operária, desprovida de ‘tudo’, eram geradores de cultura” (DALMONTE, 2002, p. 69). A partir deste pensamento, desde seu surgimento, os Estudos Culturais configuram espaços alternativos de atuação para fazer frente às tradições elitistas que persistem exaltando uma distinção hierárquica entre alta cultura e cultura de massa, entre cultura burguesa e cultura operária, entre cultura erudita e cultura popular.

A cultura que [a classe trabalhadora] produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estágios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido de que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realidade criadora notável (WILLIAMS, 1969, p. 335).

Dessa forma, devido às preocupações com as classes populares e oposição ao capitalismo e à dominação cultural, os Estudos Culturais se aproximaram do marxismo. Entretanto, essa relação desenvolve-se através da crítica cultural em relação ao reducionismo e economicismo marxista. Ou seja, os Estudos Culturais acreditam que a cultura não pode ser explicada e determinada apenas por uma dimensão econômica, já que a sociedade é um todo complexo e que são vários os fatores que a compõe. Em *Cultura e Sociedade*, Williams (1969) avalia as relações entre marxismo e cultura, e elas são esboçadas de modo a apontar como o marxismo pôde contribuir para as transformações impostas ao conceito de cultura – ao mostrar, por exemplo, que a “organização econômica básica não podia ser

separada e afastada de suas implicações morais e intelectuais” (WILLIAMS, 1969, p. 289). Neste sentido, para Hall (1996, p.263) os Estudos Culturais se constituíram como um projeto político de oposição, e suas movimentações "sempre foram acompanhadas de transtorno, discussão, ansiedades instáveis e um silêncio inquietante".

Segundo Escosteguy (1998), o campo dos Estudos Culturais atribui à cultura um papel que não é totalmente regulado pela esfera econômica. Gramsci complementa dizendo que o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas não se dá no plano estritamente político-econômico, mas também no cultural, onde o que está em jogo são os valores e “visões do mundo e da vida” (GRAMSCI apud GOMES, 2011, p 37). Nesta mesma perspectiva Escosteguy (1998, p.4) afirma que

A perspectiva marxista contribuiu para os Estudos Culturais no sentido de compreender a cultura na sua "autonomia relativa", isto é, ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas. Existem várias forças determinantes - econômica, política e cultural - competindo e em conflito entre si, compondo aquela complexa unidade que é a sociedade.

Escosteguy (2010) ainda complementa dizendo que os Estudos Culturais tinham algumas inquietações vigentes, mas eles preocuparam-se, primeiramente, com os produtos da cultura popular e do *mass media* que expressavam os rumos da cultura contemporânea. O campo dos Estudos Culturais era visto até aquele momento como um modo de contrapor os paradigmas dominantes da experiência, uma certa cultura e os pressupostos de classe que eram vantajosos para o *status quo*. A partir dos anos 1980 o foco do Centro foi mudando, passando a ver a cultura popular como um local de resistência e conflito potencial, ele se concentrava em desenvolver uma “história da hegemonia” tal como ela se manifestava em expressões culturais como a música reggae e as revistas dirigidas às adolescentes (SCHULMAN, 2010, p.179).

A partir das reflexões e proposições de diversos autores, é possível, resumidamente, definir os Estudos Culturais como uma corrente de estudos interessada nas relações entre textos, classes, gêneros e grupos sociais. A cultura encontra-se vinculada ao processo de formação das sociedades, em uma relação interdependente e dinâmica que durante seu processo acompanha todo o

desenvolvimento dos grupos e indivíduos sociais, expressando, assim, seus valores, comportamentos e outros elementos que compõem a sua identidade.

1.2 Identidade

Antigamente os indivíduos se encaixavam socialmente em suas determinadas identidades sólidas e de lá era difícil eles saírem. Uma pessoa nascida em determinada classe estava “fadada” a frequentar os lugares que a sua classe frequentava e se portar como a sua classe se portava. Não existiam muitas possibilidades de mudança. A identidade do homem dessas épocas era bem definida e apenas com uma mudança na estrutura da sociedade as identidades foram se tornando fragmentadas (HALL, 2006). Passamos a não ser formados apenas de uma única, mas de muitas identidades, identidades culturais de classe, de sexualidade, de etnia, de raça, de nacionalidade, entre outros (HALL, 2006).

O sujeito contemporâneo não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2006). O homem de trinta anos de classe alta, por exemplo, pode possuir variadas identidades. Ele pode ser pai de família, pode trabalhar e ter suas responsabilidades, pode atuar como chefe da casa e marido, como filho para os seus pais, e ainda nos fins de semana frequentar o baile funk e assumir outra identidade. Ele utiliza-as de acordo com os sistemas culturais que os rodeia.

A partir do processo de globalização as sociedades contemporâneas passaram a se pautar na ideia de mudança constante, rápida e permanente. É essa mudança que permite distingui-la das sociedades tradicionais. Hall (2006) atenta para o processo de descontinuidade, que permitiu que os indivíduos pudessem se libertar das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado.

Dentro da atual sociedade lutamos diariamente para afirmar nossa identidade. Para Silva (2000) a identidade só precisa ser reafirmada porque existe a diferença, já que, se fossemos todos iguais, não precisaríamos afirmar nossa identidade para o mundo.

A globalização trouxe inúmeras consequências para a sociedade, incluindo muita desigualdade e exclusões. Para Sampaio, Santos e Souza (2013, p. 8), a igualdade, a liberdade e a cidadania se tornaram, hoje, como princípios emancipatórios da vida social, pois adquirindo tais princípios você pode adquirir e manter a sua identidade perante a sociedade. Outra consequência da globalização é

um conseqüente crescimento de uma homogeneização cultural, que, na prática, significa a imposição de uma cultura sobre outras expressões culturais. Essa homogeneização é distribuída desigualmente e tende a ser uma globalização ocidentalizada (HALL, 2006). Porém, Kevin Robin (1991), citado por Hall (2006), entende que assim como há esse processo e tendência de homogeneização global, há também uma fascinação pela diferença e essa diferença está, tradicionalmente, presente nas classes mais baixas. Essa diferenciação local é explorada pela globalização e acarreta em uma nova forma de articulação entre global e local.

A identidade não é algo inato do homem, ela é construída ao longo do tempo por processos conscientes. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p.10).

Dentre os vários processos formadores da identidade um deles é o consumo. Ele constitui um universo de significação capaz de modelar as práticas cotidianas e, através dele, os indivíduos se reconhecem uns aos outros e constroem sua identidade, imagens trocadas e reconfirmadas pela interação social. Neste sentido, o mercado é fonte de autoridade, possui legitimidade para definir a validade das ações individuais, orientando-as nesta ou naquela direção (ORTIZ, 1996, p. 70).

1.3 Cultura e apropriação cultural

Historicamente vemos uma imposição cultural vindo das classes mais altas, quase sempre se colocando acima perante as classes populares. No entanto, no âmbito popular não existe apenas submissão, mas, também, resistência, o que demonstra que as classes populares passaram a perceber que havia uma imposição cultural e mais do que resistir a ela, passaram a produzir a sua própria cultura, mesmo que para determinadas classes ela não fosse considerada como cultura (ESCOSTEGUY, 2010, p.139). De acordo com Johnson (2010, p.99):

Uma forma muito comum de defender as culturas subordinadas é a prática de enfatizar os laços entre os lados subjetivos e objetivos das práticas populares. A cultura operária tem sido vista como a expressão autêntica de condições proletárias, talvez a única expressão possível. Essa relação ou identidade tem, as vezes, sido fundamentada em antigos pressupostos marxistas sobre a consciência da classe operária.

O referido autor ainda afirma que existem três modelos principais de pesquisas em estudos culturais: estudos baseados na produção, estudos baseados no texto e estudos baseados nas culturas vividas. A pesquisa das culturas vividas tem estado estreitamente associada com uma política da “representação”, apoiando as formas vividas dos grupos sociais subordinados e criticando as formas públicas dominantes à luz de sabedorias ocultas (JOHNSON, 2010, p. 105).

Neste sentido, Williams (1989) entende cultura como um modo inteiro de vida. A partir da adoção dessa ideia é vista que a mudança social nunca é parcial: a alteração em qualquer elemento de um sistema complexo afeta seriamente o conjunto (GOMES, 2011, p.31). Entende-se então que a partir do momento que se produz algum tipo de cultura e ela é modificada, você está modificando todo o seu conjunto de relações. Conforme Gomes (2004) “em outros termos, o que a classe trabalhadora produziu foi todo um modo de vida”, então, desde o instante que a classe baixa foi reconhecida como produtora cultural, ela passou a modificar o seu estilo de vida, deixando de ser mera receptora para ser produtora cultural.

Essa ideia de cultura entendida por Williams (1969) vem mostrar que a mudança social nunca é parcial, a alteração em qualquer elemento de um sistema complexo afeta seriamente o conjunto (GOMES, 2011, p.31). Entende-se que esse modo de vida não significa apenas a forma de morar, vestir ou de aproveitar o lazer, mas sim nas formas de conceber a natureza da relação social (GOMES, 2011).

Desde o instante em que se passou a estudar as culturas, percebeu-se que os produtos culturais são hierarquizados e partem do dominante para o dominado. Historicamente, as culturas hegemônicas sobrepujam as culturas populares devido a classe dominante ter o controle da forma de distribuição da cultura. Tipicamente, os estudos culturais têm se preocupado com a apropriação de elementos da cultura de massa e sua transformação de acordo com as necessidades e a lógica cultural dos grupos sociais (JOHNSON, 2010). Com o passar dos anos o Centro rompeu com a concepção que via a cultura de massa como um fenômeno indiferenciado, para, inicialmente, adotar uma visão que concebe os meios de comunicação de massa como envolvidos na circulação e consolidação das “definições e representações ideológicas dominantes” (HALL, 1984, p.118), ou seja, os estudos culturais passaram a dar mais valor às culturas advindas das classes populares.

Porém, o fato de as culturas populares e a cultura hegemônica se oporem não significa que haja um confronto entre elas.

Com isto, o que se quer dizer é que não existe um confronto bipolar e rígido entre as diferentes culturas. Na prática, o que acontece é um sutil jogo de intercâmbios entre elas. Elas não são vistas como exteriores entre si, mas comportando cruzamentos, transações, intersecções. Em determinados momentos, a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; em outros, reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 147)

Ainda, segundo Escosteguy (2010), em determinados momentos a cultura popular resiste à cultura hegemônica e até consegue impugná-la. Essa resistência das culturas populares demonstra o poder que as classes mais baixas têm dentro de uma sociedade e, principalmente, demonstra que resistir a imposição feita pelas classes hegemônicas pode significar um rompimento de barreira imposto pela sociedade de classe alta. Porém, não podemos deixar de dizer que o fato de uma cultura popular impugnar uma cultura hegemônica não resulta em um estreitamento dos vínculos existentes entre esses grupos. Podemos tomar, aqui, como exemplo, a pesquisa de Arthur Coelho Bezerra (2011), “*A favela fora do lugar: sobre a apropriação do funk carioca pelas classes médias e seus impactos nas distâncias entre grupos sociais*” que discute acerca de um suposto integrador da dimensão cultural. Não é por consumir e se apropriar do funk que os jovens de classe alta tornaram-se mais próximos dos moradores das favelas e comunidades de baixa renda – grupo social que mais produz e distribui esse tipo de música.

Outro exemplo é quando na Rocinha, maior favela do Rio de Janeiro, acontece mensalmente o *Baile da Favorita*, uma festa embalada pelo típico funk carioca que reúne mais de 3.000 pessoas que vão desde a elite carioca até jogadores de futebol e atrizes globais. Os ingressos custam em média R\$400,00 e para a organizadora da festa, Carol Sampaio¹³, a proposta do baile é “levar para lugares como a Zona Sul do Rio, área onde mais trabalhamos, o funk de verdade, da comunidade”. A promoter afirma que o baile é feito para todos e por isso há a doação de ingressos para a própria comunidade da Rocinha para participar em cada edição.

Temos aqui um dos melhores exemplos da transformação cultural que o estilo sofreu e proporcionou nos últimos anos. Uma festa dentro da maior favela do Rio de

¹³ Matéria sobre o Baile da Favorita. Disponível em: <<http://kzuka.clicrbs.com.br/pop-up/noticia/2014/05/conheca-o-funk-chic-do-baile-da-favorita-4501125.html>> Acesso em: jul.2015.

Janeiro onde quem frequenta é a elite. Por mais que haja uma pequena participação dos moradores das comunidades, eles não terão o poder aquisitivo para frequentar o baile e porque, segundo um dos entrevistados, DJ Drope, o baile funk é um lugar para dançar e se divertir, não para ostentar, que é o que o *Baile da Favorita* prega.

Historicamente percebemos que diversas culturas originárias das classes operárias no Brasil despertaram a atenção da burguesia. Do samba à capoeira, passando pelo forró e agora o funk. O que todas essas culturas têm comum é serem originadas das periferias e comunidades de baixa renda e serem ou estarem sendo apropriadas pela elite brasileira.

Podemos tomar o samba como maior exemplo, até mesmo porque foi um dos temas mais falados durante a entrevista do jornalista Silvio Essinger para este documentário. Seu reconhecimento cultural só passou a existir no momento que o ritmo chegou até a elite e passou a gerar lucro para o estado.

Percebe-se como a importância e a visibilidade das escolas de samba foi crescendo. Passou a ter reconhecimento oficial, firmou-se como atração turística da cidade e ganhou a admiração da classe média, que aos poucos foi se apropriando da audiência ao desfile, dos ensaios das escolas e até participando do próprio desfile. Como consequência, o contato da sociedade com o samba das escolas se aproximou. Os morros e as escolas passaram a ser cada vez mais frequentemente visitadas por estrangeiros, políticos, governantes, artistas consagrados e personalidades da mídia (SÁ, 2010, p. 26).

Em suas origens, o samba é produto do morro, quase exclusivo daquela parcela dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro e manifestação cultural mal vista por grupos dominantes da época (SÁ, 2010, p.21). A expansão do samba para a sociedade carioca foi possível graças ao rádio. Com seu auge na década de 1930, o rádio permitia que toda a população pudesse ter conhecimento desse gênero musical que estava surgindo a partir dos negros das periferias cariocas.

No ano de 1934 foi criada a União das Escolas de Samba com o intuito de lutar pelos interesses das escolas, de conseguir apoio financeiro, organizar festejos carnavalescos e demais exposições públicas e de padronizar os desfiles. Sua primeira reivindicação perante a prefeitura do então Distrito Federal foi a oficialização do desfile das escolas de samba, pedido que foi prontamente atendido, até porque era de interesse da prefeitura, que passou a usar os desfiles como atração turística (CABRAL, 1996). Podemos notar aqui que a apropriação cultural não aconteceu

apenas pela classe alta brasileira, mas também pela burguesia europeia que começava a vir para o Brasil interessada nesse ritmo dançante.

Apesar da imponência que o carnaval passou a ter na cidade e seu volume de dinheiro movimentado, as instalações das escolas de samba eram precárias, sofrendo com chuvas e enchentes. Ao mesmo tempo, do outro lado do morro, nas avenidas, eram expandidas as instalações para acomodar os turistas. Há muito tempo os sambistas haviam perdido o controle sobre o carnaval, transformado em atração turística altamente rentável para a cidade do Rio de Janeiro (SÁ, 2010, p. 26).

O que buscamos mostrar através desse leve apanhado histórico sobre o samba – apenas uma das muitas culturas apropriadas - é que até mesmo uma das culturas mais típicas brasileiras, nasceu da periferia e só a partir de uma elitização pode ser considerada bem vista na sociedade. A partir do segundo capítulo iremos trazer o funk como movimento cultural e mostrar a partir de quando ele passou a ser apropriado pela classe alta brasileira.

1.4 Identidade e cultura do funk

Partimos do pressuposto de que a construção de uma identidade está diretamente relacionada a forma com que os sujeitos vivenciam e incorporam as representações produzidas a partir dos grupos aos quais pertencem, assim, as identidades são sempre relacionais, ou seja, não fixas. Na contemporaneidade, a pluralidade se apresenta ao conceito de identidade transformando o “eu” em “eus”, identidade em identidades (MENDONÇA, 2011, p.5). Para Hall (2006, p. 12-13), “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

A identidade do ser funkeiro é construída a partir do seu cotidiano e principalmente através dos grupos aos quais pertence, seja um grupo da mesma rua ou até mesmo da igreja. De acordo com a fala da antropóloga Adriana Facina durante o Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca citada no livro “Funk na Gema” de Fornaciari (2011), ela não encontrou nenhum funkeiro ateu até hoje, apesar de muitos pensarem que talvez fosse impossível juntar religião a um ritmo musical repleto de batidas e com um histórico de músicas não muito bem quistas por

religiões. Afinal, músicas com letras como: “A novinha não me quer/Só porque eu vim da roça/A novinha não me quer/Só porque eu vim da roça/Roça, roça o piru nela/Que ela gosta/Roça, roça o piru nela/Que ela gosta” (Roça Roça, MC Pedrinho), não são o que algum sacerdote religioso indicaria. Porém engana-se quem pensa assim. A geração de funkeiros dos anos 90 mantinha uma relação muito próxima com cultos afro-brasileiros, sendo que muitos desses MC’s e DJ’s da época pertencem ou pertenciam ao Candomblé e a Umbanda (FORNACIARI, 2011, p.47).

Dos diversos subgêneros dentro do funk podemos destacar o “funk gospel” ou o “funk de louvor”, categorias que enfatizam a ligação entre o funk e a religião (FORNACIARI, 2011). A partir desse exemplo podemos demonstrar que uma mesma pessoa pode pertencer a duas ou mais identidades, mesmo sem, aparentemente, terem conexões uma com a outra. Sendo assim, o processo de construção e afirmação das identidades dos funkeiros é um processo amplo e que se origina desde o nascimento do indivíduo, historicamente, dentro da periferia, através de uma família pobre, negra e mal vista pela sociedade, que encontra no funk um estilo de vida.

Destacamos nesse ponto da pesquisa que durante este trabalho, utilizaremos diversas vezes a palavra funkeiro, que para Hermano Vianna (1988, p. 135) representa “uma palavra que pode se referir a qualquer pessoa que goste ‘um pouco’ de funk”, mas ele alerta, que apesar de haver uma única palavra para determiná-la é necessário haver uma distinção entre o funkeiro da periferia e o funkeiro da classe média.

A inserção do funk como movimento cultural no Brasil é recente, apesar de ter surgido no Brasil no começo dos anos 1980, a partir da influência do *Miami bass*¹⁴, vindo dos Estados Unidos, que apresentava uma batida muito mais rápida e erotizada.

Os raps desses grupos são um tipo de música eletrônica resultante da confluência da batida também “quente” e “sensual” dos ritmos negros caribenhos. Assim, essa música, ao chegar à terra do samba e do carnaval,

¹⁴*Miami bass* é um subgênero do Hip Hop que surgiu nos anos 1980 em Miami nos EUA, que incorporou uma batida eletrônica nitidamente inspirada no funk dos anos 70. As letras falam do cotidiano de forma engraçada e “picante”. No Brasil foi executado principalmente no Rio de Janeiro, onde influenciou e deu origem ao conhecido funk carioca.

parece encontrar um solo fértil para a sua reinvenção e disseminação (VINCENT, 1995, p. 279).

A legítima aceitação do funk como cultura só existe a partir de 2009¹⁵ com a lei que alçou o funk a Movimento Cultural e Musical de caráter popular do Rio de Janeiro. Não que para legitimar uma cultura seja necessária uma lei, pois segundo Herskovits (1963, p. 31), a cultura está presente em diferentes aspectos da sociedade, em manifestações e realizações humanas, constituída por milhares de traços, porém integrados, formando um todo, tornando-se um fenômeno naturalizado, como se tudo em nossa volta fosse cultura.

De acordo com Rangel (2013) o funk é um movimento social e musical que possui uma identidade própria, integrando música, coreografia, vestimentas e comportamentos específicos. O movimento possui uma identidade própria no modo como se insere socialmente e como é visto na sociedade. O funk é um ritmo que faz parte da vida dos jovens e contribui para a formação identitária desse grupo, ou seja, colabora para a formação de linguajar, vestimenta, adornos e posturas (RANGEL, 2013, p.114). Uma identidade é composta por diversos fatores, incluindo a vestimenta.

A vestimenta ou o visual contribuem para a construção da identidade do funkeiro, porém não é possível distinguir um funkeiro nas ruas apenas pela roupa que veste, já que as peças de vestuário que usam são comuns à parcela de jovens da periferia (DAYREL, 2005, p. 220). Já para um funkeiro de classe média podemos notar uma diferença:

As pessoas que frequentam os bailes funks na zona sul do Rio de Janeiro, como o evento “Eu Amo Baile Funk” realizado no Circo Voador, devem dançar e se comportar de acordo como o ritmo do funk pede e, para isso, a indumentária deve favorecer o desenvolvimento corporal. Quando se constata que as roupas usadas são diferentes das da periferia, percebe-se também que a postura corporal muda, por isso, as danças não serão iguais (DAYREL, 2005, p. 220).

¹⁵ Lei ordinária. Lei de nº 5543 de 22 de setembro de 2009 que “Define o funk como movimento cultural e musical de caráter popular”. Fonte: Site da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>> Acesso em: jul. 2015.

A vestimenta do funkeiro pode, ainda, variar conforme o local presente. Mendonça (2011) apresenta um exemplo claro de que as identidades que os sujeitos assumem variam conforme a situação vivenciada:

Vale citar o exemplo de um rapaz que encontrei no baile funk de Cobilândia o qual havia, há pouco tempo antes, ido a uma entrevista de emprego de uma rede de supermercados a qual seria realizada na Agência do SINE, onde eu trabalhava em que tive a oportunidade de conhecê-lo e dar algumas informações sobre o empregador e o que ele iria avaliar na hora de fazer a escolha dos novos funcionários. No dia da entrevista ele estava de calça jeans, camisa de manga discreta, tênis e cabelo arrumado com gel. No baile ele estava com camisa de uma marca conhecida, mas a qual não lembro, bermuda, boné e tênis sem meia. O que marcou o encontro foi a fala dele quando me encontrou: “esse sou eu” (MENDONÇA, 2011, p.11).

O funk, nesse caso, pode ser visto como movimento cultural de identidade própria que rompe padrões morais e estéticos. Porém, percebemos que esse rompimento gera, muitas vezes, preconceito e hostilidade em parte da sociedade e principalmente em ambientes como o de trabalho, no qual se espera uma vestimenta e um comportamento apropriado e pré-definido.

Tal identidade, por um lado, se manifesta para os não-funkeiros a partir de uma estética e de um comportamento negado em termos valorativos, porque esses não fazem parte, segundo Mendonça (2011), de um “cardápio do bom gosto”. Essa definição é utilizada pelas camadas economicamente favorecidas que acreditam que os funkeiros possuem um comportamento tido como oriundo de um *habitus* precário, o qual não permite que se “vença na vida”. Mendonça (2011) afirma ainda que é o contexto social perpassado por representações de uma “violência sem controle”, que gera a sensação de medo e insegurança, principalmente em não-funkeiros. As pessoas associadas às representações da violência são, na maior parte das vezes, indivíduos pertencentes às camadas populares, dentro disso, o funkeiro tem a sua imagem associada a materialização da violência (MENDONÇA, 2011). Para o referido autor, então, essa materialização da violência a respeito da identidade do funkeiro seria a constituição da marca que o funkeiro carrega consigo.

Entretanto, o que antes era só um ritmo musical, hoje se transformou em um estilo de vida e principalmente em um mercado que movimenta mais de dez milhões de reais por mês¹⁶. Atualmente o funk gera esperança e oportunidades para muitas pessoas, principalmente moradores das favelas, que até pouco tempo não

¹⁶ Matéria disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/bestudo-da-fgv-afirma-que-o-funk-carioca-movimenta-r-10-milhoes-por-mesb/>> Acesso em: set. 2015.

conseguiam enxergar muitas opções de sustento. Mais do que entretenimento, para eles, o funk expõe os questionamentos e lutas dos moradores e agrupa as pessoas em um gosto comum, em uma identidade capaz de uni-los e torná-los visíveis dentro e fora da comunidade. O funk questiona os tabus da sociedade e é o responsável por transformar a vida de seus representantes (JOBIM; MANSANO, 2008). Para Dayrel (2005), a entrada dos jovens no mundo funk acontece ainda na adolescência, através do convívio frequente com os bailes nas favelas, o lazer predominante entre seus pares, além de ser o mais barato. Dayrel (2005, p. 209) afirma que através do “baile e a turma de amigos, o passar o tempo nas ruas e praças, as peladas, dentre outras práticas, foram os meios possíveis de demarcar uma identidade como jovens”. E a partir deste processo descobriam-se como potenciais produtores musicais e não apenas como frequentadores dos bailes. Numa sociedade que oferece poucas alternativas de trabalho e sustento, o funk possibilita-lhes tornarem-se MCs. O baile funk é um dos poucos espaços em que esses jovens podem experimentar um trabalho criativo, que os leva fundo no mundo dos sentimentos, humanizando-os.

Apesar de diversos fatores construírem a identidade do ser funkeiro, alguns desconstróem estereótipos criados a partir da origem do funk. Apesar do surgimento do funk no Brasil vir a partir de moradores das periferias, pobres e negros, Dayrel (2005, p. 209) diz que mesmo com uma origem negra, o funk não traz nenhuma associação direta entre a música e etnicidade. Dentre os oito entrevistados para o documentário, vários relataram a mesma perspectiva. O DJ Drope, negro e morador do morro da Babilônia, diz ao ser entrevistado na orla de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro que “funk não tem cor, não tem raça, não tem classe”.

O funk é uma cultura muito recente no Brasil, mas sua origem veio muito antes de o ritmo adquirir esse nome. No capítulo seguinte iremos montar uma linha cronológica do surgimento do funk nos Estados Unidos até o que conhecemos, hoje, como funk carioca.

2. FUNK

Dividimos o capítulo sobre funk em três partes para melhor entendimento dos leitores deste trabalho. A primeira parte desse capítulo aborda a história do funk, o processo do surgimento do ritmo nos Estados Unidos, suas influências musicais e os músicos que iniciaram o movimento funk. No decorrer do primeiro subcapítulo ainda contamos como o funk chegou até o Brasil, o preconceito que sofreu desde sua chegada, a enorme importância que ele tinha nos subúrbios cariocas, o processo de midiáticação do ritmo e de que forma ocorreu sua internacionalização. No subcapítulo seguinte abordamos brevemente os subgêneros do funk e suas particularidades. Por fim, na terceira parte deste capítulo, buscamos mostrar como o funk invadiu a classe média e de que forma a elite brasileira reconheceu o funk como cultura e passou a se apropriar dela.

2.1 A História do funk

O funk como conhecemos atualmente é completamente diferente do funk que se originou no final dos anos 1960 nos Estados Unidos. Para entendermos a formação desse ritmo e dessa cultura iremos voltar até os anos 1930/40 nos Estados Unidos quando grande parte da população negra migrava das fazendas do sul para os grandes centros urbanos do norte, para fugir das dificuldades enfrentadas nas plantações de algodão naquela época (VIANNA, 1988, p. 45). É interessante observar que, a população negra do sul era formada, em sua grande maioria, por escravos africanos e que essa era uma região cujos colonizadores de origem católica francesa não se preocupavam “com a salvação das almas de seus escravos”, o que permitiu que a cultura negra daquela região se mostrasse mais pura, diferentemente do que aconteceu na região norte do país que fora colonizada por protestantes ingleses e onde os cultos africanos se misturaram com as influências de seus colonizadores ou foram obrigados a permanecer escondidos (LODI, 2005).

Esses negros que migraram para os grandes centros urbanos levaram consigo o *blues*.

O blues, até então uma música rural, se eletrificou, produzindo o *rhythm and blues*. Essa música, transmitida por famosos programas de rádio, encantou

os adolescentes brancos (por exemplo: Elvis Presley) que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros (VIANNA, 1988, p.45).

O surgimento do *soul* acontece após o *rhythm and blues*, uma música profana, se juntar ao *gospel*, uma música protestante negra. O estilo ganha um apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas e esmero musical, virando um lucrativo negócio para gravadoras como a *Motown* e a *Stax* (ESSINGER, 2005, p.10). Conforme Vianna (1988, p. 45), o *soul* é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados. Os principais nomes para o desenvolvimento do *soul* nos seus primeiros anos foram cantores como Sam Cooke, Marvin Gaye, Aretha Franklin, Ray Charles e James Brown. Com Brown surge o *soul funk* que é marcante pelo ritmo mais acelerado além de adicionar metais à melodia (MEDEIROS, 2006).

O foco das músicas se desloca para a bateria – que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana – e para o baixo elétrico – que responde pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o groove, o balanço, a essência do negócio que vai ser completado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, o que passou, a partir de meados da década de 60, a ser conhecido como funk (ESSINGER, 2005, p. 10).

No final da década de 1970, o *soul*, que até então servia como instrumento importante para o movimento de direitos civis e “conscientização” dos negros, perdia sua força política e já havia se transformado em um termo vago, sinônimo de “*black music*” e “perdia a pureza ‘revolucionária’ dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial” (VIANNA, 1988, p. 46). Segundo o referido autor, foi nessa época que a gíria *funky* deixou de ter um significado pejorativo, que segundo o *Webster Dictionary* significava *foul-smelling* ou *offensive*, que podem ser traduzidos para o português como mal cheiro ou ofensivo, quase que o de um palavrão, passando a ser um símbolo do orgulho negro. Assim *funky* podia ser qualquer coisa que agradasse: uma roupa, um local da cidade, uma maneira de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como *funk*.

Diferentemente do *soul*, o *funk* inovava ao empregar ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos radicalizando as propostas iniciais do *soul*. Dessa forma, o *funk* agradava aos ouvidos de negros e brancos e por isso logo entrou em um processo de comercialização (GUEDES, 2007, pg. 38).

Como muitos estilos musicais, que apesar de serem produzidos por e para uma minoria, o funk também sofreu esse processo de comercialização tornando-se mais vendável e pronto para o consumo imediato.

Em 75, uma banda chamada Earth, Wind and Fire lançou o LP “That’s the way of the word”, seu maior sucesso, primeiro lugar na parada norte americana. Esse disco, além de sintetizar um funk extremamente vendável, cuja receita vai ser seguida por inúmeros outros músicos (inclusive alguns dos nomes mais conhecidos da MPB), abre espaço para explosão “disco”, que vai tomar conta da “black music” norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78 (Ver Smucker, 1980) (VIANNA, 1988, p. 46).

Enquanto isso, no Brasil, no começo dos anos 1970, acontecia os primeiros bailes funks no Canecão¹⁷, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Conforme Vianna (1988), enquanto as festas funk realizadas na década de 1970 em praças públicas ou edifícios abandonados na cidade de Nova Iorque reuniam por volta de 500 pessoas, alguns bailes *soul* realizados na mesma época no Rio já eram frequentados por 15 mil pessoas.

Os primeiros bailes, chamados de “Bailes da Pesada”, eram organizados pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor e animador de rádio Big Boy, duas figuras consideradas como lendárias pelos funkeiros. Os bailes duraram apenas um ano no Canecão e então o Baile da Pesada se tornou itinerante e passou a circular para clubes do subúrbio carioca, cada final de semana em um bairro. Vianna (1988, p. 53) cita que alguns dos seguidores do Baile da Pesada começaram a montar suas próprias equipes de som para realizar as festas em outros lugares. Esses bailes se tornaram uma realidade constante nos finais de semana nos subúrbios cariocas.

A partir do surgimento dessas equipes de som, algumas se tornaram mais famosas como a Soul Grand Prix, Revolução da Mente, Black Power, Atabaque, dentre outras que conquistaram fama e dinheiro nessa época. Segundo Pereira (2010, p.19), naquela época, como os sucessos tocados nas festas eram todos norte-americanos, a equipe que tivesse mais discos importados seria a mais conhecida e prestigiada, e foi aí que a Grand Prix se destacou.

¹⁷ Canecão é uma tradicional casa de espetáculos localizada em Botafogo, Rio de Janeiro inaugurada em 1967 e no final da década de 1970 se transformou em um palco sagrado para as personalidades da MPB, graças a temporada da cantora Maysa em 1969.

Quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo, para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe (uma prática comum entre discotecários de países periféricos aos centros de produção musical). Uma equipe trocava o nome de uma música de sucesso por outro nome ou até mesmo por outros discos. Existiam poucas lojas que importavam soul: a Billboard, na rua Barata Ribeiro, Copacabana, era a principal delas (importava discos para Big Boy) (VIANNA, 1988, p. 54).

Para se ter noção da força que esses grupos estavam ganhando no Rio de Janeiro, em 1976, a equipe Grand Prix lançou seu segundo LP e este vendeu mais do que o de Roberto Carlos (ESSINGER, 2005).

No começo dos anos 1980 o movimento funk foi marcado por inúmeras produções gravadas com batidas do então *Miami Bass*, vindo dos EUA, que se consagrou por seu ritmo mais rápido, letras erotizadas e cantadas em inglês, adaptadas para o português, a partir da criação de melôs¹⁸. Só então, em 1989, quando os bailes começaram a atrair cada vez mais pessoas, foram lançadas as músicas em português:

[...] um jeitinho brasileiro de se cantar essas músicas. Os frequentadores faziam as suas próprias versões em português, utilizando palavras que soassem como a letra original. Aí surgiram as “melôs”. E essa febre dos anos 1980 não perdoava ninguém, do pop ao rock. Exemplos são a Melô da verdade (Girl You Know it’s True, de Milli Vanilli) e a Melô do neném (Back on The Chain Gang, da banda Pretenders) (MEDEIROS, 2006, p.16).

Esse movimento de cantar as músicas norte-americanas em português começou com o DJ Marlboro, até hoje considerado como um dos precursores do funk carioca no Brasil. Para Essinger (2005, p.84), ele é o grande idealizador da “nacionalização do funk”.

Marlboro trabalhava como DJ desde 1979, até que em 1989 ganhou o concurso nacional de DJ’s promovido pela Disco Club Nacional e foi até Londres participar da etapa internacional. Não ganhou, porém

trouxe como experiência as últimas novidades dos gêneros *dance*, *electro* e *black*, além de vários aparelhos eletrônicos. Começando então a produção da Música Eletrônica Brasileira com letras irreverentes e lançando seu primeiro disco, o Funk Brasil, permitindo a música a se tornar no Funk Brasileiro, explorando os cenários sociais como a favela, onde se encontrava e onde se encontra hoje (MEDEIROS, 2006, p.16).

¹⁸ Melôs são adaptações das músicas em inglês para o português através de palavras que soem parecidas, popular na década de 80, também são conhecidas como “samplear” por outros gêneros musicais.

Entretanto, o que de fato fez o funk alcançar tamanha popularidade na época pode ser explicado em dois momentos. O primeiro pode ser abordado a partir de Mendonça (2011, p. 24), que diz que foi no “Festival Baile da Mauá”, na cidade de São Gonçalo no Rio de Janeiro, que ocorreu o primeiro concurso de MC’s, em que jovens da favela eram convidados a produzir letras que falassem sobre a realidade que vivenciavam. A partir daí outros diversos concursos aconteceram e a popularidade do funk só cresceu. E o segundo momento foi quando, em 1994, o DJ Marlboro foi convidado a participar do programa “Xuxa Park¹⁹”, dando mais visibilidade ao movimento. “Era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da TV, com tapete vermelho. [...] Marlboro tanto fez, porém, que acabou virando atração fixa do Xuxa Park Hits, permanecendo no ar durante três anos” (ESSINGER, 2005, p. 135 - 136).

Ao longo dessa nacionalização do funk, os bailes - até então, realizados nos clubes dos bairros das periferias da capital e região metropolitana - expandiram-se à céu aberto, nas ruas, onde as equipes rivais se enfrentavam disputando quem tinha a aparelhagem mais potente, o grupo mais fiel e o melhor DJ. O funk começava a ganhar apelo entre os próprios moradores das periferias, pois as músicas tratavam de seu cotidiano: abordavam a violência e a pobreza das favelas.

Os anos 1990 foram marcados pela expansão do funk no cenário musical brasileiro, entretanto, essa nacionalização e sua representação como expressão das periferias cariocas não implicaram em reconhecimento cultural ampliado (SÁ, 2007, p. 11), pelo contrário, foi justamente durante essa época que enfrentou seu maior desafio: lidar com o preconceito e a difamação por parte dos meios de comunicação, quando “o funk sofreu a maior perseguição e estigma da mídia, da polícia e dos ‘formadores de opinião’, que acenaram reiteradamente com os argumentos do pânico moral para analisar o fenômeno” (SÁ, 2010, p. 9). Conforme Viana (2010) foi neste momento que tivemos a máxima aproximação entre os jovens consumidores de funk e seus produtores.

O fato é que, nos primeiros meses de 1995, a aproximação da juventude do asfalto com o mundo funk já era uma realidade – e das mais vistosas, difícil de negar. A onda da garotada em busca de emoções – ao menos aquelas que as boates da moda não podiam oferecer (ESSINGER, 2005, p. 134).

¹⁹ Programa infantil exibido pela Rede Globo entre 1994 e 2001 com apresentação de Xuxa Meneghel.

A música, segundo Santiago (2013, p.2) causava medo e estranhamento àqueles que desconheciam o cotidiano das favelas, mas isso também ocasionava uma forte atração e curiosidade. Alguns bailes em morros da zona sul ficaram bastante famosos por reunir a população da favela, os traficantes e os chamados “mauricinhos” e “patricinhas”.

Foi no ano de 1995 que ocorreu a fase de ouro do funk carioca. Os MC's Cidinho e Doca estouravam com o “Rap da Felicidade”, tido como o “cartão-postal” do movimento funk. Além disso, o funk apresentava novos ídolos. Conforme Guedes (2007, p. 47), foi “nesse momento que surgem os bons moços do funk: Claudinho & Buchecha. As músicas ingênuas e divertidas fizeram a dupla de São Gonçalo conquistar o país vendendo três milhões de discos”. Outro cantor que se consagrou nessa década foi Latino, considerado o “príncipe” do funk *melody*, que com músicas ingênuas e alegres acabou conquistando uma grande parcela da chamada classe média e popularizando ainda mais o funk (GUEDES, 2007). Paralelo a essa ascensão, outra corrente da música ganhava espaço dentro das favelas: o estilo *proibidão*. Posteriormente iremos descrever, especificadamente, os tipos de funk e suas particularidades. Tradicionalmente com temas ligados ao tráfico, exaltando o corpo feminino e o sexo em suas letras, os versos eram, muitas vezes, exaltações às facções criminosas locais ou provocações aos grupos rivais. Normalmente as músicas eram cantadas apenas em bailes realizados dentro das comunidades e divulgadas em algumas rádios comunitárias²⁰.

Apesar de uma maior aceitação, devido ao fato do funk atravessar o morro e chegar ao asfalto, durante esses 40 anos desde seu surgimento no Rio de Janeiro e difusão pelo resto do país, o funk e os funkeiros eram estigmatizados pela mídia, conforme se vê a partir de Sá (2007):

O incidente crítico (Zelizer, 1992) que catalisou esta onda ficou conhecido como o “arrastão” e aconteceu em outubro de 2002 nas praias cariocas. Foi quando gangues de facções rivais de morros se encontraram, provocando pânico, confusão e talvez alguns roubos entre os banhistas. Veiculado no Jornal Nacional, principal telejornal da Rede Globo sem identificar os agentes dos distúrbios, a resposta imediata das autoridades consultadas foi a de “eram os funkeiros”. Seguiu-se um enorme debate e a associação entre os bailes funk e a violência atravessou a década de 90, presente no imaginário da mídia, das autoridades policiais e da classe média, com medidas de repressão, cartas nos jornais e ondas de demonização do

²⁰ Dados retirados do site: <<http://ismaelsilva02.blogspot.com.br/2009/09/historia-do-funk.html>> Acesso em: out. 2015.

fenômeno na mídia. O que em nada diminuiu a força do funk na periferia do Rio de Janeiro (SÁ, 2007, p. 10).

A virada do século permitiu ao funk a sua consolidação na indústria cultural e também uma invasão aos espaços distantes de sua origem. Nesse momento o ritmo alcançava grande parte dos lares brasileiros. Novelas utilizavam o funk como trilhas, como na novela “América”²¹, onde a personagem Raíssa representava uma funkeira. Também podemos citar o exemplo mais recente, onde na novela “A regra do jogo”²² a atriz Letícia Lima vive uma funkeira que dança o quadrado de 8²³.

Se dentro das periferias o funk reafirmava seu poder, fora dela eram dados os primeiros passos para uma aceitação ainda mais global. A presença do funk nas edições do TIM Festival²⁴ de 2003, 2005 e 2007 aumentavam sua visibilidade perante o grande público e novamente, reafirmava seu produto como uma forma cultural. Segundo Sá (2007, p. 13), o TIM Festival era uma vitrine das novas tendências e “o que há de mais *cult* e moderno na música pop experimental e jazz. Desta forma, é realmente surpreendente ver o funk nesse espaço tão *cool* e vanguardista”. Se dentro do país o funk iniciava sua caminhada, fora dele o ritmo já ganhava seu reconhecimento e influenciava diversos músicos.

No verão europeu de 2005, a cantora MIA estourava com o hit “Bucky Done Gun” e suas típicas batidas apropriadas do funk. Vale ressaltar que seu namorado, o produtor norte-americano Diplo se diz um apaixonado pelos bailes²⁵. A relação de Diplo com o funk carioca vem de longo tempo: quando duas amigas argentinas apresentaram o funk ao produtor ele logo se encantou e veio conhecer mais de perto as batidas cariocas. Segundo Ascar (2012):

Foi nas favelas que o produtor ganhou discos de MCs brasileiros, pegou suas influências e levou para os Estados Unidos para compor algumas faixas e mixtapes. A identificação com o tambor foi tão alta que M.I.A. se aproximou do DJ e propôs uma parceria. O resultado disso veio com os três álbuns da cantora, *Piracy Funds Terrorism* (2004), *Arular* (2005)

²¹ Novela veiculada na Rede Globo no ano de 2005 no horário das 21h e dirigida por Glória Perez.

²² Novela veiculada na Rede Globo no ano de 2015 no horário das 21h e dirigida por João Emanuel Carneiro.

²³ Coreografia que virou sucesso graças a música *Quadrado de 8* do grupo *Bonde das Maravilhas* onde é necessário deitar no chão, colocar as pernas para o alto e fazer um quadrado com a cintura e com as pernas entrelaçadas significando um oito.

²⁴ Festival de música alternativa, indie, eletrônica, rock e jazz patrocinado pela rede de telefonia TIM que aconteceu entre 2003 e 2008.

²⁵ Entrevista com Diplo para o site Terra. Matéria disponível em: <<http://musica.terra.com.br/diplo-eletriza-publico-e-estoura-champanhe-em-palco-do-umf,2d48c521b342b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>> Acesso em: set. 2015.

e *Kala* (2007). Esse foi só o início para parar com o preconceito com música de favela e *hyparo* Funk para o mundo (ASCAR, 2012, online).

Além disso, Diplo chegou a produzir um documentário em parceria com o brasileiro Leandro HBL²⁶, “Favela on Blast”, que trata sobre o funk e sua cultura em torno do estilo. Como agradecimento por tudo o que o funk trouxe para ele, o produtor apadrinhou um trio curitibano chamado Bonde do Rolê, até então desconhecido em terras brasileiras, para representar o funk brasileiro no exterior.

Vemos, com esse ciclo, o funk se globalizando e alcançando lugares antes inimagináveis. Em uma entrevista para o jornal O Globo, com o título “A vingança do DJ Marlboro”, o músico comemora o reconhecimento, apesar de tardio, do funk: “Sempre acreditei. Quando comecei, minha expectativa era que o funk ia fazer parte da MPB e ter espaço e reconhecimento, como o samba” (SÁ, 2007, p. 13). A partir desse momento, o funk carioca criou sua linguagem própria e se consagrou como gênero. Desde então, novas apropriações foram e vem sendo realizadas por músicos nacionais e internacionais, legitimando, ressignificando e ampliando seu tamanho para bem além da periferia carioca e permitindo ganhar o mundo (SÁ, 2007, p. 15).

2.2 Tipos de funk

Não encontramos um livro ou um trabalho acadêmico que abordasse ou descrevesse os variados tipos de funk que existem. Porém, sentimos a necessidade de descrever neste projeto experimental um pouco mais do que a história do funk, como é mais recorrente aparecer em pesquisas com a mesma temática. Como alguns tipos de funk foram mencionados nas próprias entrevistas realizadas para o documentário, pensamos que é necessário conceituar cada um e explanar brevemente suas particularidades. A fonte que julgamos mais adequada e que fala com certa propriedade sobre o assunto é o blog “Imperador do Funk”²⁷, alimentado por um funkeiro brasileiro, com músicas, vídeos, curiosidades e notícias sobre o mundo do funk.

²⁶ Leandro HBL é natural de Belo Horizonte/MG, formado em Comunicação e artes pela PUC-MG. Também estudou direção de fotografia na Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba, em San Antonio de Los Baños e atualmente é Diretor de cinema e comunicador audiovisual.

²⁷ Disponível em: <<http://www.funk.blog.br/2015/03/tipos-de-funk-subgeneros.html>> Acesso em: nov. 2015.

Segundo o blog existem basicamente dez tipos de funk, ou subgêneros, no Brasil: Funk Carioca, Funk Proibidão, Funk Consciente, Funk Melody, Ostentação (ou Funk Paulista), Funk Antigo, Funknejo, Pop Funk (ou Funk Pop), Eletro Funk e Funk Rasteirinha. Além desses dez funks mencionados no site, citamos anteriormente nesse trabalho o “Funk Gospel”, e percebemos que hoje tem se falado em mais um novo subgênero, o funk feminista, que tem ganhado visibilidade principalmente com a funkeira e rapper Karol Conka e com a MC Carol Bandida²⁸. As músicas da curitibana Karol Conka fizeram muito sucesso no ano de 2015 e suas letras falam sobre autonomia feminina. As canções da MC Carol de Niterói são marcadas pelo tom de humor, porém com letras que visam elevar a autoestima das mulheres. A funkeira tem o objetivo de desconstruir padrões de beleza e a imagem da mulher submissa. Atualmente MC Carol tem cantado sobre violência contra as mulheres, abandono familiar e sobre discriminações que ela própria enfrenta, como machismo, gordofobia e racismo. Infelizmente, para o presente documentário conseguimos entrevistar apenas uma mulher. Entramos em contato com um grande número de funkeiras, porém não obtivemos respostas ou data disponível que encaixasse com nossa passagem pela cidade do Rio de Janeiro - RJ.

O mais conhecido dos funks é o Funk Carioca, que surgiu no Rio de Janeiro e deu origem aos outros tipos de funk brasileiros. Por ser um dos principais representantes do funk, e o mais popular internacionalmente, muitas vezes o Funk Carioca é tratado como sinônimo de funk. O Funk Proibidão, também nascido no Rio de Janeiro, é aquele conhecido por suas letras explícitas, que trazem muitos “palavrões”, “putaria”, que muitas vezes retrata ou engrandece o tráfico de drogas e a vida no crime.

O terceiro funk que descrevemos aqui é o Funk Consciente, aquele que retrata o cotidiano vivido nas favelas com o intuito de mostrar a realidade dos moradores. Alguns dos pontos mais comuns encontrados nas letras desse tipo de funk são os problemas da favela, como a pobreza, a violência, o descaso do estado, a relação da polícia com os moradores, entre outros. Já o funk ostentação, que ganhou maior visibilidade no Brasil a partir de 2011, surgiu na Baixada Santista em Santos, São Paulo, com canções que se referem e valorizam o consumo e a cultura

²⁸ Informações sobre o funk feminista. Disponível em: <<http://benditabf.com.br/2015/06/09/funk-social-e-feminista-voce-tambem-vai-querer-dancar/>> Acesso em: nov. 2015.

material, principalmente carros, motos, mansões, cordões de ouro e roupas de marca.

O Funk Melody é um funk inspirado no *freestyle*, que faz o uso de *samplers* e de baterias eletrônicas nas suas melodias e possui letras centradas no tema amor. Outro subgênero do funk é o Funk Antigo, ou Funk de Raiz, que assim como o Funk Melody é mais antigo e foi crescendo e mudando suas características. Esse tipo de funk está muito relacionado com o rap.

Um tipo de funk mais novo e que ganhou força principalmente a partir do ano de 2013 é o Funknejo. Como o próprio nome sugere, esse ritmo mistura os estilos funk e sertanejo e seus representantes geralmente são artistas de um dos estilos musicais que se junta com outro para produzir uma música que contemple os dois. Outros subgêneros de funk que também combinam dois estilos musicais são o Funk Pop, que traz características da música pop para o funk, e o Eletro Funk, que integra a música eletrônica ao funk carioca. E por fim, o último tipo de funk que o blog Imperador do Funk traz é o Funk Rasteirinha. Esse estilo possui características latinas e incorpora principalmente traços do axé e do forró, sendo conhecido por um dos ritmos mais dançantes dentro do funk.

2.3 A invasão do funk na classe média

O funk surgiu como uma forma de lazer e entretenimento dentro e para as comunidades pobres cariocas, retratando através das músicas o cotidiano dos frequentadores originais de bailes e abordando temas como: sonhos, a violência policial nas comunidades, a pobreza das favelas, medos e todo o contexto em que aqueles músicos viviam. Na última década o funk recebeu uma maior atenção da mídia o que fez com que deixasse de ser um fenômeno restrito aos jovens oriundos das camadas populares de baixa renda para penetrar crescentemente no universo das chamadas classes médias (SOUTO, 2003, p. 59) e passando a ser “consumido indistintamente por jovens do asfalto ou dos morros” (HERSCHMANN, 2000, p. 17).

Porém, essa elite que agora consome o funk é a mesma que ainda evita o convívio com os moradores da periferia e estigmatiza ainda mais essa parcela da sociedade.

A ampla utilização, pelos entrevistados, de atributos pejorativos para a descrição do baile de comunidade (perigoso), do “homem da favela”

(perigoso, feio, mal arrumado) e da “mulher funkeira” (vulgar), além da necessidade de afirmação do distanciamento do que seria o “estilo funkeiro”, revela como o interesse de grupos de jovens pelo “mundo funk carioca”, bem como a participação ativa neste “mundo” através da frequência a festas dedicadas ao estilo, não é necessariamente acompanhada por mudanças estruturais no contexto social, seja no tocante ao contato social propriamente dito – amizades, relacionamentos – ou mesmo no recrudescimento de estigmas. Ao contrário, as opiniões emitidas por alguns dos jovens entrevistados parecem, antes, reforçar a tese bourdieusiana que aponta a utilização do campo cultural como espaço simbólico de perpetuação das distâncias sociais (BEZERRA, 2011, p. 55).

É inevitável, o funk foi absorvido por todas as classes, inclusive pela alta, que interessada no ritmo, se desloca muitas vezes até as comunidades carentes para curtir os bailes realizados lá. MC Leonardo exemplifica com uma analogia (PÓVOA; ROCHA, 2011):

Não há explicação para um livro do Jorge Amado [Cacau], sobre uma fazenda de cacau, chegar à Itália e fazer sucesso. Não há explicação para uma pessoa que nunca foi ao sertão gostar das músicas do Luiz Gonzaga. O funk também é cultura regional que se espalhou para outros lugares. Somos cultura viva (PÓVOA; ROCHA, 2011, p. 21).

O funk atrai o público, seja pelo ritmo dançante ou pela curiosidade. A pesquisadora Facina, em entrevista para a revista Eclética (PÓVOA; ROCHA, 2011, p. 22) afirma que “esse universo das camadas pobres gera um fascínio nas camadas mais altas. Esses dois mundos se constroem paralelamente, são dois mundos estranhos em si, e justamente por isso, um lado tem curiosidade em relação ao outro”. Apesar de haver uma relação entre elite e favela, ela existe apenas no âmbito musical, não há um estreitamento entre as relações das duas classes.

A elite conviveu entre os dois lados. Subiu no morro, conheceu de perto a realidade do baile funk na periferia e quando se sentiu desconfortável trouxe a favela para o seu ambiente, “empacotando símbolos do povão com um banho de glamour”²⁹. Póvoa e Rocha (2011) em sua obra fazem referência à antropóloga e professora de história Adriana Facina, que acredita que a aceitação do estilo funk pela elite é apenas mais um capítulo de uma dinâmica cultural já antiga, marcada pela absorção das artes populares pela elite:

²⁹ Disponível em: <http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/boates-de-classe-alta-se-travestem-de-favelas-chiques-em-porto-alegre/>

A vida das elites é feita de consumo, desespero e solidão. É muito solitária, vazia de experiências próprias. Por isso, os ricos acabam consumindo a criatividade que vem de outro lugar. E de onde ela vem? Dos pobres, que circulam e vivenciam mais a cidade (PÓVOA; ROCHA, 2011, p. 21).

Apesar da elite se apropriar do funk, indo ao morro ou trazendo para si, existem duas grandes diferenças que estão diretamente ligadas. A forma de dançar e a vestimenta.

A roupa mais decotada e colada do funk provoca uma mudança de postura corporal, deixando o corpo, sem dúvida, mais sensual. A roupa da classe média para dançar o funk não é tão ousada quanto a da periferia, o que implica em uma transformação da dança, que apesar de usar os mesmos passos, é muito mais “comportada” (JOBIM; MANSANO, 2008, p. 6).

Apesar de haver uma transformação na forma de dançar entre diferentes classes, o funk continua movimentando muito dinheiro e atraindo cada vez mais empresários interessados em lucrar em cima desse ritmo.

Em Porto Alegre/RS temos três bons exemplos dessa comercialização do funk. Duas grandes casas noturnas estão localizadas em regiões mais periféricas, o “Campo da Tuca” e a “Mansão”, e mesmo sendo construídas para quem vive naquela região³⁰, houve uma inversão do público. Jovens economicamente favorecidos passaram a frequentar as casas noturnas, porém escondidos dos pais, conforme reportagem da Zero Hora. Outro exemplo, ainda na capital gaúcha, é da boate Vidigal que se traveste de favela chique para trazer o ambiente da periferia para a elite. Para Bezerra (2011, p. 47) este fenômeno é curioso pelo fato desse modismo acontecer a partir das classes baixas e ir em direção às classes mais altas, contrariando visões anteriormente consagradas.

A aceitação do funk pelas classes mais altas não significa que haja um estreitamento na relação entre elite e periferia. Apesar de Souto (2003, p. 70) afirmar que movimentos como o funk “rompem fronteiras de classe e de cor” e que, nos bailes funk, “com jovens de classe média, partilha-se da mesma dança, do mesmo som, de um mesmo repertório de gírias, de uma mesma emoção, de um mesmo habitus social (...)”, podemos desconstruir essa afirmação com diversos argumentos e fatos já mostrados durante o trabalho. No momento em que o funk é cantando por

³⁰ Reportagem do jornal Zero Hora, do grupo RBS. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/boates-de-classe-alta-se-travestem-de-favelas-chiques-em-porto-alegre/>>

um jovem de classe média, não há uma reivindicação real, ele se esvazia de significado e vira puro divertimento. Para a classe alta, muitas vezes o funk é apenas mais um ritmo para dançar.

Não queremos dizer que o consumo de uma manifestação artística popular pelas elites seja errado, muito pelo contrário, queremos apenas mostrar de que forma o funk chegou até a elite e o que seus criadores pensam a respeito dessa apropriação.

A partir do relato do DJ Drope, MC Serginho e MC Sabha pudemos ter a constatação de que a periferia não se importa em ver a elite consumindo e se apropriando da cultura funk. Para Drope “funk não tem classe, não tem cor, funk é para todo mundo, independente de classe”, e a opinião se mantém a mesma quando perguntado a opinião do MC Serginho sobre a apropriação do funk pela elite no Brasil: “a gente quer mais que todo mundo ouça funk”. Para MC Sabha, o consumo do funk por outras classes e também por outros países é uma vitória para o movimento. A própria periferia quer que o funk seja ouvido por todas as classes, ou seja, ela busca expandir sua cultura para todos os locais. Claro que não podemos tomar a opinião de alguns como a opinião da favela, mas fica aqui o registro e a opinião de um dos principais nomes da história do funk carioca.

3. METODOLOGIA

Neste capítulo iremos relatar toda a trajetória de construção desse trabalho, desde a escolha do tema, passando pelo processo de criação de um documentário até a seleção dos personagens. Realizamos este detalhamento pois acreditamos que todos os processos e ações são importantes na construção da pesquisa, já que revelam o percurso do estudo e a relação do pesquisador com o que será produzido.

Conforme já citado anteriormente, a escolha pela temática funk veio a partir do momento em que comecei a produzir *aftermovies* para a festa *Treme* na boate *Macondo Lugar* em Santa Maria/RS e perceber que dentro de todo um contexto da festa, aquilo se transformava em apropriação cultural. Após a definição do tema, foi decidido que a melhor forma de realizar esse projeto seria através de um documentário, pela proximidade da forma de trabalho e por ser mais fácil de mostrar para um público maior a opinião daqueles que seriam entrevistados.

Para a construção do nosso documentário utilizamos um aporte teórico grande. Autores que falam não apenas sobre documentário, mas sobre cultura, apropriação cultural e funk. Poderíamos ter utilizado outros tantos para essa pesquisa, mas acabamos por escolher aqueles que dialogavam mais diretamente com a nossa ideia. Podemos encontrar no mercado diversos documentários abordando temas como o nosso, cultura e apropriação cultural, mas encontrar um com tal embasamento teórico que buscamos é mais difícil de ver. Buscamos nesses autores um aporte maior para conseguir entender melhor e se inserir no ambiente que nosso documentário se encontra, na busca por sair de nosso lugar comum de fala e se localizar nos variados contextos que circundam nossa produção.

Para falarmos sobre documentário devemos, primeiramente, compreender que “todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). O referido autor defende a ideia de que ao assistir a um filme, você pode extrair dele informações associadas à época em que foi feito, as roupas e a moda utilizada no período em que o filme se passa, entre outras referências, traduzindo com isso, informações e servindo como um documento de pesquisa.

É neste contexto que para Nichols (2005) existem dois tipos de filmes: os documentários de satisfação de desejos e os documentários de representação

social, onde nosso estudo se encaixa. O primeiro é o que chamamos de ficção, expressando de forma tangível nossos desejos, sonhos, pesadelos e terrores. Esses filmes oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados ou a oportunidade de simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. Já os documentários de representação social são os que chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. De acordo com a opinião e proposta do cineasta, o documentário tenta transmitir sua realidade social e permite com que o espectador possa avaliar seu ponto de vista, argumentação e então, decidir se merece acreditar neles. Esses documentários proporcionam novas visões de um mundo comum, para que exploremos e compreendamos.

Segundo Nichols (2005), dentro dos documentários de representação social existem seis categorias: poético, expositivo, onde o nosso se encontra, observativo, participativo, reflexivo e performático. O filme que produzimos é dirigido diretamente ao espectador, expondo diversos argumentos e contando histórias, sendo assim, um documentário expositivo. Para este produto audiovisual ser realizado, foi necessária uma pequena equipe, de apenas duas pessoas. O autor deste trabalho é responsável pela direção, roteiro, fotografia, edição e pós-produção. Para auxiliar na produção e fazer a direção de arte contamos com o auxílio de uma publicitária, Camila Rodrigues Pereira. Evidentemente, para a realização de um projeto como este, seria necessária uma equipe maior, assim como em qualquer filme que se vá produzir, como um redator, um assistente de direção, um produtor, entre outros tantos cargos. Porém não contamos com isso pelo fato de estarmos fazendo um projeto experimental como trabalho final de graduação e por termos pouco tempo para a realização do mesmo.

Nosso objeto de estudo é recente no cenário de pesquisa e também de produtos audiovisuais. O funk é uma cultura com menos de 40 anos de existência no Brasil, porém ainda assim pudemos encontrar alguns documentários para utilizarmos como referência e estudo. Iremos detalhar brevemente sobre os quatro principais para o autor deste trabalho.

Publicado em 1994, *Funk Rio*, do diretor Sergio Goldenberg³¹ é o primeiro filme sobre o gênero no Brasil. O documentário conta a história do surgimento do gênero musical no país e é construído a partir das narrativas de personagens que frequentavam os bailes funks no Rio de Janeiro/RJ. Segundo o próprio diretor em entrevista para o jornal *O Tempo*³², "o filme se costura a partir do universo dos bailes, mas naturalmente vão surgindo outros assuntos no decorrer das conversas, como namoro, violência, trabalho e abandono". O filme tem duração de 50 minutos e foi considerado o melhor documentário no Festival do Rio em 1995.

O documentário *Sou feia mas tô na moda* de 2005, é dirigido pela diretora Denise Garcia³³ que durante um ano percorreu bailes no Rio de Janeiro e no exterior, acompanhando o trabalho de diversos MC's e entrevistando pessoas ligadas à cena e pesquisadores. Assim como em *Funk Rio*, esse documentário também conta sobre o início do funk no Brasil mas destacando a presença e a importância das mulheres no movimento.

O terceiro documentário usado como referência já foi citado anteriormente. *Favela on Blast*, lançado em 2008 e dirigido por Leandro HBL e o produtor musical Diplo, trata não só sobre a música funk, mas também da cultura em torno do estilo. Através de um olhar de admiração, eles mostram o que é o funk a partir de quem o faz.

O último documentário estudado foi lançado em 2013 e dirigido pelo maior produtor de videoclipes do gênero, Konrad Dantas³⁴, mais conhecido como *Kondzilla*. O documentário *Funk Ostentação* revela as opiniões dos principais MC's que cantam o funk que ostenta carros, joias e mulheres na periferia de São Paulo. Esse documentário serviu como maior referência em relação a formato de edição e linguagem.

³¹ Diretor e roteirista nascido no Rio de Janeiro em 1966, estudou cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF) e iniciou carreira como colaborador de Eduardo Coutinho. Desde 1995, é autor roteirista da TV Globo, onde escreve seriados e novelas. Seus mais recentes trabalhos como colaborador são as minisséries *O canto da sereia* (2013) e *Amores roubados* (2014).

³² Matéria publicada no jornal *O Tempo* em 2007, sobre o documentário *Funk Rio* com entrevista do diretor Sérgio Goldenberg. Disponível em:

<<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/document%C3%A1rio-retrata-os-prim%C3%B3rdios-do-funk-carioca-1.317040>> Acesso em: out. 2015.

³³ Diretora, produtora e sócia da Toscographics Desenhos Animados.

³⁴ Maior diretor de clipes do gênero funk no Brasil, com mais de 50 milhões de visualizações no *Youtube*.

Essa busca por referências só reafirmou a ideia de que o documentário tem seu começo muito antes da captação de imagens, já que há várias etapas para o desenvolvimento do produto. As etapas de produção envolvem a criação do roteiro, pesquisa, pré-entrevistas, pesquisa de locais de filmagem, argumento (PUCCINI, 2009). Este processo, porém, não é algo fixo e estabelecido, já que em alguns casos, como o nosso,

[...] a impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto (PUCCINI, 2009, p.75).

Ou seja, quando se trata de um documentário é impossível escrever um roteiro detalhando cena a cena devido a impossibilidade de saber previamente o que cada personagem irá relatar durante as gravações.

Junto a isso, para determinar que personagens seriam entrevistados no documentário foi realizada uma pesquisa buscando os principais autores, pesquisadores e entendedores da temática abordada no projeto. A partir desta pesquisa encontramos diversos possíveis entrevistados, desde pesquisadores desse tema até produtores musicais. Encontramos cerca de 40 nomes que foram escolhidos devido a sua importância para a cultura funk. MC's e DJ's do passado e atuais, pesquisadores e escritores que tiveram seus nomes amplamente utilizados nesse trabalho, produtores musicais que produziram as músicas mais tocadas nas rádios e donos de boates que privilegiam o ritmo. Entramos em contato através de e-mail, *Facebook* e telefonemas, mas obtivemos poucas respostas.

Ao todo entrevistamos oito personagens. Infelizmente só conseguimos entrevistar uma personagem feminina, a MC Branquinha. Houve a tentativa de entrevistar mais de dez mulheres ligadas ao *funk*, mas por motivos de agenda ou falta de resposta não conseguimos entrevistá-las. A justificativa pela escolha de cada personagem será explanada em um capítulo específico sobre o documentário.

O primeiro contato físico com os entrevistados se deu no mês de setembro, na cidade do Rio de Janeiro. A escolha das cidades deu-se por diferentes motivos. Porto Alegre foi escolhida por conter um dos bailes funks mais tradicionais do país, o *Baile funk da Tuka*. Já a escolha do Rio de Janeiro como uma das cidades para ser filmado o documentário é devido a cidade ser berço do funk no Brasil, reduto dos principais músicos, produtores e MC's. Junto a isso, no mesmo mês, a cidade

sediava o XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, mais conhecido como Intercom, o que possibilitou com que além de encontrar os entrevistados, fosse possível dialogar com outros pesquisadores da área, trocar experiências e enriquecer nossa visão sobre a temática abordada.

Para o presente trabalho foram realizadas oito entrevistas no período de 45 dias em duas cidades presenciais, Rio de Janeiro/RS e Porto Alegre/RS e mais um entrevistado de São Paulo via Skype. Na primeira cidade entrevistamos quatro personagens, dois DJ's, um jornalista e escritor e um MC. Já em Porto Alegre entrevistamos um MC consagrado nacionalmente, Davi, outro MC conhecido regionalmente e idealizador da primeira escola de MC's e DJ's do país, Sabha, e mais uma MC que recém iniciou a sua carreira, Branquinha. Para cumprir com a finalidade proposta, realizamos entrevistas em profundidade na qual o pesquisador constantemente interage com o informante. Conforme Duarte (2011, p. 62)

a entrevista em profundidade é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.

Sendo assim, sua principal função é retratar as experiências vivenciadas por pessoas, grupos ou organizações. O tempo de duração de cada entrevista variou conforme o personagem e principalmente de acordo com a locação. As entrevistas que foram gravadas em locais fechados e durante o dia, tiveram um maior tempo de duração em comparação com as realizadas durante as festas. Enquanto com o jornalista Silvio Essinger pude manter uma entrevista por trinta minutos dentro de um café, com o DJ Drope a entrevista durou cerca de dez minutos, pois estávamos em pé e em frente a uma festa que acontecia no Quiosque 9 na praia de Copacabana - RJ.

As entrevistas foram guiadas por um roteiro semiestruturado³⁵, que, segundo Duarte (2011), é conhecido por conter perguntas principais, que guiam a entrevista, mas que também deixam espaço para a inserção de novas perguntas conforme o andamento da conversa e das circunstâncias momentâneas. Esse tipo de roteiro garante a fluência da conversação sem que o assunto e os tópicos principais sejam deixados de lado. Dentro desse roteiro criamos algumas perguntas base e conforme

³⁵ O roteiro semiestruturado usado nas entrevistas se encontra nos apêndices do trabalho.

o andamento da entrevista elas iam sendo modificadas ou acrescentadas. Algumas das perguntas base eram: O que é o funk para você? Funk é cultura? De que forma você vê a apropriação do funk por outras classes sociais? O funk pode vir a se tornar o ritmo símbolo do Brasil?

De acordo com Duarte (2011) as perguntas de uma entrevista em profundidade permitem explorar um assunto ou aprofundá-lo, descrever processos e compreender uma realidade. Elas “possibilitam ainda identificar problemas, microinterações, padrões e detalhes, obter juízos de valor e interpretações, caracterizar a riqueza de um tema e explicar fenômenos” (DUARTE, 2011, p.63).

Após filmar as entrevistas dos personagens houve um processo de decupagem de imagens e áudios, pois nem tudo o que foi falado durante as entrevistas seria utilizado. Com todo o material em mãos e em processo de edição foi elaborado um roteiro organizado a partir de ordem cronológica as falas e ordem dos depoimentos de cada personagem.

A partir desse longo processo, que envolveu pré produção, produção, edição, entre outros, conseguimos montar o nosso produto. No próximo capítulo iremos apresentar mais detalhadamente nosso documentário, mostrando quem são os personagens, lugares onde filmamos e entrevistamos e outras informações importantes para a concretização desse filme.

4. O DOCUMENTÁRIO: TUDO ACABA EM FUNK

4.1 Os personagens

Neste subcapítulo irei descrever os oito personagens que compõem este documentário, contando um pouco de suas histórias, sua ligação com o funk, sua importância em estar presente no documentário e uma breve abordagem do conteúdo que cada um menciona na gravação.

As entrevistas foram gravadas nas cidades do Rio de Janeiro/RJ, Porto Alegre/RS e uma entrevista foi gravada via Skype diretamente de São Paulo/SP, entre os meses de setembro e novembro de 2015.



*Figura 1 – Silvio Essinger
Fonte: do autor*

O primeiro personagem, Silvio Essinger, é autor do livro “Batidão: uma história do funk”, publicado pela editora Record em 2005. O jornalista tem 45 anos, nasceu no Rio de Janeiro e trabalha no jornal O Globo, na mesma cidade. Foi entrevistado no restaurante Marquês na cidade do Rio de Janeiro no dia 07 de setembro de 2015.

A partir do momento em que surgiu a ideia de produzir um documentário sobre funk, um assunto com poucos pesquisadores devido a seu surgimento recente, era fundamental entrevistar um dos poucos escritores ou pesquisadores do assunto. Como dito anteriormente, existem, até o momento, três escritores que foram fundamentais para o crescimento da cultura funk. Hermano Vianna com o livro “O mundo funk carioca”, Micael Herschmann e “O funk e o hip-hop invadem a cena”

e Silvio Essinger com “Batidão: uma história do funk”. Dos três escritores, apenas o Silvio respondeu às minhas tentativas de contato.

Essinger falou durante vários minutos sobre o surgimento do funk no Brasil na década de 1980 e da relação entre o funk e o samba - duas culturas com um surgimento semelhante.



*Figura 2 – DJ Drope
Fonte: do autor*

O segundo entrevistado se chama Pedro Santos, tem 29 anos, mas é mais conhecido como DJ Drope. Toca desde os 19 anos e segundo o seu próprio relato, se interessa pelo funk desde os oito anos de idade. No dia 7 de setembro de 2015 havia uma festa a céu aberto no Quiosque do Lido na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, chamada Breakz. A festa é conceituada como uma batalha de DJ's. O motivo de ir a festa era, inicialmente, para entrevistar um DJ Português que veio ao Brasil para uma curta turnê e havia tocado em uma festa no dia anterior e tocaria novamente nessa. Branko é membro do grupo africano Buraka Som Sistema³⁶, mas, infelizmente, ao chegar ao local ele já havia tocado e ido embora. Com isso, aproveitando a oportunidade da festa procurei buscar outro entrevistado com quem pudesse conversar. Encontrei um grupo de amigos que se disponibilizaram a dar entrevistas. Um deles era o DJ Drope, nascido na favela Babilônia, uma das

³⁶ Banda Portuguesa com sonoridade integrada ao gênero musical *Kuduro*

principais favelas do Rio de Janeiro e ao ser questionado se poderia dar um depoimento ele prontamente aceitou e convenceu os amigos a falarem também.

Em seu relato ele abordou principalmente sobre como o funk é uma cultura sem preconceitos, que ela não é para ricos ou pobres, negros ou brancos, mas sim para qualquer um que quiser dançar e se divertir com os amigos.



*Figura 3 – Rodrigo S. Pinheiro
Fonte: do autor*

O terceiro entrevistado foi encontrado na mesma festa do personagem 2, o DJ Drope. Rodrigo S. Pinheiro é natural do Rio de Janeiro e DJ integrante do coletivo Wobble que se dedica a espalhar a cultura Bass pelo Rio de Janeiro. A entrevista ocorreu após o final da festa Breakz na praia de Copacabana ainda com o público ao redor.

Em seu relato tratou de falar sobre como o funk também é um produto criado a partir de apropriações, da importância de outros músicos, produtores e DJ's utilizarem a batida funk em outros ritmos e o quanto isso ajuda novos músicos a aparecerem no mercado.



*Figura 4 – MC Davi
Fonte: do autor*

O quarto entrevistado é um dos MC's mais reconhecidos atualmente no cenário funk do país. MC Davi é nascido e criado na Zona Norte de São Paulo, no bairro Jardim Brasil e realizou um show no Baile da Tuka em Porto Alegre no mesmo dia em que entrevistávamos o MC Sabha. Para o funkeiro, funk é cultura porque a partir do momento em que uma sociedade produz algo diferente, que outra sociedade não tenha, isso se transforma em cultura. Davi conta que o funk é um movimento que nasceu na favela pelos próprios favelados e que é uma vitória ver o ritmo ser consumido por outras classes ou gêneros musicais. Acompanhamos seu show para captar imagens de apoio.



Figura 5 - MC Serginho
Fonte: Google Images

O quinto entrevistado talvez seja o mais famoso do documentário. Sergio Braga Manhães, mais conhecido como Mc Serginho, nasceu na cidade do Rio de Janeiro e mora até hoje na favela do Jacarezinho. Famoso pela dupla MC Serginho e Lacreia, seu primeiro grande sucesso veio em 2002 com a canção *Vai Serginho*, mas sua consagração veio com a música *Eguinha Pocotó*, que se transformou em uma das canções mais ouvidas em 2003.

Para a entrevista desse personagem só contamos com a gravação do seu áudio. Durante seu depoimento Serginho se mostrou a favor da apropriação do funk por outras classes e ritmos, contou ainda sobre seu começo no funk, criticou MC's que pregam a ostentação e o uso da palavra *novinhas* nas músicas e ao final cantou uma de suas novas composições.



*Figura 6 - MC Sabha
Fonte: do autor*

Conhecemos o sexto entrevistado através de um contato feito via *Facebook* pela página do Baile da Tuka, tradicional baile funk de Porto Alegre. Perguntarmos se algum dos proprietários do baile poderia dar uma entrevista e nos repassaram o contato dele. Marcius Vinicius Menezes, mais conhecido como MC Sabha, é o professor da primeira escola de MC's e DJ's do país. Sabha é ex-jogador de futebol e encontrou no funk uma forma de vida e de ensinamento. Em sua entrevista contou sobre como chegou até o funk, sobre o uso do funk em outros ritmos musicais e defendeu que a cultura não deve pertencer a uma classe. Sabha falou bastante sobre a importância da escola na vida de muitos jovens da comunidade. A escola de MC's e DJ's tem alunos de 7 até 40 anos de idade e serve, principalmente, segundo o próprio entrevistado, como uma fábrica de sonhos, pois muitos jovens que já buscavam encontrar uma forma de vida no funk e não tinham a oportunidade de estudar e se aprimorar, encontraram na escola esse meio. A escola desenvolve projetos artísticos e pedagógicos. Para Sabha o funk hoje alcança lugares que até pouco tempo nunca era pensado que seria possível chegar e isso acontece em partes, para ele, devido a Rede Globo ter adotado o funk.



Figura 7 – Renato Martins
Fonte: arquivo pessoal de Renato Martins

O sétimo entrevistado, Renato Martins, mora em São Paulo e é o criador do site *Funk na Caixa*, um site que fala sobre a música funk e que, principalmente, defende a ideia de que o baile funk evoluiu e não é mais só aquele som regional das favelas do Rio de Janeiro. Através do site ele busca mostrar o valor do funk e sua importância mundial. A entrevista com Renato ocorreu via *Skype* e durou cerca de 40 minutos. Em seu relato falou sobre a história do site *Funk na Caixa*, do não reconhecimento da cultura funk pelos próprios brasileiros e criticou isso exemplificando que o brasileiro só reconhece o funk como uma música de valor a partir do momento que algum estrangeiro se apropria do ritmo e incorpora em suas próprias músicas. Renato ainda comparou o funk ao samba, tendo em vista que ambos têm a mesma origem - a favela -, porém criticou o fato de um ser reconhecido como música popular brasileira (MPB) e o outro não, sendo que quem define o que é popular não são os populares e sim a elite.



*Figura 8 - MC Branquinha
Fonte: do autor*

Nossa última entrevistada é aluna da Escola de MC's e DJ's em Porto Alegre e encontrou no funk uma forma de se sustentar e crescer na vida. Andressa Amaral, com o nome artístico de MC Branquinha, tem 21 anos, tem um filho e é mãe solteira. Talvez seu relato seja o mais emocionante e significativo pessoalmente para o autor deste trabalho.

Durante a entrevista Branquinha contou muito sobre sua própria história, que já foi violentada pelo primeiro marido, que com o segundo engravidou de gêmeos mas ganhou apenas um, que ainda nasceu prematuro, e que hoje está separada do pai de seu filho. Para ela o funk representa um modo de vida e uma forma de se mostrar independente. Ela afirma que não é preciso depender de nenhum homem para ser alguém na vida. Relata que a escola tem um papel fundamental na vida dela e de muitos outros jovens, pois lá não ensinam apenas a produzir uma música, mas sim contar a partir das letras uma história do que é vivido, com significado e importância. Nas letras produzidas por ela e por outros alunos da escola, eles falam sobre violência contra a mulher, racismo, consumo, meio ambiente, entre outros, mostrando mais uma vez que o funk não é apenas um ritmo musical, é também um (re)construtor de identidades.

4.2 Aspectos Técnicos

Para fins de esclarecimento, nesse subcapítulo irei descrever os equipamentos utilizados para a produção do documentário, o porquê da escolha dos mesmos e a forma de utilização de cada um. Utilizarei uma linguagem técnica com termos específicos da área cinematográfica, como “f.1.4” (que refere-se a abertura da lente, ou seja, a quantidade de luz que chega ao sensor da câmera), *full frame* (tamanho do sensor de uma câmera equivalente a 35mm de um filme de película), entre outros.

Para filmar utilizei uma câmera DSLR³⁷ Canon 6D, de minha propriedade e que por ser *full frame* possui mais nitidez que outras câmeras. Utilizei duas lentes, uma grande angular 24mm da Rokinon f.1.4 e uma 50mm da Yashica f.1.4. Para a captação de áudio utilizei três tipos de microfones, um *shotgun* Rode Videomic Pro, um gravador Tascam DR-40 e uma lapela da Rode para conectar diretamente no celular. O microfone da Rode era acoplado em cima da câmera e utilizado inicialmente para gravar o áudio ambiente, mas acabou tendo uma importância maior no documentário, visto que o áudio captado pelo gravador além de ter que ser sincronizado na pós-produção, precisava de outra pessoa para ficar segurando o gravador na direção da voz do entrevistado. O gravador DR-40 foi utilizado em momentos em que era possível posicioná-lo em algum lugar fixo e em que havia mais tempo para conversar com o entrevistado, neste caso com o jornalista Silvio Essinger. Já a lapela foi utilizada nas entrevistas dos personagens MC Sabha e MC Branquinha, pois só foi possível adquirir este equipamento durante a produção do documentário. Os demais entrevistados tiveram seu áudio captado diretamente pelo microfone direcional da Rode.

A escolha em duas lentes de grande abertura, f.1.4, aconteceu pois grande parte das entrevistas aconteceriam em locais escuros e à noite, então seria necessária uma lente clara. Outro motivo é que ao utilizar uma abertura maior, no caso f.1.4, se possui menos pontos de foco e então é possível prender a atenção do espectador apenas no entrevistado. Não necessariamente utilizamos a abertura da lente sempre em f.1.4, sempre que possível utilizávamos em f.2.8, pois os entrevistados podiam se movimentar e ainda ficarem focados. A lente mais usada foi

³⁷ DSLR é a sigla em inglês para digital single-lens reflex, que em uma tradução livre seria "câmera digital de reflexo por uma lente". Isso quer dizer que a DSLR é a versão digital para as antigas câmeras de filme SLR, em que a luz passa apenas pela lente antes de chegar no sensor — ou no filme, no caso das câmeras tradicionais.

a 24mm devido a sua grande abertura angular, que permite mostrar todo o contexto atrás do entrevistado, e porque muitas vezes era preciso chegar próximo do personagem para captar o som, devido ao ambiente ser uma festa. Já a 50mm foi utilizada quando era possível que o entrevistado se posicionasse de maneira fixa em algum lugar, pois ela é muito utilizada para retratos e se equivale a visão do olho humano.

Para o processo de edição usamos o programa Adobe Premiere CS6, pois é utilizado pelo autor deste trabalho há mais de três anos, sendo seus usos e atalhos facilmente reconhecidos e utilizados. Acreditamos que ao usar um software já conhecido e naturalizado, é possível utilizar o melhor da sua performance.

O documentário tem duração de 22 minutos e para não se tornar cansativo utilizamos falas de curta duração e sempre relacionando a fala de um dos personagens com a de outro que vem posteriormente.

Durante o documentário utilizamos oito trilhas, algumas vezes misturando as versões gravadas ao vivo para o documentário com cenas originais dos vídeos dos próprios MC's. As duas primeiras trilhas do documentário são batidas funk encontradas gratuitamente na internet, produzidas por canais no *Youtube* justamente para MC's e DJ's cantarem e criarem suas letras em cima delas. As músicas *5 Metas* e *Alvo Fácil* são de autoria de MC Davi, um dos entrevistados para o documentário. Durante o seu show no *Baile da Tuka*, o funkeiro cantou diversas músicas. Acabamos por utilizar no documentário parte da gravação do show do MC, em que canta *Alvo Fácil*, juntamente com parte do vídeo original da canção. Já a música *5 Metas*, utilizamos uma parte cantada por um dos alunos na Escola de MC's e DJ's e outra parte do clipe, para dar dinamicidade e uma quebra de conteúdo nas falas dos personagens no documentário.

Já a escolha pela música *Tri Louco Azar*, de autoria do MC Sabha, se deu devido ao fato de ser a música mais famosa do MC e por ser a única do cantor que possui um vídeo. Nesse caso também utilizamos de trecho do clipe para fazer uma troca de conteúdo com as falas do entrevistado.

A música *Bucky Done Gun*³⁸, da cantora britânica M.I.A, foi utilizada junto ao próprio vídeo, após a fala do jornalista Silvio Essinger em que conta sobre a primeira música internacionalmente reconhecida a utilizar a batida funk.

³⁸ Gravadora: XL Records

Por fim, utilizamos um clássico do funk, *Rap das Armas*, de Cidinho e Doca, devido ao personagem DJ Drope cantar a música para a câmera ao final de sua entrevista no Rio de Janeiro. Além de ser uma canção fundamental na construção e na evolução do funk no Brasil, ela foi uma das primeiras músicas funk que o entrevistado ouviu na vida, mostrando ainda mais sua importância para ele.

Acabamos utilizando um trecho da apresentação do grupo eletrônico *Major Lazer* no Lollapalooza de 2015, onde é tocado o funk *Bololo haha* de autoria de MC Bin Laden, para mostrar a dimensão do funk no cenário musical brasileiro e internacional, pois diversas vezes abordamos a temática de apropriação musical por outros ritmos em nosso documentário. O grupo *Major Lazer* é formado pelo produtor Diplo, já mencionado anteriormente, que se tornou referência em utilizar ritmos periféricos, como o funk, em suas músicas e *setlists* de apresentações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das pesquisas e da produção desse documentário, pode-se concluir, inicialmente, que a música funk representa uma cultura muito nova, mas também muito diversa e importante para a representatividade do Brasil. Por mais recente que possa ser, o funk foi se modificando e se adequando a cada espaço em que era tocado. Buscamos, através desse trabalho, entender de que forma o funk foi apropriado pela elite e acabamos encontrando muito mais do que esperávamos.

Ao longo da pesquisa percebemos que o funk também surgiu de apropriações. Suas batidas se apropriaram do *Miami bass* e também dos tambores africanos. Surgido nas periferias cariocas, o funk cresceu no meio de muito preconceito e curiosidade. Curiosidade da elite que subia o morro para conhecer aquele ritmo que movimentava milhares de pessoas em bailes a céu aberto e que com o passar dos anos foi se apropriando e trazendo para mais perto de si essa cultura.

O funk ultrapassou barreiras. Surgiu na periferia e vem alcançando lugares antes nunca imaginados. Rodou o mundo e hoje se torna um dos ritmos brasileiros mais tocados e valorizados no exterior.

A construção desse trabalho trouxe muitas reflexões e aprendizados. Aprendi na prática sobre a origem do funk, que muitas vezes não encontramos nos livros, aprendi sobre a forma de se produzir um documentário e conseguir passar a partir dele a opinião dos entrevistados. Mas talvez o aprendizado mais importante tenha acontecido no *Baile da Tuka* em Porto Alegre. Muitas vezes temos medo de quem vive e do que acontece do outro lado do asfalto. Medo, esse, que existe devido ao massacre que a mídia faz em relação a essas comunidades e bairros periféricos. A partir desse contato pude aprender que o medo existe dentro de nós e que dentro das comunidades, que muitas vezes temos preconceito de conhecer ou trabalhar, existe muita cultura e muitas pessoas que querem transformar realidades.

Pudemos perceber a partir de diversos autores e também com os entrevistados, que o funk vem sendo apropriado pelas classes altas e também por outros ritmos musicais, mas isso não deve ser visto de forma negativa. A apropriação dessa cultura traz mais benefícios do que prejuízos. A partir da expansão do funk para outras classes e até mesmo para outros continentes, é possível ver um maior reconhecimento do ritmo musical e conseqüentemente uma

maior aceitação por aqueles que antes o viam com maus olhares. A partir do relato dos entrevistados, entendemos que o funk assume um papel de mudança nessas vidas, de um movimento que traz esperança, e que não se faz presente na vida deles apenas como música, mas como estilo de ver e viver, que faz com que a maioria lute e sonhe por um futuro melhor.

Esse trabalho iniciou com a ideia de entrevistar o maior número possível de pessoas, no maior número possível de cidades. Porém a qualidade do conteúdo que nos foi transmitido com oito pessoas valeu por muitas. Mas por não conseguirmos entrevistar todos os personagens que desejávamos pretendemos dar sequência, no ano de 2016, a esse documentário através de uma *webserie*. Iremos em busca de novas pessoas, músicos, produtores, DJ's e MC's, para que possamos transformar esse documentário em um produto amplamente conhecido, que sirva para futuros estudos e para a divulgação de conhecimento para a população.

Se o funk um dia conseguirá ser o ritmo que representa o Brasil? Talvez, mas até lá há um longo processo de despreconceitualização por parte da mesma sociedade que, hoje, desce até o chão quando o ritmo toca nas boates.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ASCAR, Pedro. De produtor a ícone cultural: conheça Diplo. Monkeybuzz, 2012. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/2538/de-produtor-a-icone-cultural-conheca-diplo/>> Acesso em: out. 2015.

BEZERRA, Arthur Coelho. **A favela fora do lugar**: sobre a apropriação do funk carioca pelas classes médias e seus impactos nas distâncias entre grupos sociais. Tempo da Ciência (UNIOESTE) v. 18, p. 43-57, 2011.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CHEN, Kuan-Hsing. A formação de um intelectual diaspórico. In: SOVIK, Liv (org.). Stuart Hall. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

DALMONTE, Edson. **Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à construção latino-americana**. In: Idade Mídia, São Paulo, ano 1, nº 2, nov/2002.

DAYRELL, Juarez. **A Música entra em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

DUARTE, Jorge. **Entrevista em profundidade**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma Introdução aos Estudos Culturais**, Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº9, dezembro de 1998.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: HOHLFELD, A.; MARTINO, L.C.; FRANÇA, V.V.F. (Org). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: Uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte. Edição da Autora. 2011.

GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção**: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os *media*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura do sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador, eDUFBA, 2011.

GUEDES, Mauricio. **“A música que toca é nós que manda”**: um estudo do “proibidão”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia, PUC – Rio, Rio de Janeiro. 2007.

HALL, R. H. **Organizações: estrutura e processos**. 3 ed. São Paulo: Prentice Hall, 1984.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena Rio de Janeiro**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2000, v.1.

HERSCHAMN, Micael; **Atraídos pelo embalo do funk, jovens de classe alta frequentam bailes em morros e vilas de Porto Alegre**. Zero Hora, Caderno Donna. Publicado em novembro de 2013. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/atraididos-pelo-embalo-do-funk-jovens-de-classe-alta-frequentam-bailes-em-morros-e-vilas-de-porto-alegre/>> Acesso em: jul. 2015.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia cultural**. Tradução Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo: Mestre Jou, 1963.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação**: Conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JOBIM, A. C; MANSANO, Priscilla. **As Representações do Funk Assimiladas pela Classe Média Carioca**. Anais do Corpocidade – debates em estética urbana 1. Salvador, BA, 2008.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autentica, 2010.

KUAN-HSING CHEN. A Formação de um Intelectual Diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall. In: SOVIK, Liv (Org.). Da Diáspora. **Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília: Editora da UFMG/ UNESCO, 2003.

LODI, C. A. **Manifestações culturais juvenis**: “o hip hop está com a palavra”. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, PUC – Rio, Rio de Janeiro. 2005.

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

MENDONÇA, Vanderlei Cristo. **A identidade funkeira e a luta contra a incriminação e discriminação da juventude pobre a partir do funk**. Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFES, vol. 01, Espírito Santo, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ORTIZ, Renato. **Um Outro Território**. Olho D'Água. São Paulo. 1996.

PEREIRA, Camila. **Cultura ou policia: a cobertura jornalística do funk carioca em Porto Alegre**. Monografia. Curso de Comunicação Social - Jornalismo, PUC – Rio, Porto Alegre. 2010.

PÓVOA, Débora; ROCHA, Gustavo. **Do barraco ao palácio: a entrada do funk na elite carioca**. Revista Eclética, PUC-RJ, Rio de Janeiro, Julho/Dezembro, 2011.

PUCCINI, Sérgio. **Da pré-Produção à pós-Produção**. Papyrus, Campinas, 2009.

RANGEL, Patricia. **O funk no Rio de Janeiro: identidade étnica, cultural e social na baixada fluminense**. Revista Periferia, Educação, Cultura e Comunicação, v. 5, n. 2. UERJ, Rio de Janeiro, 2013.

SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!**. E-Compós (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

SÁ, Thiago de Oliveira. **Quem não gosta de samba bom sujeito não é**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Minas Gerais, 2010.

SAMPAIO, Renata; SANTOS, Eline; SOUZA, Rosemeri Melo e. **Gênero, raça e diversidade na escola: a auto-afirmação da identidade**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

SANTIAGO, Haline. **A adoção do Funk como expressão de subversão da sexualidade na cena gay da Zona Sul carioca**. VI CONECO, UERJ, Rio de Janeiro/RJ, 2013.

SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, T. T. **A Produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUTO, Jane. **Os outros lados do funk carioca**. In: VIANNA, Hermano. (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

STOREY, John. **An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture**. Londres, Nova Iorque, etc., Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf. 1997.

VIANA, Luciana. **O funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura**. Revista Sonora, Unicamp, Campinas/RS, vol. 3, n. 5. 2010.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VINCENT, R. **Funk**. The Music, the people, the rhythm of the one. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. Londres: Verso, 1989.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA

Nome do entrevistado: _____

Idade: _____ **Profissão:** _____

Cidade: _____

1. Como você conheceu o funk?
2. O que é o funk para você?
3. O que o funk trouxe para você/sua vida?
4. Funk é cultura? Por quê?
5. Funk tem classe?
6. De que forma você vê a apropriação do funk por outras classes sociais?
7. Você vê alguma diferença entre o funkeiro da periferia e o funkeiro da classe média?
8. Como é o modo de agir, de vestir e de pensar de um funkeiro?
9. Qual a importância do funk no cenário musical?
10. Para você o funk pode se tornar a música que representa o Brasil/ o ritmo símbolo do Brasil?
11. Nós sabemos que o funk vem quebrando barreiras de classe e barreiras geográficas. O que você pensa sobre isso?
12. Você acha que é bom para o funk ele ser apropriado por outras classes, outros países e por outros gêneros musicais?

APÊNDICE B – DOCUMENTÁRIO “TUDO ACABA EM FUNK”