

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

THAYNA COUTO FARIA

Cultural - Popular - Carioca:
Uma Análise do Funk Através da Globalização

Niterói
2014

THAYNA COUTO FARIA

Cultural - Popular - Carioca:
Uma Análise do Funk Através da Globalização

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof. Me. FLÁVIA LAGES



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato:
THAYNA COUTO FARIA

Matrícula: **10833082**

Título do Trabalho:

CULTURAL POPULAR CARIOCA: UMA ANÁLISE DO FUNK ATRAVÉS DA GLOBALIZAÇÃO

Orientador: **Me. Flavia Lages**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **03.12.2014**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Me. Flavia Lages**

2º Membro: **Dr. Luiz Augusto F. Rodrigues**

3º Membro: **Me. Alexandre Negreiros**

AVALIAÇÃO:

Análise / Comentário

A autora aborda um tema relevante e atual. Analisa a cultura e suas especificidades referenciam a cultura popular e, especificamente o funk.

A banca considerou que os autores utilizados são pertinentes as análises propostas e indicou que a estrutura do trabalho foi realizada de maneira satisfatória.

Sugere-se que o terceiro capítulo é central da análise e que deveria ser visto mais aprofundado, retomando os objetivos iniciais.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

9,0 (Aprovado)

ASSINATURAS


1º Membro (Presidente)


2º Membro


3º Membro

THAYNA COUTO FARIA

Cultural - Popular - Carioca:
Uma Análise do Funk Através da Globalização

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
Grau de Bacharel.

Aprovada em 03 de dezembro de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Flávia Lages - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Augusto F. Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Prof. Me. Alexandre Negreiros

Niterói

F224 Faria, Thayná Couto.

Cultural – Popular – Carioca: uma análise do Funk através da globalização / Thayná Couto Faria. – 2014.

48 f.

Orientadora: Flávia Lages.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, 2014.

Bibliografia: f. 45-47.

1. Cultura. 2. Arte popular. 3. Globalização. 4. Funk (Música); aspecto social. 5. Rio de Janeiro (RJ). I. Lages, Flávia. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Muitos são os responsáveis pela realização deste trabalho, de uma maneira direta ou indireta. Mesmo antes da UFF, lembro que ouvia relatos de familiares de amigos meus que frequentavam os bailes dos anos 80 em Niterói, sempre com muita alegria, e ao contar cada episódio, sempre geravam muita risada e sentimentos positivos. De alguma maneira, anos depois ao final deste trabalho lembro de muitos desses relatos e me sinto bastante agradecida por ter esse conhecimento riquíssimo em minha memória.

À minha orientadora, por toda paciência e conhecimento, e principalmente por acreditar que esse trabalho fosse possível e me fazer perceber isso.

Aos meus professores, cada um que passou por minha carreira estudantil, tanto universitária quanto colegial.

À minha família (mãe, vó, guida, Luiz e minha filhas caninas), pelo apoio incondicional em todas as etapas da minha vida!

Aos meus amigos, pela ajuda e incentivo, com destaque a Marcelle Palhete, que não mediu esforços e conseguiu uma das mais importantes entrevistas deste trabalho.

Aos meus colegas de profissão, principalmente àqueles cujas lembranças estão relacionadas ao início da faculdade, aos primeiros períodos e a todo o sonho de conquista. Ver o lugar que muitos estão hoje é um motivo de inspiração.

Acima de todos esses agradecimentos, guardo um especial à cultura funk, a todos os envolvidos em todos os processos criativos, àqueles que vivenciam esse mundo que é incrível.
RESPEITO!

O natural do Rio é o batidão
A playbozada e os manos do morrão
(MC Sapão – Diretoria)

RESUMO

Este trabalho propõe-se a analisar o funk como expressão da cultura popular da cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de compreender sua origem e traçar seu histórico com uma análise do diálogo entre o local e o global, assim como abordar o fenômeno da globalização compreendendo ainda que o funk se configura através de uma prática local, portanto caracteriza-se por uma expressão cultural autêntica nos seus modos de fazer. Os estudos foram feitos através de leituras, pesquisas de campo e entrevistas.

Palavras-chave: Cultura popular; Globalização da cultura; Autenticidade cultural; Funk Carioca.

ABSTRACT

This paper proposes to examine funk as an expression of popular culture of Rio de Janeiro city, in order to understand its origin and trace its history with an analysis of the dialogue between the local and the global, as well as address the phenomenon of globalization comprising that although funk is formed through a local practice therefore is characterized by an authentic cultural expression in their ways of doing. The studies have been done through lectures, field research and interviews.

Keys-word: Popular culture; Globalization of culture; Cultural authenticity; Funk Carioca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ANÁLISE DE CONCEITOS	12
1.1 CULTURA, CULTURA POPULAR	12
1.2 IDENTIDADE CULTURAL	16
1.3 GLOBALIZAÇÃO, MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA E CIRCULARIDADE CULTURAL.....	18
2 HISTÓRIO DO FUNK	22
2.1 ENTENDENDO O MOVIMENTO	22
2.2 CRIMINALIZAÇÃO DO FUNK	29
2.3 FUNK NOS DIAS ATUAIS	31
3 AUTENTICIDADE CULTURAL	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	45
ANEXOS	48

INTRODUÇÃO

O funk é uma das principais atividades de lazer e cultura da cidade do Rio de Janeiro há 40 anos. O estilo musical tem um sua trajetória um currículo grande de críticas que passam por pobreza estética, imoralidade, denúncias de associação ao tráfico e ao comércio ilegal de drogas, violência e preconceito social culminando no que chamamos de período de glória. Embora o crescimento do movimento nesses 40 anos de existência seja legítimo, o funk sempre foi visto como um ritmo marginal por boa parte da sociedade, principalmente, pela elite classista.

Este trabalho propõe-se a analisar o funk como expressão da cultura popular da cidade Rio de Janeiro, com o objetivo de compreender sua origem musical e traçar seu histórico com uma análise do diálogo entre o local e o global, assim como abordar o fenômeno da globalização. Os estudos foram realizados através de leituras, pesquisas de campo e entrevistas com profissionais envolvidos direta e indiretamente no universo funk.

Sabemos que a globalização mudou o modo de relação entre os indivíduos, encurtou espaços, estreitou laços, e pode ser vista como algo positivo, onde o advento dos atuais meios de comunicação e das novas tecnologias proporcionaram mudanças no mundo. De fato, tal fenômeno é importantíssimo na vida contemporânea, tanto pelo lado sócio econômico e, principalmente, quanto à questão das práticas culturais e suas inter-relações. A cultura está – e sempre esteve – ligada às práticas globais, ou seja, essencialmente a cultura é mais móvel que estática; e esse deslocamento, que, com a globalização, se fez mais intenso, possibilita a construção de novos significados culturais.

No primeiro capítulo, serão analisados os conceitos de cultura, cultura popular, identidade cultural, globalização da cultura, fazendo um link e abordando os conceitos de mundialização da cultura e circularidade cultural.

No capítulo seguinte, a história do funk desde sua origem, na soul music, até os dias atuais, com o fenômeno do passinho, fazendo uma abordagem cultural e histórica.

No capítulo final, será discutida a questão da autenticidade cultural.

CAPITULO 1 - ANÁLISE DE CONCEITOS

1.1. Cultura, Cultura Popular

A natureza dos homens é a mesma, são seus hábitos que os mantêm separados.

Confúcio

Ir ao Rio de Janeiro e observar suas construções e sua arquitetura, suas praias e belezas naturais, seus barulhentos e caóticos espaços urbanos lotados de carros e ônibus; ver, na hora do almoço, pessoas comendo seus lanches nas praças; perceber que a cidade é rica em museus e espaços culturais é, involuntariamente, identificar características culturais da localidade. Nós estamos aptos a essa percepção cultural porque temos construído historicamente um conceito para cultura. Este conceito tem sido definido e redefinido em diversos momentos, de acordo com o contexto de sua construção.

Etimologicamente, a palavra cultura vem do latim e é derivada do verbo *Cólere*, que significa o ato de cultivar, cultivo¹. Porém, posteriormente, estudiosos romanos ampliaram o conceito da palavra para um sentido de sofisticação pessoal, refinamento em relação a sociedade como um todo². Esse conceito foi utilizado por todos durante um grande período de tempo³, ou seja, as pessoas tendiam a classificar cultura como algo restrito a poucos homens intelectuais. O que veremos a seguir será como esse conceito também é aceito ainda nos dias atuais, porém a definição não se restringe somente à ele, muito pelo contrário.

¹ SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. 14. ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

² AMARAL, Martha Teixeira Do. A dimensão ambiental na educação Brasileira. Revista Espaço Acadêmico. n.47, 2005

³ Não precisamos ir muito longe em questão de data: na geração da minha mãe, ou seja, 30 anos atrás, era recomendado pela minha avó e tias que ela só se interessasse por rapazes que tinham cultura, ou seja, que fosse refinados, bem apresentados, com qualidades para o trabalho e com o conhecimento do mundo. Os que não se enquadrassem dentre desse requisito ganhavam o rótulo de “sem cultura” (Relato extraído de conversas em família)

Até alguns séculos atrás, a cultura estava ligada à ideia de cultivo e/ou cuidado, principalmente no que se dizia respeito a agricultura. A partir do século XVIII, a cultura começou a ser vista como um processo de progresso intelectual, tanto na esfera individual quanto na social. A cultura, a partir de então, passou a estar ligada a valores; e o ser humano, responsável por buscar a excelência humana. Com essa nova visão, passou a ser algo restrito a artistas e intelectuais, e assim o conceito permaneceu por muito tempo. A arte e os produtos culturais ditos de qualidade – como o teatro, por exemplo – passaram a ser exclusividade dos profissionais e intelectuais, excluindo assim uma boa parte da população.

O advento dos meios de comunicação e das tecnologias atuais proporcionou mudanças na vida em sociedade. Para alguns estudiosos do Centro de Estudo de Birmingham, na Inglaterra, a cultura não poderia mais ser vista como algo para alguns, e sim para toda a sociedade, como produtora e consumidora de meios e modos de cultura.

A definição comum foi sintetizada por Edward Taylor no final do século XVIII. Taylor uniu no vocábulo inglês *Culture* o significado germânico de *Kultur*, que representava todos os aspectos espirituais de uma comunidade, e a palavra francesa *Civilization*, que representava as realizações materiais de um povo. Dessa síntese, Taylor definiria que "tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade"⁴

Para José Luiz dos Santos⁵ a definição de cultura se dá por um conjunto de conhecimentos, ideias, crenças e maneiras que esses elementos se apresentam na vida social. E para além desse conceito, Santos diz que cultura é “tudo aquilo que caracteriza e existência social de um povo, nação ou grupos sociais no interior de uma sociedade, preocupando-se com a totalidade dessas características e a maneira como tais grupos concebem e organizam a vida social ou seus aspectos materiais”

No Brasil, o Ministério da Cultura (MinC) defende hoje uma conceituação ampla da cultura, considerando-a em sua dimensão antropológica como a dimensão simbólica da existência social brasileira, como o conjunto dinâmico de todos os atos criativos de nosso povo; aquilo que, em cada objeto que um brasileiro produz, transcende o aspecto meramente técnico.

⁴ TAYLOR, Edward. 1871, cap.1, p.1. Apud LARAIA, Roque de Barros, 2009, p. 3

⁵ SANTOS, José Luiz dos. opt. cit.

Cultura como usina de símbolos de cada comunidade e de toda a nação, eixo construtor de identidades, espaço de realização da cidadania⁶.

A partir de agora, podemos entrar no conceito de cultura popular. Entendemos que cultura é uma rede de fazeres e saberes que está presente em todos os indivíduos e os trata igualmente como consumidores e produtores desses mesmos saberes e fazeres. Conceitualmente essa prática se aplica, porém precisamos compreender que em toda a história da humanidade houve uma segregação entre os indivíduos, ou seja, sempre que pensamos em divisões de sociedade, pensamos em divisões de classes sociais e conseqüentemente a dominação de uma classe sobre a outra. Na esfera cultural, essa prática não seria diferente. A cultura das classe dominantes é denominada cultura erudita. E a das classe subalternas, cultura popular.

Na construção do conceito pela visão Iluminista e Romântica, a cultura popular sempre foi tida como “menor”, inferior e voltada apenas para camadas mais pobres da sociedade, ou seja, para aqueles que não têm uma educação cultural e nem poder aquisitivo para consumirem⁷ a “verdadeira”, a melhor e tradicional cultura.

É pertinente que, para entendermos esse estigma sobre a cultura popular, voltemos historicamente no processo de criação do termo. Neste presente estudo, analisarei o termo apresentado no país, para, assim, compreendermos que esse processo de transformação de consumo e produção traz desde suas raízes até os dias atuais esse estigma de cultura inferior, simplória, não letrada, de sempre ser uma cópia do outro e por fim, de uma falta de autenticidade e criatividade artística. Então, a partir dessa premissa, retomaremos o meu objeto de pesquisa, que é o funk carioca.

No início do século XIX o Brasil iniciou um período de valorização da cultura popular, porém sendo assimilada como folclore. Para Ortiz⁸

a noção de cultura popular enquanto folclore recupera invariavelmente a ideia de tradição, ou seja, na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. Essa ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular implica, na maioria das vezes, uma posição conversadora diante da ordem estabelecida.

Ou seja, tal afirmação nos leva à conclusão de que a elite que é a detentora dos direitos de produção de uma cultura positiva, como fonte de todo progresso criativo enquanto que as

⁶ BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. III Enecult. Bahia. 2007.

⁷ Usarei a palavra consumo para deixar claro que estamos tratando nesse momento cultura como produto da indústria cultural.

⁸ ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense. 1985.

classe subalternas seriam responsáveis pela conservação e preservação de toda memória produzida. Ora, se a construção contemporânea do conceito de cultura, que nos remete a toda característica dos modos de vida da sociedade em todos os seus aspectos – ou seja, remete o conceito a todas as classe – por que temos um conceito de cultura popular tão excludente? Esse etnocentrismo cultural se dá por várias maneiras, mas acredito que a principal delas é a questão política, especificamente no Brasil. Até determinado momento, a classe subalterna era excluída das práticas culturais vigentes no período, porém nessa classe emergiam uma quantidade de criatividade artística e cultural que foi ignorada por muitos anos e, principalmente, uma classe consumidora. Com capitalismo, não existem classes, e sim mercados consumidores. A partir disso, era preciso estimular a sociedade a consumir e produzir cultura, mesmo que cada uma em seu espaço (tanto geográfico quanto simbólico). Para avançarmos no conceito de cultura popular, Roger Chartier define que podemos dividi-lo em dois modelos de interpretações. O primeiro trata a cultura popular

como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível a da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes.⁹

Logo, a partir dessa definição temos duas abordagens: uma que trata a cultura popular como uma maneira de fazer independente, que começa e termina em si própria, e a outra que a vê com a sua totalidade um distanciamento da legitimidade cultural da qual ela é não pertence.

No dicionário de Políticas Culturais, Teixeira Coelho¹⁰ diz que conceituar cultura popular é controverso, pois existe uma dicotomia. Mais uma vez vemos que, para alguns historiadores, não há propriamente uma autonomia da cultura popular, pois esta está sempre subordinada à cultura da classe dominante. Porém a cultura popular é um corpo com características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade específica e um poder de impugnação dos modos culturais prevalentes sobre o qual a resistência é específica. Sob esse aspecto, podemos afirmar que cultura popular não é apenas tradição, folclore, mas um sistema de diversas perspectivas e produtos culturais onde os traços específicos não devem ser definidos a priori, mas sim percebidos caso a caso.

⁹ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico. In: Estudos Históricas. Rio de Janeiro, vol. 8, n° 16, 1995, p. 179-192.

¹⁰ COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Políticas Culturais. Identidade Cultural. São Paulo, 2004.

Para o sociólogo Stuart Hall há um interesse duplo da cultura popular: o movimento de conter e resistir. Traçando período histórico onde as manifestações populares eram essencialmente ligadas à questão das suas tradições, ele afirma que com as mudanças do capitalismo agrário para o industrial, surge um interesse na nova classe emergente que tinha uma necessidade de reeducação no sentido mais amplo. Nesse momento para as camadas populares, conter esse processo para que não se perdessem e resistir era preciso¹¹.

Fica evidente, a partir dos conceitos abordados nas páginas acima, que o movimento funk se enquadra em todos os conceitos e definições, apesar de toda sua trajetória – assunto que abordarei no próximo capítulo –, não podemos desconsiderar o funk como movimento cultural fortíssimo presente, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, justamente por ele ser parte inerente do cotidiano de milhares de cariocas e por estimular a criatividade e a vivência social no meio urbano. Recentemente, em entrevista ao jornal O Globo¹², a então Ministra da Cultura, Martha Suplicy afirma que *"Funk é música, é criação, é cultura. As pessoas demoram a atinar"* defendendo o movimento e estimulando o uso do benefício do governo "Vale Cultura" em bailes funk da cidade. O benefício é destinado apenas a trabalhadores que ganham até cinco salários mínimos para serem gastos com produtos culturais. Nas redes sociais, a presença do funk é constante e as opiniões são diversas. Na fanpage no facebook "Funk é Cultura"¹³, existem mais de quinhentas mil pessoas que curtem a página e, conseqüentemente, todo o conteúdo relacionado ao mundo funk. Em contrapartida, no Youtube, o "Canal Antifunk"¹⁴ reúne vídeos postados por internautas que expõe suas opiniões negativas sobre o funk, sendo que alguns deles com conteúdo extremamente racista e preconceituoso.

1.2. Identidade Cultural

Retomando a ideia central desse capítulo, que é abordar as principais considerações acerca do movimento funk, proponho agora que analisemos o conceito de identidade cultural. No que tange esse conceito, abordarei mais uma vez o teórico da cultura Stuart Hall, que em

¹¹ HALL, Stuart. Notes on Deconstructing "the Popular". In SAMUEL, Raphael (ED). People's History and Socialist Theory. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

¹² Entrevista da Ministra da Cultura ao Jornal O Globo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/09/funk-e-cultura-diz-marta-suplicy-sobre-vale-cultura-ser-usado-em-baile.html>> Acesso em 10/11/2014 às 17h24

¹³ Fanpage "Funk é Cultura". Disponível em < https://www.facebook.com/FunkEhCulturaa?ref=br_rs> Acesso em 10/11/2014 às 17h40

¹⁴ "Canal Antifunk" no Youtube. Disponível em < <https://www.youtube.com/user/canalantifunk/videos>> Acesso em 10/11/2014 às 18h30

seu texto afirma que, historicamente, o indivíduo da sociedade moderna tinha uma identidade definida e bem localizada no mundo social e cultural, porém na pós-modernidade essa identidade entra em tensão e suas fronteiras se tornam menos definidas.¹⁵ Isso gera no indivíduo uma crise de identidade. Porém, é importante pensarmos que essa reestruturação se deu apenas porque “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo supõe como fixo coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”.¹⁶

No século XX, há uma fragmentação das estruturas sociais e logicamente que essa mudança reflete diretamente no caráter do sujeito. As paisagens culturais de classes, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade eram “marcas” de identidades pessoais, porém esse sujeito marcado por essas estruturas sociais e culturais se transforma em um sujeito que

assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas¹⁷.

Se o indivíduo é capaz de assumir diferentes identidades, devemos compreender o quão complexo se dá as relações interpessoais e sociais de grupos distintamente excluídos em se apropriar de elementos culturais de várias partes do mundo.

Se um dado momento histórico podíamos conceituar identidade cultural como um sistema de representações sólido e estável, ou seja, elementos simbólicos das relações sociais (indivíduos e grupos) em seu próprio terreno de produção e reprodução, seu meio, seu espaço e seu tempo essa representação não se faz mais possível. Atualmente esse conceito vem sendo substituído pelo termo identificação que amplia e entende que para além das práticas deSe o indivíduo é capaz de assumir diferentes identidades, devemos compreender quão complexamente se dão as relações interpessoais e sociais de grupos distintamente excluídos em se apropriar de elementos culturais de várias partes do mundo.

Se em um dado momento histórico, podíamos conceituar identidade cultural como um sistema de representações sólido e estável – ou seja, elementos simbólicos das relações sociais (indivíduos e grupos) em seu próprio terreno de produção e reprodução, seu meio, seu espaço

¹⁵ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silvam Guaraeira Lopes Louro – 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹⁶ MECER, K. “Welcome to the jungle”. In Rutherford, J. (org). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. APUD HALL, Stuart. Identidade Cultural na Pós Modernidade. Opt. Cit.

¹⁷ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Opt. Cit.

e seu tempo –, essa representação não se faz mais possível. Atualmente, esse conceito vem sendo substituído pelo termo identificação, que amplia e entende que, para além das práticas de

tradição oral (língua, língua sagrada, língua sagrada secreta, narrativas, canções), a religião (mitos e ritos coletivos, de que são exemplos as peregrinações ou a absorção de drogas sagradas) e comportamentos coletivos formalizados. [...] ritos profanos (carnaval, manifestações folclóricas diversas), comportamentos informalmente ritualizados (ir à praia, frequentar espetáculos esportivos) e as diversas manifestações artísticas¹⁸

Devemos entender que os processos de globalização, que estudaremos a seguir, transformaram as relações e práticas sociais, políticas e culturais no mundo. Para Hall, nesses momentos, as práticas culturais se tornam híbridas e são movidas por mudanças, encontros e desencontros. Não é possível afirmar que temos uma “identidade”, mas podemos afirmar que somos compostos por uma identificação, passível de mudança e transformação. E mais que isso, o processo identitário é móvel e pode ser perfeitamente redirecionável, culminando na formação ou transformação de práticas culturais, sujeitos e espaços. Dessa forma, fica claro que somos compostos por representações, e é imprescindível que o mundo seja visto por esse prisma onde as culturas se misturam e não há certezas.

1.3 Globalização, Mundialização da Cultura e Circularidade Cultural

No processo de globalização, a cultura assume desafios que a tornam diferente, em relação à economia, como, por exemplo, o da dificuldade de quantificar seus resultados – uma vez que, para uma multinacional com sede em um país, fábrica em outro e pontos de venda e consumo numa terceira localidade, a mensuração de resultados e possibilidade de gerenciar crises e potencialidades no processo como um todo, tem um quantitativo claro, específico. Já no universo em que a cultura está inscrita, não há limites precisos, não há como perceber de forma integral o saldo da balança comercial ou nas avaliações do PIB. “Ela é uma variável sociológica, que integra um patrimônio imaterial, portanto intangível”¹⁹

Os processos de trocas e intercâmbios culturais, partes inerentes na globalização, afetam a vida da sociedade contemporânea como um todo. O sociólogo Boaventura de Sousa Santos define o conceito de globalização como:

¹⁸ COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Políticas Culturais. Opt. Cit.

¹⁹ CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi. Globalização da Cultura. Barueri, SP: Mamole, 2005, p. 1 – 4.

um processo complexo que atravessa as mais diversas áreas da vida social, da globalização dos sistemas produtivos e financeiro à revolução nas tecnologias e práticas de informação e de comunicação, da erosão do Estado nacional e redescoberta da sociedade civil ao aumento exponencial das desigualdades sociais, das grandes movimentações transfronteiriças de pessoas como emigrantes, turistas ou refugiados, ao protagonismo das empresas multinacionais e das instituições financeiras multilaterais, das novas práticas culturais e identitárias aos estilos de consumo globalizado²⁰.

Porém, esse fenômeno não pode ser encarado apenas como algo que está longe de nós através do desenvolvimento de redes mundiais, de sistemas sociais e econômicos. A globalização é um fenômeno local que afeta a todos na vida cotidiana²¹. Atualmente o mundo está conectado, estamos numa era onde as pessoas estão sempre – ou quase sempre – *online*. Ao analisarmos essa constatação, veremos que traduzir esse fenômeno em relação às práticas sociais significa dizer que as relações culturais estão cada vez mais entrelaçadas e conectadas. Mas o que isso realmente significa? Fábio de Sá Cesnik e Priscila Akemi Beltrame explicam que a globalização

une coisas e pessoas originalmente distintas por elementos materiais ou simbólicos e exige uma atitude firme da sociedade e dos governos, por meio de políticas, para saber enfrentar, com consciência a profundidade dos efeitos, as consequências mais viscerais desse momento²².

Em tempos de globalização, por exemplo, quem não tem internet, e não está integrado nas redes sociais, está excluído em relação aos que possuem. As ferramentas modernas de comunicação se tornaram uma febre global. Entretanto, estamos falando de atualidade, pós década de 1990, onde houve a popularização dos computadores e internet no Brasil. Porém essas ferramentas, na década 70, ainda não estavam totalmente consolidadas e muito menos difundidas. Foi justamente nesse período que surgiram no Brasil os primeiros passos dos bailes funks no Rio de Janeiro e conseqüentemente todo o seu sucesso. E essa troca de experiência e sociabilidade se dava por conta das viagens. Nesse período, eram mais significativas as trocas das práticas culturais do que o desenvolvimento de novas formas de comunicação e tecnologia.

Segundo relato de uma das maiores referências de estudo sobre o universo funk, Hermano Viana, os organizadores dos bailes tiveram que desenvolver estratégias para conseguir quase todos os discos, pois eles não eram vendidos aqui no Brasil e além disso, os melhores bailes, os que mais se destacavam e lotavam, eram os que apresentavam ao público

²⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. Processos de globalização. In: SANTOS, B. S. (Org.). A globalização e as ciências sociais. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005; Porto: Afrontamento, 2001, p.11-12.

²¹ GIDDENS APUD CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi, 2005. Opt. Cit.

²²CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi, opt. cit.

músicas novas, que não eram produzidas aqui, ou seja, eles precisavam de exclusividade. Ainda segundo Hermano Viana, foi criado um mercado de comércio clandestino de LP's importados de Nova York ou Miami de uma maneira muito precária. Para isso, era necessário encontrar alguém que pudesse viajar para fora e trouxesse uma quantidade enorme de discos, devidamente escondidos da alfândega brasileira, que eram lançados por pequenas gravadoras independentes e só podiam ser encontrados em lojas especializadas.²³ Apenas gostaria de observar que os principais produtores eram pessoas que vinham de origem pobre e simples²⁴, e que esse processo de importação era dispendioso demais que democratizar o acesso a todos. Acredito que esteja nessa afirmação a iniciativa de uma produção musical local.

Gostaria de retomar a discussão sobre o conceito de globalização no campo social e o desenvolvimento de práticas culturais num determinado tempo e espaço, pois tenho esses dois pontos como premissa para a compreensão deste estudo.

As críticas em relação a essas trocas e intercâmbios culturais são inúmeras e destaco as que acredito serem mais relevantes para este estudo: desterritorialização, homogeneização cultural, mundialização da cultura. Esses três conceitos são postos quando tratamos de globalização na sociedade, em destaque a indústria cultural. O principal ponto de alguns teóricos, como Renato Ortiz²⁵, por exemplo, seria que a indústria cultural precisa criar padrões de mercados consumidores para que os indivíduos em qualquer parte do globo tenham um poder de compra sobre os seus produtos preferidos, ou seja, perde-se a identidade local em favor de um desenvolvimento industrial global. Para eles, as localidades perdem a sua autenticidade para serem a reprodução de uma parte do que chamamos de uma cultura dominante, através dos meios econômicos. Esse processo acabaria culminando em uma homogeneização cultural, ou seja, destruiria toda e qualquer possibilidade de produção local, causando assim, uma mundialização cultural.

Mas ora, já vimos que a produção da cultura popular, por muito tempo, era restrita apenas à memória, mas em que medida podemos concretamente dizer que essa memória se manteve exatamente a mesma durante toda história? Em absoluto, não podemos! O filósofo James Clifford afirma que a cultura não pode ser pensada como tendo amarras inevitáveis a localidade, pois os significados são gerados por pessoas em movimento e pelo fluxo de

²³ VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Carioca. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253

²⁴ Nos dias atuais com todo o desenvolvimento tecnológico e a popularização do movimento, os principais produtores conseguiram atingir um nível financeiro ao que podemos comparar com os principais artistas da atualidade. Muitos deles encontram-se em mansões na zona mais nobre da cidade.

²⁵ ORTIZ, Renato. Op. Cit.

conexões entre culturas²⁶. A cultura está – e sempre esteve ligada – às práticas globais, ou seja, essencialmente a cultura é mais móvel que estática, e esse deslocamento, que com a globalização se fez mais intenso, possibilita a construção de novos significados culturais.

Ao contrário de seguir esse pensamento apocalíptico, que de certa forma homogeneiza gostos e valores²⁷, esse processo cria possibilidade de emergirem expressões culturais a novos níveis, a exemplo do movimento do *funk* no Rio de Janeiro. Para Hall, o resultado do *mix* cultural, ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas²⁸.

Para finalizar este capítulo, eu gostaria de trazer à tona mais uma importante discussão no que se refere à afirmação de culturas populares: a noção de circularidade cultural. Proposto por Martin Barbero²⁹ em 2001, esse conceito mais uma vez afirma que as noções de pureza e noções de origem são arbitrárias e que a impureza e as misturas, pelo contrário, são a norma. Em síntese, não podemos afirmar que, em uma manifestação cultural em termos etnográficos, existem formas puras e muito menos, arriscando cair no abismo do preconceito cultural, afirmar que o desenvolvimento de novas formas e práticas culturais locais são única e restritamente modelos pré-definidos por uma elite, seja ela econômica, política ou cultural.

No início deste capítulo, comecei com uma frase muito conhecida de Confúcio, pois gostaria de provocar no leitor uma reflexão após todos esses conceitos aqui abordados. A natureza dos homens é a mesma, mas será que os seus hábitos os mantêm separados no mundo contemporâneo?

A seguir será analisado o funk enquanto movimento e prática social e toda sua tumultuada e gloriosa história na cidade do Rio de Janeiro.

²⁶ CLIFFORD, James, apud CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi, 2005.

²⁷ Me refiro a dois fatos nesse momento: ao consumo de bens materiais e a culinária, a exemplo de carros e restaurantes, como Ford e Mc Donald's.

²⁸ HALL, Stuart. *Media and Cultural Regulation*. c. 5. Og Kenneth Thompson. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Inglaterra, 1997.

²⁹ MARTIN-BARBERO, Jesus. “Dos meios as mediações”. Comunicação, cultura e hegemonia. Ed. UFRJ, RJ. 2001 Apud SÁ, Simone Pereira de. “Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira.” Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, UTP, Curitiba, 2007.

CAPITULO 2 - HISTÓRIA DO FUNK

2.1. Entendendo o movimento

O funk carioca é um movimento fortíssimo, vindo das periferias da cidade do Rio de Janeiro, que está em plena ebulição artística há quarenta anos no Brasil, em meio a turbulentos e gloriosos momentos de sua trajetória. O que veremos neste capítulo é a sua história e em que medida ele contraria em muitos sentidos os fundamentos que regem o desenvolvimento das culturas de massa que tendem a unificar os gostos e toda uma lógica de indústria cultural dominante. Atualmente presente em todas as camadas sociais, o funk ganha cada vez mais adeptos e movimenta cerca de dez milhões de reais por mês na cidade, segundo uma pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas³⁰ em 2009. O funk carioca deu os seus passos embrionários por volta da década de 70 no Rio de Janeiro, mas teve seu ápice uma década depois, onde os bailes pipocavam por toda a cidade atraindo um público jovem fiel, tornando o ritmo um dos maiores fenômenos de massa do Brasil até a presente data. A seguir, vamos analisar a história do funk e seus desdobramentos como cultura popular no país.

O estilo musical funk surgiu na década de 1960 através dos afrodescendentes, nos Estados Unidos. É importante frisar que nenhuma manifestação cultural acontece de um dia para o outro e tampouco é “construída” a partir de uma ideologia simples. Podemos traçar uma árvore genealógica musical desse estilo para vermos que na década anterior o *rhythm and blues* (que é filho do blues) foi um fenômeno musical negro que influenciou vários jovens americanos através das rádios, inclusive sendo precursor da criação do rock através de Elvis Presley. Buscando novas experiências, alguns músicos direcionaram seus trabalhos para o ponto oposto ao do rock, fazendo um mix de “rhythm and blues, uma música profana, com o gospel, a música

³⁰ Matéria do Jornal Folha de São Paulo. 20 de janeiro de 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200908.htm>>. Acesso 14/11/2014 às 11h48

protestante negra, descendente eletrificada dos spiritual³¹”, dando origem ao soul, que foi um elemento importante para o movimento de “conscientização” da questão racial. James Brown³² e Sam Cooke³³ foram responsáveis pela difusão do gênero. No final da década de 60, o movimento soul foi transformado em sinônimo de “black music” e ganhou uma roupagem mais comercial, perdendo um pouco da questão social dos negros norte-americanos e cada vez adquirindo outras tendências musicais. Segundo Hermano Vianna,

Foi nessa época que a gíria funky (segundo o WebsterDictionary - “foul-smelling; offensive”) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos.

Na década seguinte, em 1970, o movimento funk chega ao Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro e influencia não só a periferia da cidade, mas também grande parte dos cantores da MPB.

Big boy, locutor de rádio, e Ademir Lemos, discotecário, embalados pelo auge da *Black Music* que invadia a cena musical mundial, criaram o “Baile da Pesada”³⁴ que acontecia no Canecão, uma casa noturna que era localizada no bairro de Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Os primeiros bailes eram chamados também de domingueiras do Canecão e sempre eram animados, principalmente pelas novidades da música negra dançante norte- americana. Eles atraíam um público de cinco mil pessoas de todos os cantos da cidade, que eram cativados pelo som principalmente da *soul music*, através de artistas como James Brown, Wilson Pickett³⁵ e Kool and The Gang³⁶. Embora esses bailes fossem um sucesso de público e de bilheteria, a direção do Canecão, a fim de “elitizar” seu espaço cultural, decidiu que não era mais o local ideal para a realização dos bailes e, por conta dessa reformulação da casa, o baile passou a não ter mais um lugar fixo. Porém, já com um público fiel, novos espaços foram utilizados na zona norte da cidade, em lugares como Ginásio do América, Cascadura Tênis Clube e Grêmio de

³¹VIANNA, Hermano. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. 150 f. Tese (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1987.

³² Conforme CD Anexo. ANEXO 02 - Ray Charles - I Got A Woman.avi

³³ Conforme CD Anexo. ANEXO 03 - Sam Cooke - Chain Gang.avi

³⁴ Conforme CD Anexo. ANEXO 04 - Capa do LP do Baile da Pesada.jpeg

³⁵ Conforme CD Anexo. ANEXO 05 - Wilson Pickett - Mustang Sally.avi

³⁶ Conforme CD Anexo. ANEXO 06 - Kool The Gang - Kool The Gang.avi

Rocha Miranda³⁷. Nesse momento, várias equipes foram criadas por produtores que viram no mercado uma oportunidade, e em meados dos anos 70, já havia mais de 300 equipes atuantes na cidade. Esses bailes chegaram a apresentar um público de 10 mil pessoas aproximadamente, comandadas por equipes de som como Black Power³⁸, Soul Gran Prix³⁹ e Furacão 2000⁴⁰. Monsieur Limá também foi uma figura importante para difusão do funk e dos bailes no subúrbio da cidade. Para o discotecário, o sucesso dos bailes era junção da música com o balanço; para ele, “Música significa ritmo. Música sem ritmo pra mim não existe. Botou balanço, dançou, colou, o couro come.”⁴¹

A divulgação desses bailes se resumia apenas a cartazes e faixas coladas nas principais ruas movimentadas da cidade. Para suprir essa carência, os Dj’s anunciavam ao final de cada baile os próximos eventos que haveria e em que lugares eles aconteceriam. A circulação do público presente nos bailes facilitava a troca de informações, possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. Posteriormente, esses anúncios ganharam a mídia como anúncios na rádio Mundial.

Nos final dos anos 70, com a chegada da *disco music* (*dicoteque*), muitos discotecários aderem à moda, influenciados pelos grandes sucessos do cinema, como *Os Embalos de Sábado a Noite*⁴² e *Flash Dance*⁴³. Em paralelo, o movimento hip hop ganha forças e também tem bastante visibilidade no país.

Já nos anos 80, sob bastante influência do rap (hip hop), os bailes retomam a questão da *black music* e passam a ter uma característica musical nova. Surgem, então, nesse momento, duas importantes vertentes. A música dançante e ritmada dá lugar a uma música com uma pegada mais lenta e melodiosa originando os bailes charme. Um dos mais famosos espaços destinados ao Charme, a escola de samba Pagodão de Madureira fica localizada no bairro de Madureira, Zona Norte carioca. Os participantes eram chamados que charmeiros e ensaiavam passos e coreografias para dançarem nos bailes. O termo “Charme”⁴⁴ foi criado pelo Dj Corello,

³⁷ Conforme CD Anexo. ANEXO 07 - Flyer do Grêmio de Rocha Miranda (07.01.1978).jpeg

³⁸ Conforme CD Anexo. ANEXO 08 - Capa do LP da equipe Black Power (1976).jpeg

³⁹ Conforme CD Anexo. ANEXO 09 - Faixa 07 do LP Soul Grand Prix (1976) - Aretha Franklin – Respect.avi

⁴⁰ Conforme CD Anexo. ANEXO 10 - Faixa 05 do LP Furacão 2000 (1978) - Al Hudson & The Soul Partners - How Do You Do.avi

⁴¹ VIANNA, Hermano. Opt. cit.

⁴² Conforme CD Anexo. ANEXO 11 - Os Embalos De Sábado A Noite (Saturday Night Fever) – Trailer Oficial (1977).avi

⁴³ Conforme CD Anexo. ANEXO 12 - Flashdance (Flashdance) – Trailer Oficial (1983).avi

⁴⁴ Conforme CD Anexo. ANEXO 13 - Surface – Happy.avi

que, ao observar essa dança coreografada em um dos bailes no Clube Mackenzie – no Méier, também zona norte –, dizia sempre “Chegou a hora do charminho/Mexa seu corpo devagarinho”⁴⁵.

Ainda nessa década, surge na Flórida o Miami Bass um estilo musical que é conhecido por usar batidas eletrônicas pesadas de forma continuada com versos curtos e simples e com um teor menos engajado que o hip hop.

Segundo DJ Malboro, os primeiros funks surgiram sem qualquer conexão com as mega-gravadoras nem com a imprensa, e os primeiros LPs⁴⁶ eram trazidos de Miami pelos próprios DJs (ou conhecidos deles), que, logo que chegavam aqui, tratavam de esconder o nome ou mudá-los de capa, para manter a exclusividade do som e assim, conseqüentemente, o sucesso dos bailes. “Só tocava música estrangeira... só tocava internacional nos bailes. Alguns eram instrumentais e outras eram com letras.” Afirmou DJ Malboro⁴⁷.

A chegada dos sucessos do Miami Bass incentivou os frequentadores – principalmente na capital fluminense, onde a tradição dos bailes funks permaneceu mais forte –, a fazerem versões em português das canções. Começavam a nascer os “*melôs*”⁴⁸, que eram apropriações das músicas originais em inglês, trazendo-as mais para a realidade brasileira. A falta de conhecimento da língua estrangeira fazia com que as pessoas cantassem algumas partes das músicas repetindo o que sonoramente estaria se assemelhando com o português, mas sem nenhuma pretensão de traduzi-la, e na maioria dos casos não tinha em absoluto nenhum significado da letra original. Logo, começaram a surgir alguns refrões e partes de músicas com essa apropriação linguística, como “*Uh Tererê*”, que era cantada a partir da música “*Whoomp There It Is*”, do grupo Tag Team⁴⁹, assim como como “*Vem pra cama meu bem, vem fazer neném*” cantada a partir do refrão da música “*Chain Gang*” regravação do grupo The U-Gents⁵⁰. Nesse período o funk começou a apresentar letra, tendo como marco a “*Melô da Mulher*

⁴⁵ FREIRE, Libny Silva. Baile Charme: O Lugar Construindo Identidade. Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e Memória: cenas culturais e midiáticas do 4º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 08, 09 e 10 de outubro de 2014.

⁴⁶ Long Play ou discos de vinil.

⁴⁷ SÁ, Simone Pereira de. “Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira.” Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, UTP, Curitiba, 2007.

⁴⁸ Mais tarde chamados de “*batidão*” ou “*pancadão*”

⁴⁹ Conforme CD Anexo. ANEXO 16 - Tag Team - Whoomp! (There It Is).avi

⁵⁰ Conforme CD Anexo. ANEXO 17 - The U-Gents - Chain Gang.avi

*Feia*⁵¹, que é uma versão completa em português da música “*Doo Wah Diddy*”⁵², do grupo de hip hop americano⁵³ 2 Live Crew. Esse foi o pontapé inicial para a hibridização do funk no Rio de Janeiro, partindo num caminho de nacionalização do movimento. A partir desse momento, começaram a surgir vários sucessos, como “*Melô do bêbado*”⁵⁴, versão brasileira da música “*Sally (That Girl)*”⁵⁵, também do então grupo acima citado 2 Live Crew. Sobre a prática de dar novos nomes as novas músicas apropriadas, em uma entrevista⁵⁶ Dj Malboro afirma que

Melô era um apelido que a gente dava pra facilitar pros ouvintes pedirem a música no rádio. (...) A pessoa ficava constrangida, tímida em falar nomes difíceis em inglês. (...) Aí a gente lançou uma brincadeira no rádio que era assim: pegava uma música e pedia pro pessoal batizar. No final do programa pegava a melhor, o ouvinte que tinha dado a melhor sugestão entrava no ar e aí tinha solenidade de batismo: “pelos poderes do big mix⁵⁷...pela comunidade dançante do Rio de Janeiro – que está de bem com a vida – eu te batizo óóóó música como a melô da...”

O funk na década de 1980 já animava um número impressionante de festas realizadas no Rio de Janeiro, porém eram frequentadas por jovens pertencentes às camadas mais pobres da população. Os frequentadores dos bailes do subúrbio carioca já formavam um público massivo e praticamente desconhecido para a grande imprensa e para a classe média da Zona Sul da Cidade, que estava imersa no movimento rock brasil.

Em 1987, Hermano Vianna⁵⁸ fez uma pesquisa para o seu livro ‘*O mundo funk carioca*’ (1988) e concluiu que havia cerca de 600 bailes funk por fim de semana, atraindo um público de mais ou menos um milhão de pessoas. Estes números colocaram o baile funk como uma das diversões mais “populares” da cidade. Para Hermano, apenas a praia parecia atrair, com essa frequência, um público “fiel” maior. O que comprovou a grande popularidade do ritmo e a sua importância como cena cultural dos jovens da época.

⁵¹ Conforme CD Anexo. ANEXO 18 - MC Abdullah - Melô da Mulher Feia.avi

⁵² Conforme CD Anexo. ANEXO 19 - 2 Live Crew - Doo Wah Diddy.avi

⁵³ Wikipédia. Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Abdullah_\(cantor\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Abdullah_(cantor))> Acesso 20/11/2014 às 15h47.

⁵⁴ Conforme CD Anexo. ANEXO 20 - MC Batata - Melô do Bêbado.avi

⁵⁵ Conforme CD Anexo. ANEXO 21 - 2 Live Crew - Sally (That Girl)

⁵⁶ SÁ, Simone Pereira de. “Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira.” Opt. Cit.

⁵⁷ Big Mix é um formato de programa para rádio que existe até os dias atuais apresentando funks nacionais para o público. Sua trajetória já percorreu as principais rádios do Rio de Janeiro sempre comandado pelo Dj Malboro.

⁵⁸ VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. Estudos Históricos, Rio de Janeiro. vol. 3, nº 6, 1990, p. 244-253.

Ainda no final dos anos 1980, Dj Malboro lança o CD “Funk Brasil Vol. 1” que reúne as primeiras músicas de funks nacionais de vários MC’s⁵⁹. Esse álbum ultrapassou 250 mil⁶⁰ cópias vendidas no país. O funk enquanto movimento cultural resiste ao período com grande sucesso de público e sem incentivo algum da grande mídia e ainda é capaz de gerar uma receita provando que o estilo é fortemente um movimento presente e negando a lógica da indústria cultural.

Prosseguindo cronologicamente com a história do funk, na década de 90, depois dos sucessos das melôs atingindo toda periferia da cidade e chegando às rádios através alguns programas, o funk torna-se conhecido da grande mídia, mas não pela sua notoriedade cultural, mas sim pela violência. Ora marcada pelos “arrastões” nas praias da zona sul da cidade, ora pelas práticas de baile tipo “LadoA/LadoB” ou “baile de corredor”, o funk começa a ser criminalizado ao ser retratado pela mídia. O episódio do dito “arrastão” aconteceu em 1992 na praia do Arpoador, zona sul. Segundo a polícia, não houve nenhum registro de roubo e

aconteceu à luz do dia o que costuma ocorrer na saída dos bailes funk. Essas pessoas, que andam em grupos, têm comportamento anti-social e vão fazendo baderna por onde passam. Houve o encontro na praia de turmas rivais⁶¹

O fato curioso é que foi retratado e divulgado sem provas pela mídia que o “pessoal do funk” havia sido responsável pelo tumulto e não que houve uma briga de grupos rivais. O caso dos bailes “LadoA/LadoB” ou “bailes de corredor” representa uma rivalidade, que sempre foi comum dentro das periferias cariocas através de grupos opostos (criminosos ou não), em determinados momentos dos bailes algumas pessoas que estavam dispostas ao conflito faziam “corredores de briga”, quase como uma recreação. A partir de então, os jornais começaram a chamá-los de “corredores da morte”, generalizando e dando ênfase apenas aos momentos de conflito. Foi dessa maneira que o baile funk passou a figurar no imaginário carioca como um dos principais problemas sociais da cidade e que deveria ser combatido por todos os meios e jornais. A exemplo, algumas matérias que lançavam uma campanha de repúdio aos bailes, ressaltando que eles “deveriam ser combatidos em nome da paz social”⁶². Após esses episódios,

⁵⁹ Na década seguinte, Dj Malboro dá sequência do CD “Funk Brasil” que ganha a versão Vol. 2 (1990), Vol. 3 (1991), Edição Especial (1994) e Vol. 5 (1996).

⁶⁰ Wikipédia. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_Brasil,_Volume_1> Acesso 20/11/2014 às 17h.

⁶¹ Jornal O Globo apud VIANNA, Hermano. Raiz da Questão. Artigo Online. Revista Raiz. Disponível em <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=112> Acesso 20/11/2014 às 17h40.

⁶² Jornal do Brasil, 1995. APUD ALVIM, Rosilene e PAIM, Eugênia. A febre que nunca passa: O Funk, a Sensualidade e o “Baile do Prazer”. Revista Diálogos N° 2. 2010

a mídia se interessa em noticiar sempre os bailes, que já ocorriam há mais de 10 anos, porém sempre destacando a violência ocorrida dentro e fora deles.

Vale ressaltar que não eram todos do movimento funk que estavam envolvidos e dispostos a continuar essa onda de violência.

Em meados dos anos 90 donos de equipes e DJs começaram a organizar festivais de galeras, buscando canalizar em outras direções não violentas as rivalidades territoriais. Entre suas várias etapas que se assemelhavam às gincanas, os festivais passaram a incluir a etapa dos raps, músicas que deveriam falar sobre as comunidades de origem das galeras e também pedir paz nos bailes. O que surgiu daí foi mais um passo no processo de nacionalização do funk, que agora passava a contar com a poesia da favela, feita por aqueles que curtiam o ritmo e se identificavam com seus estilos de vida.⁶³

MC Cidinho e Doca lançam em 1994 o “*Rap da Felicidade*”⁶⁴, que se tornou um clássico que traduz opinião contrária a violência que se instaurava nas favelas e, conseqüentemente, nos bailes. Outro destaque do período é “*Rap do Silva*”⁶⁵, do MC Bob Rum que traduz o sentimento nos seus primeiros versos:

Todo mundo devia nessa história se ligar
 Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar
 Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá
 E entender o sentido quando o DJ detonar

Na música, há um apelo para população prestar atenção que existem inúmeras maneiras de “curtir um baile”, pois existem pessoas que vão ao baile apenas para se divertir, esquecer dos problemas e brigas para transcender a diversão, chegar ao auge do prazer em estar no local e por fim compreender que a vida é muito melhor, divertida e alegre que todos os problemas.

Além dos bailes e shows realizados, o universo do funk é visto como um caminho para ascensão social por muitos jovens da periferia do país⁶⁶. A lógica da criação do funk é mais simples, com suas letras sem muita sofisticação linguística e de conteúdo fácil, acompanhadas por efeitos sonoros vindos de composições tecnológicas, como efeitos e colagens de batidas criados no computador e sem a necessidade de uma formação musical, o funk abre um leque de

⁶³ FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2009.

⁶⁴ Conforme CD Anexo. ANEXO 22 - MC Cidinho e Doca - Rap da Felicidade.avi

⁶⁵ Conforme CD Anexo. ANEXO 23 - MC Bob Rum - Rap do Silva.avi

⁶⁶ Podemos comparar esse momento com o futebol brasileiro e sua mobilização nacional. O que em minha opinião pode ser um dos motivos para a crescente popularização.

oportunidades para todos os que desejam e veem no funk uma oportunidade de carreira bastante atraente.

Após o declínio do período violento do funk, há uma ascensão da figura feminina como protagonista da história. Ela entra na cena, com forte apelo erótico e mensagens de duplo sentido passando a dividir o palco com os homens. Nesse período, os bailes ficaram conhecidos como “bailes do prazer”. Nomes como Bonde das Faz Gostoso⁶⁷, Tati Quebra Barraco⁶⁸ e Gaiola das Popozudas⁶⁹ tem muito sucesso com suas letras erotizadas, mas como uma voz feminina tratando questões de relacionamento visto a partir da visão da mulher.

2.2. Criminalização do funk

Durante toda a década de 90, o funk foi demonizado pela mídia e nesse período suas letras retratavam fortemente a o cotidiano de seus moradores, incluindo a guerra entre as facções criminosas, a violência e a desigualdade social.

No final da década de 1990, o funk desperta o interesse, de certa maneira, na indústria fonográfica, que começou a conhecer e perceber que o movimento poderia ser muito lucrativo por conta da sua popularidade. O funk passa a ter cada mais espaço na mídia, como programas de televisão e de rádio voltados apenas para o movimento.

Quando o funk começa a se destacar de maneira exponencial, em paralelo há uma manifestação contrária buscando a criação de leis e regulamentações para controlar, e em muitos casos, silenciar a voz da favela. O funk começa a ampliar os seus lugares e acontecer fora dos espaços favelados para um público de classe média da zona sul da cidade. Tal realidade começa a sofrer uma forte repressão e esses espaços conquistados acabam virando espaços de perigo e precisam ser combatidos pelo poder público. Nesse momento, toda uma cadeia produtiva perde seu meio de trabalho, pois o fechamento dos bailes nos clubes acarreta crises econômicas para os envolvidos, tanto equipes de som, quanto DJs e por conseguinte os MCs.

O funkeiros passam a ser tratados como bandidos perigosos e todos aqueles que se incluem no movimento funk passam a ser tratados como tal. Inclusive sendo acusados de ligação com o comércio ilegal de drogas. Em 1995 foi instaurada uma Comissão Parlamentar

⁶⁷ Conforme CD Anexo. ANEXO 24 - Bonde das Faz Gostoso – Conspirador.avi

⁶⁸ Conforme CD Anexo. ANEXO 25 - Tati Quebra Barraco - Pout Pourri.avi

⁶⁹ Conforme CD Anexo. ANEXO 26 - Gaiola das Popozudas - Agora to solteira.avi

de Inquérito (CPI) municipal⁷⁰ do Funk para investigar sua suposta ligação com o comércio de drogas. Essa investigação aconteceu por conta do sucesso do baile no morro do Chapéu Mangueira, zona sul, que tinha seu público a classe média do “asfalto”. O fechamento fundamenta-se sob alegação de venda de drogas e falta de tratamento acústico do local⁷¹.

O funk retorna novamente para as favelas condenado à sua ilegalidade. Suas letras expressam a vida e o cotidiano “neurótico de seus moradores, seja fazendo das facções criminosas sua inspiração, seja cantando o sexo num estilo papo reto, sem romantismo nem meias palavras”⁷², porém não é só a sexualidade que está em questão nesse período, mas também a realidade de violência marcada por guerras entre traficantes rivais e com a polícia. O funk volta a aparecer em reportagens sob inúmeras acusações criminosas, o que lhe rende alguns inquéritos policiais. Esse estilo do funk que retrata a realidade de maneira nua e crua é conhecido como “Funk Proibidão”, que nada mais é que

funks que contam, de forma realista e por vezes até entusiástica (ou apologética), histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei⁷³

No documentário de Denise Garcia “Sou Feia, mas to na moda” Dj Malboro traz duas questões muito importantes:

quando tinha o ‘Rap da Felicidade’ (...) o ‘Rap do Silva’ e tal, era a favela cantando para o asfalto. Então ele estava ali, sempre mostrando que a favela era sempre muito legal, mostrando auto estima... (...) Quando o funk foi expulso do asfalto e foi para dentro da favela, passou a favela a cantar para a favela, só que a favela cantando para a favela já é outra regra, outras leis e outro ouvido que está ouvindo, é um ouvido que tá acontecendo de verdade mesmo alí dentro.⁷⁴

Com a virada do século XXI, a repressão continua. Como resultado das CPIs nos anos 2000, os bailes passam a ter uma regulamentação própria e são obrigados a depender da autorização da polícia para que haja um policiamento em todos os bailes desde o começo até o fim do evento.

⁷⁰ E em 1999 foi aberta uma CPI estadual para “investigar os ‘bailes funk’ com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil” (art. 1o). Além de no mesmo ano, o parlamentar Sivuca tinha proposto o projeto de lei que proibisse a realização dos bailes em território fluminense.

⁷¹ MARTINS, Denis Moreira Monassa. Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico. Rio de Janeiro, UERJ, 2006. (monografia de graduação em Direito) APUD FACINA, Adriana. Opt. Cit.

⁷² FACINA, Adriana. Opt. Cit.

⁷³ ESSINGER, Silvío. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

⁷⁴ Documentário de Denise Garcia “Sou feia mas to na moda”. 2005

Podemos perceber que essa repressão continua até a presente data. Hoje existe a lei estadual 5.265, de junho de 2008⁷⁵, que determina que os bailes funk devem ser informados com 30 dias de antecedência à Secretaria de Segurança Pública, contendo a apresentação de documentos como: contrato social; CNPJ; comprovante de tratamento acústico; anotação de responsabilidade técnica das instalações de infraestrutura do evento, expedida por autoridade municipal; contrato da empresa de segurança autorizada pela Polícia Federal; comprovante de instalação de detectores de metal e câmeras; comprovante de previsão de atendimento médico e nada a opor da Delegacia Policial, do Batalhão de Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros e do Juizado de Menores. Além disso, o pedido de autorização deve informar a expectativa de público, o número de ingressos postos à venda, o nome do responsável pelo evento, a capacidade da área de estacionamento e previsão de horário de início e término do evento, que não poderá exceder 12 horas e banheiros deverão ser disponibilizados na proporção de dois (um masculino e um feminino) para cada grupo de cinquenta pessoas. Essas exigências são absurdas e tornam alto demais o custo de realização de um baile e impõem uma burocracia que inviabiliza o trabalho dos pequenos produtores. Fazendo com que os bailes sejam cada vez menos produzidos dentro das comunidades. Afinal, como viabilizar um baile em uma quadra de futebol onde no entorno não há estacionamento por falta de espaço para carros? Portanto, é preciso compreensão sobre o funk como prática social. Soma-se a esses fatores acima mencionados que a repressão também acontece em algumas favelas onde o Estado instaurou a Polícia Militar através das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs)⁷⁶. Os comandantes das Unidades proíbem a realização dos bailes sob alegação de associação ao crime organizado e tráficos de entorpecentes.

2.3. Funk nos dias atuais

Retomando a questão do reconhecimento da sociedade sobre o movimento, ainda nos anos 2000, o funk começa a destacar-se entre os eventos fora do universo da favela. Há uma onda de descriminalização do funk e ele retorna com todas as forças para dentro da zona sul da

⁷⁵ Lei 5.265 de 18 de junho de 2008. Disponível em <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/bc008ecb13dfc6e03256827006dbbf5/ede57aa198e6e98d8325746d00606539?OpenDocument>> . Acesso em outubro de 2014

⁷⁶ A Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) é um programa de Segurança Pública implantado pela Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro, no fim de 2008. Elaborado com os princípios da polícia de proximidade, um conceito que vai além da polícia comunitária, tem sua estratégia fundamentada na parceria entre a população e as instituições da área de Segurança Pública. O Estado do Rio de Janeiro já recebeu 38 UPPs e conta com um efetivo atual de 9.543 policiais. Disponível em <<http://www.upprj.com>> Acesso em outubro de 2014

cidade, agora atingindo de vez as melhores boates e *clubs* da cidade. O funk ganha espaço também na mídia e começa a ter destaque em novelas da maior rede de televisão do Brasil, ganha espaços culturais e locais destinados ao movimento. Conhecido por todos, odiado e amado por muitos, o funk começa a entrar no circuito cultural da cidade. Recentemente, é fácil perceber⁷⁷ que essa realidade mudou e que as principais festas da zona sul da cidade têm esse ritmo como cartão principal e atraem jovens de todas as classes sociais. Podemos perceber, então, que o funk se tornou mais popular, porém vale lembrar que ele não saiu da marginalidade, pois dentro das comunidades ocupadas pela UPPs, os bailes são controlados pelos policiais. E cada vez se faz mais presente no cotidiano dos jovens cariocas, da periferia e de fora dela, construindo uma identidade e um discurso próprio e local.

Com isso, a crescente popularização do movimento dentro das camadas sociais da cidade, o funk precisava dar um passo maior, que era o reconhecimento na esfera Federal, para, por fim, haver uma legitimação do movimento enquanto prática cultural.

Há seis anos foi criada a APAFUNK (Associação de Profissionais e Amigos do Funk), com o objetivo de defender os direitos dos funkeiros e lutar pela Cultura Funk contra o preconceito e a criminalização. Para isso, a Associação promove debates na sociedade sobre a situação dos artistas do funk, bem como atividades de conscientização dos funkeiros sobre seus direitos. O foco é a sociedade civil como um todo, e a intenção é levar a mensagem da Associação para universidades, escolas, cadeias, favelas, praças, ruas e todas as instituições da sociedade que abram espaço para debater. A Lei Funk é *Cultura* (Lei 5543/2009) foi um marco na mudança da relação do Estado com o movimento. Algumas outras mudanças nas políticas devem ser destacadas como: os primeiros editais do governo do estado voltados diretamente para a cultura funk, o primeiro programa com programação de funk carioca em uma rádio pública, além do maior baile funk da história: o Rio Parada Funk.⁷⁸

Em meados dos anos de 2000, o funk ganha mais uma cara: o movimento do Passinho. Mais uma vez, assim como o funk música, o Passinho nasce dentro das favelas cariocas e consiste em movimentos de dança. O foco é o ritmo do funk e não mais a sua letra, ou seu apelo sensual. O que rege o estilo é a dança que mescla estilos do hip hop, frevo, kuduro, samba e até brincadeiras intituladas “imitações de gays” e é aberta a diversas possibilidades fazendo com

⁷⁷Basta conferir a programação disponível na internet das principais boates da cidade.

⁷⁸ A APAFUNK. Disponível em <<http://www.apafunk.org>>. Acesso em março de 2013.

que cada pessoa crie uma maneira diferente de dançar. O ponto alto é a diversidade de improvisações.

O marco do Passinho foi a postagem no Youtube, em 2008, do vídeo intitulado “Passinho Foda”⁷⁹, que virou um símbolo e a partir desse momento várias dançarinos começaram a surgir nas favelas cariocas. Esse vídeo tem incríveis 4 milhões 266 mil 386 acessos apenas com divulgações via internet sem nenhum recurso midiático ou comercial.

O filme documentário de Emílio Domingos “*A Batalha do Passinho*”⁸⁰ de 2013 narra a história do Passinho e mostra seus principais atores, como Cebolinha e Camarão Preto e como o funk repercutiu para além dos limites da favela. O fato é que nesse momento o funk passa a ter três bases estruturais: o MC, o DJ e o Dançarino.

Nos dias atuais, o funk como parte da indústria cultural é disseminado para todo o país e, inclusive, exportado⁸¹. A exemplo da cantora internacional M.I.A., que gravou uma música em 2005 intitulada “*Bucky Done Gun*”⁸², que, segundo a própria cantora, é uma apropriação da música “*Injeção*”⁸³ da MC Deise Tigrona. No currículo estrangeiro, ainda podemos destacar as MCs Tati Quebra Barraco e Deise Tigrona, assim como o Dj Malboro, que fizeram uma turnê por toda Eupora e EUA na década de 2000. Já nos 4 primeiros anos da década de 2010, podemos destacar os dançarinos do Passinho foram para diversas apresentações internacionais, ainda o lançamento do documentário “*A Batalha do Passinho*” no Lincoln Center out Of Doors em Nova Iorque.

Desde o seu início, o funk é duramente criticado como artisticamente simplório por parte da sociedade, porém essa afirmação só faz sentido segundo os padrões da música branca européia, rica em melodia e harmonia, mas ritmicamente pobre em comparação à música de origem africana, ou seja, não é possível comparar os ritmos, pois cada um surge em dado momento histórico e sob influência de diversas formas sociais/culturais.

Micael Herschmann afirma que há uma contradição constitutiva do funk como fenômeno da cultura de massas. Se por um lado ele é assimilado por amplas camadas da

⁷⁹ Passinho Foda. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytMvZ8>> Acesso em 21 de novembro de 2014 às 22h

⁸⁰ Conforme CD anexo. ANEXO 27 - A Batalha Do Passinho - Trailer Oficial (2013).avi

⁸¹Um bom exemplo foi o relato de uma amiga que fazia intercambio em Vancouver no Canadá em 2011 e em seu no período de férias arrumou um emprego numa estação de esqui. Os funks que tocavam lá eram as músicas preferidas dos visitantes do mundo inteiro.

⁸² Conforme CD anexo. ANEXO 28 - M.I.A. - Bucky Done Gun.avi

⁸³ Conforme CD anexo. ANEXO 29 - Deise Tigrona - Injeção.avi

população, sobretudo jovens de camadas médias, na qualidade de produto cultural a ser consumido e usufruído; por outro lado, há a estigmatização do estilo de vida e da origem social dos artistas e consumidores preferenciais dessa música, reunidos sob o rótulo de funkeiros⁸⁴, onde os relatos do cotidiano violento que são transformados em funk são vistos como apologia ao crime.

Apesar de críticas ao funk, e por toda a difícil trajetória de segregação, preconceito, violência, criminalização e das dificuldades enfrentadas nos dias atuais como a proibição dos bailes nas favelas onde as Unidades de Polícia Pacificadora se instauraram como a Cidade de Deus, por exemplo, o movimento cresce, ganha força e precisa cada vez mais de articulação tanto dos que representam o movimento, quanto de políticas públicas voltadas para o funk.

Portanto, é notório que não houve somente uma influência americana, foi uma origem da junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Logo, ao retratar a história do funk carioca é imprescindível mencionar todas as influências musicais que o funk teve, não só apenas da música negra dos Estados Unidos, mas de todos os ritmos que estavam presentes e já pulsavam na formação cultural da nossa sociedade.⁸⁵ A partir dessa premissa, e só através dessa óptica, que conseguimos enxergar o movimento como autêntico, ainda que embebido em outras localidades, o funk se estruturou no Rio, sob uma lógica local que envolve gosto e valores próprios. O funk foi interpretado entre nós como música negra e invadiu os bailes das periferias e favelas cariocas.

Por fim, para encerrarmos este capítulo, Hermano Vianna resume a importância do movimento

O *funk* tem capacidade para se tornar instrumento construtor de paz e desenvolvimento social/cultural no Rio de Janeiro. Esta chance não pode ser desperdiçada. Não é todo dia que uma cidade inventa uma música tão poderosa, capaz de fazer todo mundo (e todo o mundo) dançar e andar feliz na favela ou no asfalto onde nasceu.⁸⁶

⁸⁴ HERSCHMANN, Micael. Apud FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2009.

⁸⁵FACINA, Adriana. Opt. Cit.

⁸⁶ VIANNA, Hermano; O Funk Proibido... (online). Publicado em 2009. <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibido#-overblog-10584> (Novembro 2013)

CAPITULO 3 - AUTENCIDADE CULTURAL

Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

Antoine Lavoisier

Neste capítulo, será abordada a questão da autenticidade cultural, problematizando as principais críticas e preconceitos em relação à cultura funk carioca. Foram coletadas opiniões através de entrevistas com pessoas envolvidas direta e indiretamente com o funk. Emílio Domingos, diretor do documentário “A Batalha do Passinho”, MC Thaysa do Bonde das Maravilhas e Mayckon Almeida, professor de danças urbanas, Militante e membro da Zulu Nation Brasil e morador da comunidade do Andaraí, zona norte do Rio de Janeiro.

A citação no início da página é a mais conhecida do químico responsável pela elaboração Lei da Conservação das Massas. Lavoisier foi um cientista que descobriu, através de processos químicos, que todos os elementos são transformados ou descendem de outros; ou seja, nenhum elemento é criado senão a partir de elementos que já existem na natureza. Fazendo um paralelo e trazendo tal afirmação para as ciências sociais, essa frase serve de cenário para ilustrar a ideia inicial que tange este trabalho, que é a utilização de elementos pré-existentes para criação de outros. E essas novas criações devem ser percebidas caso a caso, para se obter uma conclusão sobre o seu valor autêntico no seu meio de reprodução. Walter Benjamin diz que “O princípio da obra de arte sempre foi suscetível de reprodução”⁸⁷. Ou seja, toda obra de arte, seja ela de que esfera for, tende a ser reproduzida de alguma maneira. Ainda para Benjamin, o autêntico está correlacionado com o original, e o inautêntico com a cópia/reprodução. Porém, quando analisamos essa afirmação no que se refere ao cinema, por exemplo, significa dizermos que a reprodução da produção cinematográfica é caracterizada

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Cap. “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”. P. 165-196. SP: Ed. Brasiliense, 1996.

como inautêntica? Não, pois, para essa obra de arte, não tem sentido a sua produção única, já que ela é concebida para ser reproduzida. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida⁸⁸

Em toda a história da música mundial, um princípio básico que sempre é seguido é o da reprodução. Presumo que não seja da vontade de nenhum compositor que sua obra, após criada, não seja reproduzida, seja por outros compositores, a fim de um reconhecimento profissional, seja por elementos midiáticos ou talvez apenas por deleitar o ouvinte/receptor. Assim como não se pode prever como será e o que será feito com a composição após essa chegada ao público. Então, partimos do princípio de que a música, em questão de reprodução, é criada para tal e não há nenhuma questão que deve ser subjugada em relação a isso.

Partiremos então para o conceito de autenticidade, e para entender como ele se descreve, precisamos voltar a alguns conceitos primordiais para analisar esse processo dentro do universo do funk carioca.

Etimologicamente, a palavra autenticidade aparece como o substrato do que é autêntico, que, por sua vez, refere-se a ser legítimo, genuíno, tanto em relação a ser uma evidência verdadeira de algo, como a pertencer a uma criação humana autônoma. A noção de verdade também se aplica quando tratamos de autenticidade, porém o estudo não entrará nessa problematização.

A definição de autenticidade para a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, a UNESCO⁸⁹, no que tange ao universo dos espaços urbanos, é a medida do grau com que os atributos do patrimônio cultural, forma e design, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, locação e assentamento, espírito e sentimento, e outros fatores testemunham com credibilidade a sua significância.

Podemos aplicar igualmente a definição de autêntico tanto para os homens quanto para os produtos resultantes da atividade criativa destes. Para Harvey⁹⁰, quando o conceito de autêntico é aplicado em relação ao ser humano, refere-se na condição moral ou ética. Nesse sentido, a autenticidade aparece como algo a ser atingido pelo homem ao longo de sua

⁸⁸ Benjamin, Walter. Opt. Cit.

⁸⁹ UNESCO, 2005. Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention. Paris: World Heritage Centre APUD ZANCHETTI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008

⁹⁰ HARVEY, William, Robert. Authenticity and experience quality among visitors at a historic village. Dissertação de mestrado (Master of Science In Forestry), Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, 2004. APUD LIRA, Flaviana Barreto. Patrimônio cultural e autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2009

existência humana. Porém, quando tratamos o conceito de autêntico em relação aos produtos oriundos de atividades humanas, a exemplo de obras de arte, temos três possibilidades de interpretações:

- i. um objeto é uma expressão genuína da essência de seu criador; ii. quando uma obra atribuída a determinado artista tem sua autoria comprovada; iii. quando uma obra carrega em sua matéria e em seus significados os processos de criação, recriação e de apropriação pela sociedade ao longo do tempo.⁹¹

Tomaremos como premissa a terceira definição de autenticidade, que será sempre empregada neste texto, ou seja, autenticidade enquanto conjunto de significados dos processos de criação e apropriação de determinados segmentos artísticos resultando numa hibridização cultural.

As artes caracterizam-se como um meio de expressar a essência humana, pois são produzidas através de um processo criativo que gera características únicas em cada objeto/produto produzido. Podemos afirmar que uma obra “produzida por meio de tal processo criativo difere de trabalhos produzidos como réplicas.”⁹²

O conceito de autenticidade relativo a obra de arte traduz o sentimento do homem em expressar aquilo que o representa na qualidade de homem social. Jokilehto⁹³ afirma que “nós podemos dizer que quanto mais uma obra representar uma contribuição criativa e inovadora, mais verdadeira e mais autêntica ela é”. Nesse mesmo sentido, o filósofo Alessandro Ferrara⁹⁴ sugere a noção de “autenticidade reflexiva”.

Esta, ainda que subjetiva por se tratar de uma busca individual, é inerentemente intersubjetiva por pressupor três condições. A primeira refere-se à construção da identidade do indivíduo, que é compartilhada com outros indivíduos. A segunda reporta-se à auto-realização, que demanda o reconhecimento de outros, e a terceira, refere-se ao julgamento reflexivo (ou intersubjetivo) de sua validade. Para o autor, a autenticidade requer uma validação universal baseada em um julgamento intersubjetivo, entretanto, sem ignorar o pluralismo e a diferença subjacentes a ela.⁹⁵

⁹¹ LIRA, Flaviana Barreto. Opt. Cit.

⁹² ZANCHETI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008

⁹³ JOKILEHTO J. Considerations on authenticity and integrity in World Heritage context. In: City & Times, Vol. 2, N. 1, 2006. APUD ZANCHETI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. Opt. Cit.

⁹⁴ FERRARA A. Reflective authenticity – rethinking the project of modernity. London: Routledge. 1998. APUD ZANCHETI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. Opt. Cit.

⁹⁵ ZANCHETI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. Opt. Cit.

Problematizando a questão da autenticidade na esfera musical, uma vez que o fazer musical é uma prática acessível a todos de forma igual e justa, o reconhecimento das inúmeras maneiras de expressão cultural através das criações musicais passa por critérios muito subjetivos e muitas vezes questionam o valor da obra e do artista.

Trazendo esse pensamento para o caso do funk carioca, nota-se que a questão da autenticidade está diretamente associada ao reconhecimento coletivo em relação ao movimento. Porém, quem é que faz reconhecimento? Para nós, está claro – de acordo com os estudos elaborados no capítulo anterior – que a cultura funk, a partir do seu período de nacionalização “*pós-mêlos*” e seus principais representantes, MCs e DJs, além dos moradores das comunidades, tem um sentimento de pertencimento⁹⁶ Ou seja, nesse momento, faz-se necessário é que esse reconhecimento atravesse as fronteiras da favela.

Ao se afirmar que o funk nasceu nas favelas cariocas, uma cadeia tende a desvalorizar a cultura funk e surge o argumento de que o funk não é nacional. Sabemos que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”⁹⁷, porém o processo de globalização e hibridização cultural, inevitavelmente, se integra com novas práticas, fazendo a miscigenação cultural, e com isso, sua imensurável possibilidade de criação a apropriação de outras linguagens, o que na prática traduz para o desdobramento de novos processos criativos tão valiosos quanto os iniciais.

Mc Sapão, que é da comunidade de Nova Brasília, no Complexo do Alemão, zona norte da cidade, lançou em 2005 a música “*Diretoria*”⁹⁸, que iremos analisar em seguida:

O natural do Rio é o batidão

A playboyzada e os manos do morrão

Funkeiro é nós com muita disciplina

www.com Brasília

Quero ouvir, vamos lá...

Diretoria tá de pé, é nós mané. Esse é o funk do Rio de Janeiro

O lema é paz, justiça, liberdade

100% humildade, sem neurose e sem caô

⁹⁶ Vide relatos dos MCs como Tati Quebra Barraco, Deise Injeção, Mr Catra, além do Dj Malboro no documentário “Sou Feia Mas to na Moda” de Denise Garcia de 2005.

⁹⁷ ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁹⁸ Conforme CD anexo. ANEXO 30 – MC Sapão – Diretoria.avi

Vida de MC que eu tô vivendo,
 Vou levando no talento para a vida melhorar
 O clima aqui está difícil
 Se liga meu amigo não vou parar de cantar
 Eu peço a Deus para que olhe por nós
Prlombombom bom bom
Prlombombom bom bom
 Já perdi vários amigos, mas não calarão a minha voz
 Fala que é nós... ééé
 Sou guerreiro, sou certo e não admito falha
 Favela é só papo reto, não somos fãs de canalha,
 Sou guerreiro, sou certo e não admito falha
 Favela é só papo reto, não somos fãs de canalha.⁹⁹

A música começa com a afirmação de que o funk é da natureza do Rio de Janeiro, é oriundo, originário da cidade. Essa afirmação acontece, pois ele se reconhece como parte do funk, e conseqüentemente do Rio de Janeiro. Poeticamente, o MC retrata uma suposta idealização de que no funk há uma interação entre as classe sociais através da “playboyzada e os manos do morrão” onde todos ‘participam’ do momento de maneira harmônica, e esse sentimento se traduz nos versos seguintes. Quando o MC afirma que a diretoria está de pé, há um reconhecimento por parte dos grupos dos líderes, os diretores, para o funk do Rio de Janeiro, pois o ato de levantar-se para um espetáculo traduz o sentimento de euforia, emoção de maneira mais sublime do espectador.

Para corroborar o sentimento do Mc Sapão, em um debate acerca do filme “A Batalha do Passinho – O Filme”, que aconteceu no dia 8 de outubro de 2014, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o diretor do documentário Emílio Domingos comentou sobre o fato de que, assim como o funk, o Passinho apropria-se de outros elementos como o Break, o Hip-hop e o Frevo, e se transforma, se reinventa. Em suas palavras:

Eu acho que isso já faz parte da própria cultura do funk! Essa antropofagia, essa assimilação. Antigamente no baile tocavam muito break e as pessoas dançavam break. Quando você faz uma composição de funk, quando você usa o *sampler*¹⁰⁰ para fazer

⁹⁹ MC SAPÃO, música, *Diretoria*, 03:23 mim

¹⁰⁰ Sampler é um equipamento que consegue armazenar sons (*samples*) de arquivos em vários formatos numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta se forem grupos, montando uma reprodução solo ou mesmo uma equivalente a uma banda completa.

uma montagem, você está fazendo uma colagem de diversos elementos. A cultura do funk faz isso com uma naturalidade incrível, então o passinho é um pouco a representação corporal dessa antropofagia musical que é o funk, que consegue misturar o Pavarotti com a percussão, a última gríria com a fala de um personagem da TV e fica tudo junto. O passinho é isso gente! Eles pesquisam na internet ou então veem alguém dançando na rua e copiam aqueles movimentos, assimilam aquilo, incorporam aquilo e transformam numa dança própria. Eu acho muito natural, é questão natural da cultura do funk, do movimento do que é exatamente o funk. (Comunicação verbal)¹⁰¹

Emilio é interrompido por um ouvinte que lhe pergunta como que as pessoas recebem essas informações, ele responde:

Acho que ninguém recebe, acho que já faz parte, as crianças já nascem e com três anos de idade, dois anos de idade já dançam o passinho maravilhosamente bem assim. Tem vários casos de garotos que aparecem no filme, garotos que hoje em dia botam vídeos no Youtube, dançam melhor do que qualquer um de nós aqui. Eu não sei dançar passinho até hoje e nem me proponho a isso, entende? Mas fico espantado como essas crianças já nascem dançando. Uma cultura que reforça 40 anos de baile funk, por mais que haja imperfeição eu acho que essa cultura já faz parte do carioca, a pessoa já nasce dançando funk muito bem, o passinho muito bem! (Comunicação verbal)¹⁰²

Em conversa com a MC Thaysa, que é dançarina e cantora do Bonde das Maravilhas, houve quase um tom de desabafo onde ela relata que considera o trabalho do grupo sério, porém, ela afirma que sofre muito preconceito por ser do funk. Preconceito no sentido do não reconhecimento da produção cultural que ela realiza. Ela afirma que considera o seu trabalho autêntico, levando-se em conta o fato de não copiar os passos de nenhuma outra dançarina. Em relato, ela conta como foi criado um dos maiores sucessos do grupo:

O quadradinho de 8 surgiu quando eu e a Karol a gente tava na casa dela dançando, ‘zuando’, ela sempre se joga no chão para dançar. E a gente sempre dança se divertindo sabe? Mas quando a gente tava em Salvador, A Renata, ficou de cabeça para baixo para imitar a Karol, só que ela cruzou as pernas parecendo um 8. Ai surgiu o quadradinho de 8. Quadradinho é o movimento e 8 é o formato das pernas. (Comunicação verbal)¹⁰³

Podemos perceber através do relato acima que o processo de criação é muito divertido, e algumas vezes até simples. Porém, mais uma vez, é importante frisar a questão do preconceito musical que existe em relação ao funk. Sob esse questionamento, Dj Malboro problematiza,

o funk é tão “preconceituado” que acaba a gente tendo que se unir, pra fortalecer, pra poder passar por isso, entendeu? De repente essa coesão, essa união o movimento funk também é em virtude do preconceito... Na verdade o funk acabou sendo bode expiatório – ah, o brasileiro não é preconceituoso. É, só que ele não demonstra e assume como os outros povos. Quando pegam o funk, que podem descarregar todo o preconceito contra negros, pobres, favelados, eles descarregam.¹⁰⁴

¹⁰¹ Comunicação pessoal ao autor em 08 de outubro de 2014, na U.F.R.J.

¹⁰² Comunicação pessoal ao autor em 08 de outubro de 2014, na U.F.R.J.

¹⁰³ Comunicação pessoal ao autor em 28 de outubro de 2014, na sua casa Engenhoca/Niterói.

¹⁰⁴ VIANA, Lucina Reitenbach. O Funk No Brasil: Música Desintermediada Na Cibercultura. Sonora. Vol. 3, Nº 5 - 2010

Para finalizar as questões, em conversa com o professor de dança urbana Mayckon Almeida, ele levanta a questão da autenticidade quando tratamos de comparar o funk com o hip hop.

Porque na verdade assim, eu acho, eu acho não, tenho completa convicção, vai ter que ser um cara muito bom pra tirar isso da minha cabeça. Até a palavra hip-hop eu acho que num pode ser considerada hip-hop brasileiro. Sou totalmente contra isso, contra você se dizer: ah! Eu tenho hip-hop nacional. Não existe isso. Nacional é tudo aquilo que é criado em solo nacional, correspondente a parte geográfica. Capoeira não é africana, capoeira é brasileira, a dança africana ela foi é mesclada aqui, tem intuito de fazer um processo de sobrevivência e resistência, e aí a dança entra como pano de fundo para arte marcial não ser descoberta e aí surge a capoeira, mas aí foi criada aonde? Não foi criada na África, porque na África esse estudo da arte marcial, esse estudo do objeto de defesa foi criado aqui, ela é nossa, a capoeira é nossa. Hip-hop, ah hip-hop é nosso? Não! Hip-hop é da realidade norte-americana, que na verdade ela tem como fundamento a essência jamaicana com a dança, a parte musical e aí, ela, por causa do Afrika Bambaataa, por causa dos DJs, ela começa na verdade ser tocada nas famosas *block parties* que são as festas de rua, e aí ela se adequa a necessidade social e demanda política norte americana. Então o mérito é todo deles. A partir do momento que ela começa ganhar expansão territorial, ela começa ganhar uma nova roupagem. É o mesmo indivíduo só que com roupas diferentes, estilos diferentes. **O hip-hop é o mesmo hip-hop do Japão, até em países que a cultura norte americana não entra de jeito nenhum**, o hip-hop já ganhou espaço. Eu acho isso super interessante, países que segregam tem o negócio do racismo. Rússia como tem cidades lá que preto de jeito nenhum, o hip-hop tá lá. O *krump* dança criada por negões, os negões são ovacionados quando entram lá, aí bota um negão pra andar na rua, dá problema com os *skinheads*, cê tá entendendo? A discussão não rola um paradoxo, o hip-hop ele agrega de fato e as pessoas. Agora quanto a questão da realidade, todo mundo sabe que o hip hop foi uma ação social visando trazer uma qualidade de vida pro pessoal. O pessoal se matava é a mesma realidade que aqui e isso não torna o hip-hop nosso por questão de propriedade porque as realidades elas são bem parecidas. A realidade social do gueto de lá é uma, daqui é outra. São universos muito similar? São, mas é outra política. O que o Afrika Bambaataa prega é de fato, sobretudo os dançarinos pioneiros da dança, é o que as pessoas elas tem que utilizar as informações culturais oriundas a sua região para que elas possam ter uma identidade, mas a partir do que nós entendemos como identidade, eu não posso falar de originalidade quando eu me utilizo de uma coisa pré-concebida atuando como objeto de transformação a partir dela. O Batidão em si ele já pega uma estrutura brasileira, o ritmo já é mais afrodescendente, já não é tanto eletrônico. É só você pegar a estrutura de partição e montagem. Você pega o Miami Bass é uma coisa, você pega o soul já tem uma batida. O próprio hip hop já tem uma estrutura diferente. O Batidão não, ele já bebe uma coisa mais dentro da linha do samba. O ritmo do batidão já tem uma coisa mais abrasileirada, então, isso também embora não seja original porque tem uma essência africana, mas ele ganhou uma identidade, ele já ganhou uma essência mais abrasileirada da coisa. Então assim, a princípio, o batidão vem sim da essência do hip hop, mas ganhou a sua identidade. (Comunicação verbal)¹⁰⁵ Grifo Nosso

O funk e o hip hop tem em suas origens uma mestiçagem cultural, que traduz muitas vezes no senso comum em dizer que os dois segmentos musicais são os mesmos. Problematizando essa questão, Mayckon aborda dois pontos importantes que gostaria de destacar. Em suas palavras, ele afirma que o movimento hip hop não perde suas características iniciais, uma vez que se difere do movimento funk, que como vimos, se reestrutura durante suas

¹⁰⁵ Comunicação pessoal ao autor em 24 de outubro de 2014, no Sesc Tijuca.

quatro décadas de existência na cidade. Entretanto, temos um exemplo claro de como essa aldeia global se utiliza de elementos simbólicos para destacar e se apropriar e, assim, transcender ao que foi entregue como original, embora existam meios para que o movimento permaneça o mais parecido possível com a sua influência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estilo musical funk surgiu na década de 1960, criado por afrodescendentes nos Estados Unidos e começou a ser tocado na cidade, com as primeiras letras em inglês, sob influência do Miami Bass, o hip hop produzido em Miami, com graves pulsantes e muito dançantes. Esse ritmo foi misturado com as tradições musicais presentes na cidade, assim como o jongo, o samba, a capoeira e outros ritmos que traduzem técnicas corporais presentes na diáspora africana. Logo, é notório que não houve somente uma influência americana, foi uma origem da junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Ou seja, contar a história do funk carioca não se limita a relembrar ou rememorar quando o soul chegou no país e nos bailes blacks, e sim retrata a percepção de que essa música negra foi incluída nos ritmos que já estavam presentes na nossa formação cultural.¹⁰⁶

O funk foi lido entre nós como música negra e invadiu os bailes das periferias e favelas cariocas, entretanto o preconceito social gera consequências como a criminalização do movimento e a marginalização dos funkeiros. Sob esse aspecto, destaco a fala do DJ Malboro, que, em uma entrevista, expressa sua opinião, afirmando que o funk passou por muito preconceito; e ele julga que esse fator tenha sido positivo, de certa maneira, fazendo uma analogia à culinária. Para ele, o funk é como um peixe cozinhando. E quanto mais o peixe é cozido, maior sua aderência ao tempero. O preconceito no movimento fez com que esse peixe cozinhasse mais e com isso, que o seu tempero ficasse ainda mais saboroso e atraente para as pessoas.¹⁰⁷ E esse tempero encruou de verdade!

O funk saiu das favelas e ganhou espaços mais democráticos na cidade. Artistas internacionais são constantemente vistos tendo o funk como ‘tempero’ para suas apresentações. A saber, a artista Beyoncé participou da edição do Rock in Rio de 2013¹⁰⁸ e ao final de sua apresentação, ela levou ao delírio um público estimado de 85 mil pessoas quando no final seu show, ela dançou o passinho da música "*Passinho do Volante*"¹⁰⁹, hit do MC Federado e os Lelekes.

¹⁰⁶ FACINA, Adriana, opt. cit.

¹⁰⁷ MATTA, F. L. (21 de maio de 2009). O Funk no Brasil. (L.R.VIANA, Entrevistador) APUD VIANA, Lucina Reitenbach. O Funk No Brasil: Música Desintermediada Na Cibercultura. Sonora. Vol. 3, Nº 5 - 2010

¹⁰⁸ Conforme CD anexo. ANEXO 31 – Show Beyonce Rock in Rio 2013 – Passinho do Volante.avi

¹⁰⁹ Conforme CD anexo. ANEXO 32 – MC Federado e os Lelekes – Passinho do Volante.avi

A globalização constrói uma aldeia global gerando uma hipótese de homogeneização cultural da humanidade. Porém, é necessário compreender a cultura como um processo dinâmico que nunca, em momento algum da história, se manteve igual a si mesmo. O funk carioca que teve sua origem no processo de mestiçagem musical, mas ele se tornou um ritmo genuinamente carioca, onde, até os dias atuais, se faz cada vez mais presente na cidade afastando a ideia de uniformidade cultural e provando que é capaz de ser autêntico.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Martha Teixeira Do. *A dimensão ambiental na educação Brasileira*. Revista Espaço Acadêmico. n.47, 2005
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Cap. “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”. P. 165-196. SP: Ed. Brasiliense, 1996.
- BOTELHO, Isaura. *A política cultural e o plano das ideias*. III Enecult. Bahia. 2007.
- CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi. *Globalização da Cultura*. Barueri, SP: Mamole, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Políticas Culturais. Identidade Cultural*. São Paulo, 2004.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2009.
- FERRARA A. *Reflective authenticity – rethinking the project of modernity*. London: Routledge. 1998. APUD ZANCHETTI, Sílvia Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. *Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade*. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008
- FREIRE, Libny Silva. *Baile Charme: O Lugar Construindo Identidade*. Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e Memória: cenas culturais e midiáticas do 4º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 08, 09 e 10 de outubro de 2014.
- GIDDENS APUD CESNIK, Fábio De Sá e BELTRAME, Priscila Akemi. *Globalização da Cultura*. Barueri, SP: Mamole, 2005.
- HALL, Stuart. *Notes on Deconstructing “the Popular”*. In SAMUEL, Raphael (ED). *People’s History and Socialist Theory*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- _____. *Media and Cultural Regulation*. c. 5. Og Kenneth Thompson. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Inglaterra, 1997.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silvam Guaraeira Lopes Louro – 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, William, Robert. *Authenticity and experience quality among visitors at a historic village*. Dissertação de mestrado (Master of Science In Forestry), Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, 2004. APUD LIRA, Flaviana Barreto. *Patrimônio cultural e*

autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2009

HERSCHMANN, Micael. Apud FACINA, Adriana. “*Não me bate doutor*”: *funk e criminalização da pobreza*. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2009.

JOKILEHTO J. *Considerations on authenticity and integrity in World Heritage context*. In: City & Times, Vol. 2, N. 1, 2006. APUD ZANCHETI, Sílvia Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. *Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade*. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008

MARTIN-BARBERO, Jesus. “*Dos meios as mediações*”. Comunicação, cultura e hegemonia. Ed. UFRJ, RJ. 2001 Apud SÁ, Simone Pereira de. “*Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira*.” Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, UTP, Curitiba, 2007.

MARTINS, Denis Moreira Monassa. *Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico*. Rio de Janeiro, UERJ, 2006. (monografia de graduação em Direito) APUD FACINA, Adriana. “*Não me bate doutor*”: *funk e criminalização da pobreza*. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2009.

MECER, K. “*Welcome to the jungle*”. In Rutherford, J. (org). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. APUD HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silvam Guaraeira Lopes Louro – 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

SÁ, Simone Pereira de. “*Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira*.” Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, UTP, Curitiba, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Processos de globalização*. In: SANTOS, B. S. (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005; Porto: Afrontamento, 2001, p.11-12.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 14. ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TAYLOR, Edward. 1871, cap.1, p.1. Apud LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2009.

UNESCO, 2005. *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Centre APUD ZANCHETI, Sílvia Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. *Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade*. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008

VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 150 f. Tese (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1987.

_____. *Funk e Cultura Carioca*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253

_____. *O Funk Proibidão...* (online). Publicado em 2009. <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao#-overblog-10584> (Novembro 2013)

VIANA, Lucina Reitenbach. *O Funk No Brasil: Música Desintermediada Na Cibercultura*. Sonora. Vol. 3, Nº 5 - 2010

ZANCHETI, Sílvio Mendes. DOURADO, Catarina. CAVALCANTI, Fábio. LIRA, Flaviana e PICCOLO Rosane. *Da Autenticidade nas Cartas Patrimoniais ao Reconhecimento das suas Dimensões na Cidade*. Textos para Discussão – Série 3: Identificação do Patrimônio Cultural. Olinda, 2008

ANEXOS

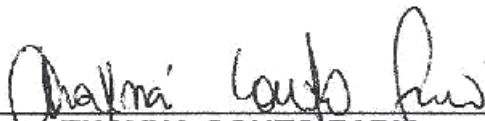


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 03/12/2014

Eu, **THAYNA COUTO FARIA**, CPF 124.346.847-50 formando(a) do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada "**CULTURAL POPULAR CARIOCA: UMA ANÁLISE DO FUNK ATRAVÉS DA GLOBALIZAÇÃO**", defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



THAYNA COUTO FARIA