CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

BLACKS, BONDES E BAILES: NARRATIVAS E IDENTIDADES NO AMBIENTE FUNK

Jorge Márcio do Nascimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Relações Étnico-Raciais.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Talita de Oliveira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2021

BLACKS, BONDES E BAILES: NARRATIVAS E IDENTIDADES NO AMBIENTE FUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Relações Étnico-Raciais.

Jorge Márcio do Nascimento

Banca examinadora:

_____

Presidente, Professora Dra. Talita de Oliveira (CEFET/RJ) (orientadora)

_____

Professora Dra. Adriana Carvalho Lopes (UFRRJ)

_____

Professor Dr. Carlos Henrique dos Santos Martins (CEFET/RJ)

SUPLENTES

_____

Professora Dra. Liana de Andrade Biar (PUC-Rio)

_____

Prof. Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ)

Rio de Janeiro
Fevereiro 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

N244 Nascimento, Jorge Márcio do
Blacks, bondes e bailes: narrativas e identidades no ambientefunk / Jorge Márcio do Nascimento – 2021
158f + anexo. , enc.

Dissertação (Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 153-158
Orientadora: Talita de Oliveira

1. Negros – Identidade racial – Brasil. 2. Funk (Música) – Riode Janeiro (RJ). 3. Cultura popular. 4. Relações étnicorraciais. 5. Negros – Identidade cultural. I. Oliveira, Talita de (Orient.). II. Título.

CDD 305.896

Elaborada pelo bibliotecário Leandro Mota de Menezes – CRB/7 nº 5281

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho como não poderia deixar de ser, aos meus queridos irmãos e irmã companheiros (a) de jornada dos bailes Funk. Esse trabalho é para vocês. Muitos infelizmente já não estão mais aqui... Esta é minha humilde contribuição a fim de dar nome e voz às pessoas que estavam inseridas naqueles espaços. É parte de nossa história de vida contada a partir do capítulo 3. Um registro para que as próximas gerações, de funkeiros ou não, que tiverem esse trabalho em mãos, saibam o que foram aqueles intensos, transformadores, alegres e ao mesmo tempo trágicos anos 1980/1990. A mistura de sentimentos quando escrevo estas linhas só pode ser descrita através de uma palavra: Lágrimas. Adilson (Mc Fumaça), Alcir, Anderson, Balu (Barro Preto), Berreca, Bebê, Carlinhos, Cristiano, Cristiano "Macumba", David, Digão, Fábio, Fábio Lúcio, Daçu, Kojak, Lê, Leandro, Leco, Márcio Pangaré, Marreto, Minho (Barro Vermelho), Rafael Tijolada, Robson, Rogério (Muquiço), Rural, Sidcley, Sidney (Ratinho), Simone (Moninha), Teteco, Tião, Vagão, Xande, Xandinho, Zão, Zinho, Zitti. E a turma do Break: Evandro, Táta, Zé Goiaba, Wallace Luís, Wallace Wagner e Will. Este trabalho é para vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus (N´zambi) em primeiro lugar e aos Orixás por dar vida e saúde à minha mãe Luzia dos Santos Nascimento, que com toda sua luta e amor, apesar de todas as grandes dificuldades enfrentadas por uma mulher preta e favelada, conseguiu não só criar a mim, minhas irmãs e irmão, mas também nos direcionar para o caminho dos estudos, salvando-nos a vida. Agradeço também ao meu pai Moacyr do Nascimento, sem o qual não teríamos nascido e que, apesar dos erros, foi e sempre será meu pai.

Ao meu irmão Reginaldo, espelho e ídolo por me iniciar neste campo da discussão étnico-racial bem cedo, mesmo sendo ele apenas oito anos mais velho que eu, e também às minhas irmãs, que junto com minha mãe me educaram no sentido de como tratar uma mulher e me mostraram a força e o poder do Matriarkado e sua fundamental importância para nossa comunidade.

À minha filha Eloá, sempre interessada nos meus estudos e me incentivando com seu amor. À minha esposa Thaís, companheira de todas as horas, que sempre acreditou no meu trabalho demonstrando empolgação a cada passo, muitas vezes a primeira a ler os escritos e fazer seus contundentes questionamentos que em muitos casos dialogavam com os direcionamentos da minha orientadora Talita Oliveira.

A todos os meus professores e mestres, em especial aos grandes Bismarck, Edelson e Gilberto Henriques, que com seus ensinamentos me despertaram o amor pela História. A Abdias do Nascimento, Cheikh Anta Diop, Carlos Moore, John Henrik Clarke, Kabengele Munanga, Malcolm X, Marimba Ani, Nah Dove e Stokely Carmichael e outros(as), pensadores(as) africanos(as) que, ainda que não os(as) tenha conhecido pessoalmente - exceção feita a Moore e Munanga –, me mostraram assim como muitos outros grandes mestres (as) a larga, profunda e milenar História da África e dos africanos na diáspora.

Aos meus colegas de sala de aula, que desde o fundamental me presentearam com experiências enriquecedoras as quais levarei para a vida toda. Em particular aqueles(as) que dividiram comigo as salas na graduação, especialização e no Mestrado, em especial Cláudia Cardoso, Ludmilla Lis e João Marcos Bigon.

À professora Adriana Carvalho Lopes e ao professor Carlos Henrique dos Santos Martins, cujos apontamentos na qualificação foram fundamentais para direcionar meus esforços no sentido da construção desta pesquisa.

À CAPES, por conceder a bolsa que foi fundamental para a realização desta pesquisa.

Às minhas irmãs, irmãos e companheiras(os) da Associação Mangueira Vestibulares (minha escola), passo fundamental na minha conscientização de raça e classe. Divisor de águas não só na minha, como na vida de tantas outras pessoas que tiveram suas trajetórias transformadas naquele espaço de construção de ideias. O AMV é eterno.

Ao Márcio Curvelo, meu irmão, que empregando todo seu vasto conhecimento da língua inglesa, gentilmente fez as traduções das canções que lhe solicitei e que foram partes fundamentais desta investigação.

Aos moradores e moradoras do Morro do Encontro, lugar onde nasci, fui educado e onde aprendi diversas lições ao longo da vida. “Ensinamento da favela foi muito bom pra mim” (Mano Brown – Fórmula Mágica da Paz).

À Prof.ª Dr.ª Terezinha Martins dos Santos e ao Prof. Dr. Ivan Ducatti, que deram o impulso inicial a esta caminhada, me incentivando a fazer o mestrado em Relações Étnico-Raciais e cuja ajuda com a escrita do projeto de pesquisa foi absolutamente crucial para o ingresso no programa.

E finalmente e não menos importante, à minha maravilhosa orientadora Talita Oliveira, fundamental na minha retomada da escrita acadêmica, que demonstrou não só um carinho gigantesco comigo e com minha pesquisa desde o início, como também uma grande paciência com meus erros, sempre muito solícita e atenta a cada conversa, cada orientação, cada dúvida que surgia e sempre me colocando de volta nos trilhos a cada escapada deste sujeito prolixo... Sem ela, esse trabalho simplesmente não existiria. Ou pelo menos não teria a qualidade com que se apresenta.

Que meu pai Xangô proteja a todas (os).

EPÍGRAFE

A História é um relógio, que os povos usam para contar seu tempo político e cultural. É também uma bússula que os povos usam para se localizarem na geografia humana. A História diz a um povo onde estiveram, o que tinham, onde estão e o que são. O mais importante, a História diz a um povo onde ainda devem ir e o que ainda devem se tornar. A relação da História com o Povo é a mesma relação de uma mãe para sua criança.

John Henrik Clarke

Devemos restaurar a consciência histórica dos povos Afrikanos.

Cheikh Anta Diop

Música é a arma.

Fela Kuti

RESUMO

Blacks, bondes e bailes: narrativas e identidades no ambiente Funk

O objetivo deste trabalho é investigar a trajetória do Funk, tendo como base as narrativas de cinco homens pretos, de diferentes faixas etárias, todos com origens periféricas e que estiveram inseridos no ambiente Funk entre os anos 1970 e 1990. Os dados da pesquisa foram gerados a partir das entrevistas orais feitas com base num roteiro semi estruturado. A análise desses dados foi feita a partir da perspectiva do Pan Africanismo, por ser uma ideologia construída por pensadores(as) negros(as) visando compreender os fenômenos que cercam as experiências das populações negras no continente e na diáspora. O Funk, enquanto música diaspórica, produzida com base nessas vivências, é um gênero musical que se constrói influenciado por dois movimentos de massa: Direitos Civis e Black Power, além do processo de descolonização africana. Esses fenômenos têm uma origem comum: o Pan Africanismo, pensado não só para refletir sobre a identidade africana, mas as experiências que atravessaram sua trajetória antes e depois do advento do racismo e do Capitalismo. O trabalho apresenta o Funk enquanto instrumento de luta nos EUA, mas que rapidamente se transporta para o Brasil e se converte num movimento catalisador dos anseios da juventude negra de então e que posteriormente terá seu prosseguimento a partir das influências da música eletrônica, do contexto brasileiro e sua penetração cada vez maior nas periferias cariocas.

Palavras-chave: Funk; Identidade; Pan Africanismo.

ABSTRACT

Blacks, trams and dances: narratives and identities in the Funk environment

The objective of this work is to investigate a trajectory of Funk, based on the narratives of five black men, of different age groups, all with peripheral origins and who were inserted in the Funk environment between the 1970s and 1990s. The research data were generated from oral discoveries made on the basis of a semi-structured script. The analysis of these data was made from the perspective of Pan Africanism, as it is an ideology built by black thinkers that simplified the phenomena that surround the losses of black populations on the continent and in the diaspora. Funk, as diasporic music, based on these experiences, is a musical genre that is built influenced by two mass movements: Civil Rights and Black Power, in addition to the African decolonization process. These phenomena have a common origin: Pan Africanism, thought not only to reflect on an African identity, but the experiences that crossed its trajectory before and after the advent of racism and Capitalism. The work presents Funk as an instrument of struggle in the USA, but that quickly transports itself to Brazil and becomes a catalyst movement of the desires of the black youth of that time and that later will have its continuation from the influences of electronic music, of the Brazilian context and its increasing penetration in the peripheries of Rio.

Keywords: Funk; Identity; Pan Africanism.

SUMÁRIO

Introdução		**11**
1	**Funk, Pan Africanismo e os sujeitos da investigação**	**18**
1.1	Funk: um produto da diáspora	18
1.2	Metodologia, contexto e sujeitos de pesquisa	28
2	**Blacks: a identificação étnico-racial e a chegada ao Brasil**	**37**
2.1	O Funk, uma expressão de luta	37
2.2	O Funk chega ao Brasil	44
2.2.1	O Movimento Black Rio	47
2.2.2	Blacks e Cocotas	56
3	**Bondes: diluição da identidade étnico-racial e o fortalecimento de identidade de grupo**	**62**
3.1	O advento do Hip Hop e a chegada do Miami Bass	62
3.1.2	A caminhada do Miami Bass e o breve momento da era Disco	69
3.2	Do Black ao Bonde: o mesmo espaço, um novo ambiente	75
3.3	Facções Criminosas: dos porões do regime militar para o controle das favelas	78
3.4	Galeras: uma complexa rede de relações	82
3.5	O Funk Carioca	107
4	**Bailes: nacionalização e mercantilização do Funk**	**121**
	4.1 A mercantilização do Funk	121
	4.2 Funk proibidão: a ação do mercado e seus impactos	127
	4.3 Distanciamento geracional: uma ferida aberta	133
	4.4 O embranquecimento do Funk: início de um processo	138
	4.5 O Funk, ainda uma expressão de luta?	142
Considerações finais		**146**
Referências		**153**
Anexo A		**159**

Introdução

O irmão Malcolm disse que nós necessitamos do Nacionalismo Preto. Mas o Nacionalismo Preto é o Nacionalismko Africano. Porque o Povo Preto é o Africano e o Africano é o Povo Preto.

Stokely Carmichael

Aqui quem fala é um africano, filho da Dona Luzia, nascido e criado no Morro do Encontro[1], Rio de Janeiro. O trabalho que o leitor tem em mãos é o resultado de dois anos de pesquisa, construída a partir das narrativas orais de cinco homens pretos[2], frequentadores dos bailes Funk no Rio de Janeiro, e cujas origens se encontram em diferentes favelas e periferias desta cidade.

A narrativa é aqui entendida como um meio de construção e entendimento das identidades. Por se tratar de narrativas orais, destaca-se também um forte traço das culturas africanas, para as quais a oralidade possui centralidade na transmissão de saberes e na formação das identidades.

A palavra "africano" será empregada como importante conceito ao longo do texto. Segundo Dove (1998, p. 21), "africano é usado para descrever aquelas mulheres, homens e crianças que são pessoas africanas continentais ou membros da diáspora[3] que vivam nas sociedades europeias ou europeizadas fora do continente.

---

[1] De acordo com tradições orais colhidas entre antigos moradores em conversas informais, e que, portanto, não tem necessariamente relação com este trabalho de pesquisa, o nome "Encontro" remete ao período escravocrata. Era o "ponto de encontro" determinado pelos escravizados que tencionavam fugir da fazenda dos Macacos, atual Vila Isabel. O local era avistado, quando estes africanos do alto do atual morro dos Macacos vislumbravam o então ponto de encontro. Dali, estes se embrenhariam na mata atlântica, ainda hoje parte da paisagem local.

[2] A fim de identificar africanos continentais e diaspóricos, serão utilizadas nesta pesquisa tanto a palavra preto, quanto a palavra negro, uma vez que, à luz da perspectiva pan africana, ambas as palavras eram usadas desde a antiguidade por civilizações africanas do continente e de outras regiões para se auto-identificarem. Para DIOP (1955, p. 118) "Os Egípcios foram ainda mais longe e representaram o seu deus em uma cor Negra, ou seja, à sua própria imagem: preto carvão". "De acordo com Runoko Rashid(1985ª,p.15) os próprios sumerianos denominavam-se "cabeças pretas" auto-identificação que os distinguia de outros povos da região" (NASCIMENTO, 2008, p.84).

[3] O conceito de diáspora, ou seja, a dispersão dos povos africanos é frequentemente trabalhado no âmbito acadêmico e intelectual a partir do fenômeno das Grandes Navegações e a escravidão, como "sucessivos deslocamentos, migrações e viagens(forçadas ou não) que passaram a constituir as condições de existência específicas dessas culturas negras" (GILROY, 2012, p. 224). Este conceito pode ser compreendido a partir de outro olhar. De acordo com NASCIMENTO (2008, p. 61), "As evidências científicas indicam em resumo, que a evolução humana se iniciou na África há cerca de 5,5 milhões de anos. Entre quatrocentos mil e quinhentos mil anos atrás, o Homo erectus, ser humano arcaico, saiu da África e migrou em direção à Asia e Europa. Foi então extinto e não deixou descendentes. O homem moderno, Homo sapiens sapiens, surgiu na África há aproximadamente duzentos mil anos atrás e, cerca de cem mil anos depois, em uma segunda onda migratória, povoou a Eurásia e chegou às Américas".

Este termo reconhece a especificidade cultural e experiencial de um povo diversificado". A intenção é usá-la estrategicamente, a partir de uma perspecitva pan africana, para identificar as populações negras da diáspora. O objetivo é recuperar e celebrar a identidade que nos foi negada pelo colonizador de modo a resgatar politicamente nossas origens africanas.

Partimos da perspectiva pan africana por entendermos nela um caminho que dialoga com os anseios das comunidades negras do continente e da diáspora. Não por acaso, esta foi concebida a partir das experiências das populações africanas fora do continente, embora seu foco seja a África e os africanos num contexto global. Em concordância com Carmichael (2017), o presente trabalho parte da noção de que a raça é central para a compreensão sobre mecanismos de opressão econônima e simbólica sobre os africanos. "Cor e cultura foram e ainda são as causas da nossa opressão, portanto nossa análise da história e nossa análise econômica estão enraizadas nesses conceitos" (CARMICHAEL, 2017, p. 120).

As narrativas orais dos participantes desta pesquisa resultaram em mim, como pesquisador e também ex-frequentador de bailes Funk, impactos e interpretações diferentes que se traduziram na forma de quatro capítulos. Neles foi possível explorar o olhar pessoal de cada entrevistado sobre o Funk e os ambientes dos bailes, suas visões sobre a construção de identidades negras nestes ambientes, e também entender o panorama político e social dos diferentes momentos vividos e descritos por eles no interior dos bailes Funk. Ao longo dos quatro capítulos, teoria e análise de narrativas se complementam e se retroalimentam em busca de uma melhor compreensão do objeto de estudo.

O capítulo 1 discute o Funk nascido no contexto de convulsões sócio-políticas nos EUA, em resposta às violências provocadas pelo racismo. Estas manifestações foram obras de dois grandes movimentos – Direitos Civis e Black Power –, e o Funk foi substancialmente nutrido por eles, cujas raízes se encontram fortemente ligadas à construção do Movimento Pan Africano. Daí a necessidade de serem utilizadas obras de referência produzidas por autores deste campo ideológico, para ajudar na construção da análise e, ao mesmo tempo, apresentar para os leitores – em especial os negros – referências comumente silenciadas no âmbito intelectual e acadêmico deste país. O propósito é trazer outras visões apoiadas em material de pesquisa e que confronta a perspectiva eurocêntrica vigente.

Ainda no capítulo 1, a perspectiva pan africana é empregada para analisar construções sobre o Funk, racismo e identidade, contextualizando o processo histórico

que fez surgir o Funk, demonstrando como a gênese deste gênero musical está fortemente vinculada a movimentos que o antecederam. O Movimento Pan Africano impulsionou o surgimento de outros movimentos de massa nos Estados Unidos, alimentados pelo processo de descolonização do continente africano.

Também nesse capítulo são apresentados os sujeitos da investigação, o perfil destes cinco homens pretos e sua relação com o Funk no interior daqueles ambientes e como esta experiência os ajudou a moldar seu entendimento identitário, bem como sua visão para além do Funk, uma perspectiva sobre sociedade em que estão inseridos.

No capítulo 2, discute-se como o Funk se caracterizou nos seus primórdios como uma expressão de luta, com o objetivo de combater o racismo e o capitalismo, quebrar os estereótipos construídos por estruturas que oprimem, exploram e colonizam as populações africanas, em particular no contexto da diáspora. O gênero musical foi usado como um instrumento de ressignificação positiva da identidade preta naqueles anos de convulsões sociais nos EUA, tornando-se trilha sonora dos movimentos pretos, contando inclusive com artistas que utilizaram seu espaço para demonstrar sua adesão à luta antirracista.

Ainda neste capítulo, aborda-se o processo de entrada e desdobramento do Funk em terras brasileiras, particularmente no Rio de Janeiro, o ambiente político encontrado pelo Funk no país, que então vivia o período da repressão do regime civil-militar (1964-1985). A adesão de artistas brasileiros àquela nova tendência musical trouxe uma proposta de cunho libertário para o cenário nacional, fomentou o debate sobre a questão racial na sociedade e, consequentemente, resultou reações por parte de instituições que mantinham de pé o regime civil-militar. O capítulo 2 também discute os desdobramentos da chegada do Funk, como o surgimento do Movimento Black Rio, seus impactos na comunidade preta das periferias, como este movimento se tornou elemento de combustão do debate racial, contribuindo para forjar a consciência identitária entre os pretos do período. A revisão bibliográfica feita e a perspectiva dos sujeitos entrevistados para o estudo apontam para uma acentuação da identificação étnico-racial nesse período, aqui consolidada na categoria analítica “blacks”.

O capítulo 3 apresenta o processo de transição gestado no interior dos bailes Black, a chegada da Era Disco, os impactos sofridos pelo Movimento Black Rio por parte da indústria cultural e a modificação das dinâmicas no interior daqueles ambientes, coincidindo também com o período de finalização do regime civil-militar.

Este capítulo também aborda o processo de formação do Comando Vermelho nos subterrâneos da Ditadura Militar e os impactos causados quando este grupo migrou para as favelas cariocas, causando consequências não só nas realidades destes espaços, como também nos ambientes dos bailes Funk da década de 1980.

A análise aponta para a mudança de um modelo até então praticado nos bailes Funk, onde a consciência racial era fomentada em paralelo com o entretenimento, para um formato em que as brigas entre as galeras tornaram-se comuns. O surgimento das galeras altera o panorama no que diz respeito à identificação e ao debate racial entre os pretos que frequentavam aqueles bailes, uma vez que os "bondes" ganham maior visibilidade em relação ao pertencimento étnico-racial.

Ainda no capítulo 3, discute-se o processo de criação e desenvolvimento do Funk Carioca, apresentando dados sobre esse cenário e as mudanças verificadas neste momento no interior das galeras.

O capítulo 4 tem como foco os impactos da mercantilização no Funk Carioca, analisando como a entrada deste elemento no seio do gênero modificou as relações entre os funkeiros nestes espaços. As ações da Indústria Cultural neste meio, a ascensão do chamado Funk "Proibidão" e a forma como este dialoga com construções estereotipadas produzidas pelo racismo são temas emergentes nas narrativas dos entrevistados para esta pesquisa.

Além disso, aborda-se um processo de embranquecimento do Funk na contemporaneidade e discute-se se, de alguma forma, ainda conserva no seu interior aspectos do início de sua caminhada nesse contexto mais recente dos "bailes".

Este trabalho nasceu de uma inquietação de aproximadamente trinta anos. Durante muito tempo, algo me intrigava no Funk, esse gênero musical tão sedutor e ao mesmo tempo tão controverso, que desperta as mais variadas posições a seu respeito. A inquietação vem do fato não só de eu ser um frequentador dos bailes Funk entre meados dos anos 1980 e início dos anos 1990 e de ter vivenciado tantas experiências nos intensos anos do Miami Bass, momento que eu costumo definir como um período "romântico" no Funk. Nesse contexto, já havia a presença das galeras, com seus diferentes e criativos gritos de guerra, sua estética indumentária e o balançar de seus corpos pretos, embalados por canções que ficaram na memória daqueles que estavam presentes naqueles lugares e naquele tempo.

A inquietação nasceu também em razão de eu perceber que, nesse tempo em que eu frequentava os bailes, alguma coisa estava acontecendo com este gênero musical, embora eu não soubesse nomear exatamente o que era. Era um incômodo

que continuava lá, como uma farpa sob a unha ou uma insônia que nos impede de fechar os olhos e descansar. O incômodo tornou-se objetivo de pesquisa, desenvolvida à luz do Pan Africanismo e do acúmulo de reflexões construídas no Mestrado em Relações Étnico-Raciais.

Para mim, agora pesquisador deste campo, embasado pela perspectiva pan africana, ficam algumas reflexões e desafios. Entre as reflexões, encontram-se o fato de que o Funk, para além de ser uma construção cultural da diáspora africana, teve como um dos seus objetivos fornecer elementos resgatados e reelaborados das culturas trazidas pelos nossos ancestrais, para serem usados em prol da valorização da sua identidade. Aqui o enfoque é dado sobre a mais recente diáspora, a partir da expansão do capitalismo comercial, uma vez que há pesquisas de pensadores pan africanos demonstrando que as diásporas africanas são diversas e muito mais antigas do que geralmente é retratada.

Quanto aos desafios, destaca-se a necessidade de que nossas pesquisas nos ajudem a identificar que modelos de enfrentamentos às agressões sofridas pelo nosso povo, como consequência do racismo e dos processos de colonização, a fim de que possamos deixar algum legado de conhecimento e de luta para as futuras gerações de pretos que estão por vir.

Este trabalho, como toda obra construída a partir da perspectiva pan africana, busca trazer ao conhecimento (particularmente dos leitores africanos inseridos nesta diáspora) as contribuições históricas que nossos ancestrais legaram para a humanidade ao longo dos anos, e que foram silenciadas para que nós não tenhamos o conhecimento da história das populações negras. Pretende-se o afastamento de uma versão distorcida e estereotipada sobre as populações negras, calcada numa única visão unilinear, e busca-se a construção de um saber acadêmico que trate as pessoas como sujeitos, e não como objetos.

A pesquisa visa também trazer ao público nomes de lugares, pessoas e canções geralmente relegadas ao ostracismo, mas que são relevantes no que diz respeito à nossa identidade, particularmente ligada ao ambiente Funk. Alguns Blacks provavelmente vão se enxergar nas próximas páginas; outros daqueles que estavam inseridos nas galeras igualmente resgatarão momentos dos bondes; e aqueles que estiveram envolvidos com os bailes no Funk Carioca também terão elementos para debater sobre sua realidade vivida. Com este trabalho, espera-se que o debate sobre o Funk ajude na compreensão dos impactos do racismo na nossa identidade.

Espero que o texto traga ao leitor um pouco do ambiente, da atmosfera e dos sons daqueles clubes, quadras de escolas de samba e campos de futebol onde os bailes Funk se realizaram. Acredito que esta é uma forma de tributo às pessoas que estiveram lá, mas infelizmente não tiveram a oportunidade de trazer sua visão daquele momento, tão importante para nossas vidas. Um momento em que éramos jovens, sem preocupações com o futuro, interessados em curtir aquele momento de prazer, descobertas e amizades, envolvidos por aquelas luzes e barulhos ensurdecedores, mas que soavam como suaves melodias aos nossos ouvidos.

Dançávamos Break, mas não sabíamos a origem daquilo, talvez apenas que tinha em Michael Jackson um de seus grandes mestres. Pulávamos e dançávamos com o intuito de exaltar nossas galeras, que para nós representavam nossos morros e favelas, nosso pequeno universo. Aquele era o nosso momento e queríamos aproveitar ao máximo cada minuto, ainda que soubéssemos que, no próximo final de semana, estaríamos novamente nos bailes.

Os festivais de galeras eram importantes para nós. Na verdade, eram fundamentais. Era uma forma de gritar bem alto: Ei, mundo, eu existo e é isto que eu faço. É isto o que eu sou. A organização era muito relevante nesses momentos de festivais. Se houvesse um concurso, então haveria competição e queríamos ganhar. E ainda que não fôssemos vencedores, só o fato de ganharmos um troféu já era motivo de orgulho e novamente gritar bem alto o nome do nosso morro. As energias estavam lá, nossas forças eram direcionadas para aquele momento. A parte triste fica por conta dos muitos amigos que ficaram pelo caminho, de quem sentimos muita falta e cujos nomes e apelidos ainda ressoam fortemente na nossa memória, assim como daqueles poucos sobreviventes desta jornada.

Não tenho a pretensão de acreditar que esta pesquisa encerre a discussão sobre o Funk; pelo contrário, a ideia é que possamos ampliar o debate, e espero que este trabalho contribua neste sentido. Ao falar sobre Funk, estamos falando também de uma luta travada por nós pretos há muitos anos contra uma estrutura racista e assassina. Ao mesmo tempo, esta pesquisa é um desafio para mim, historiador, pan africanista, pesquisador em relações étnico-raciais, ex-frequentador de bailes funks, nascido e criado no Morro do Encontro. A escrita desta dissertação é o esforço intelectual de produzir conhecimento sobre um contexto que me é bastante familiar e que atravessa minhas memórias e história de vida. Logo, atentar para a linha tênue entre a familiaridade e o distanciamento do pesquisador foi um exercício constante durante a realização da pesquisa e a escrita do texto.

A fim de que o leitor possa sentir-se inserido na atmosfera de cada período destacado nesta pesquisa, foi disponibilizada, ao final do texto, uma discografia de referência. Durante a leitura dos capítulos I e II, pode-se ouvir as obras dos artistas da Motown; no capítulo 3, as canções do Miami Bass, do Freestyle e do Funk Carioca; e repetir esta ação no capítulo 4, pondo o Funk Carioca como fundo musical. Acredito que o contato com as músicas transportará o leitor para cada momento dessa jornada do Funk.

Blacks, Bondes e Bailes. Ouça lendo. Leia ouvindo.

1 Funk, Pan Africanismo e os sujeitos da investigação

Neste capítulo, são abordados os aspectos históricos, políticos, sociais e raciais que propiciaram o surgimento e a consolidação do gênero musical Funk, bem como suas ligações com outros dois movimentos do período – Direitos Civis e Black Power – e suas raízes, fundamentalmente encontradas no Pan Africanismo. São discutidos, em linhas gerais, o contexto histórico do seu surgimento, seus fundadores, ideologia, aplicação e de que forma ele sustenta os três movimentos aqui mencionados.

Ainda neste capítulo, traremos o contexto e os sujeitos de pesquisa, selecionados segundo critérios estabelecidos na Metodologia. A visão do pesquisador sobre o contexto investigado atravessará as análises, em razão de sua vivência anterior neste cenário, como ex-frequentador de bailes Funk.

1.1 Funk: um produto da diáspora

O Funk, enquanto gênero musical, tem sido objeto de debates, estudos e análises nos mais diferentes campos de pesquisa. A literatura sobre esse gênero aponta que o seu impacto na juventude negra vem se mostrando diversificado ao longo de sua trajetória. Apesar de muito do acúmulo de trabalhos sobre sua gênese e contexto histórico, detectamos a necessidade de nos debruçarmos sobre esse gênero musical e seus aspectos, à luz da perspectiva de frequentadores dos bailes no Rio de Janeiro em diferentes décadas.

Que o nascimento do Funk está ligado aos movimentos de massa acontecidos nos Estados Unidos, em meados dos anos 1960, cujo objetivo era o combate sem trégua ao racismo, já é um dado atestado em trabalhos como os de Moretto (2015), Ribeiro (2008), Rodrigues (2005), Vianna (1987). O que ainda precisa ser dito é que estes movimentos, Direitos Civis[4] e Black Power[5] precisamente, têm uma origem comum, que é o Pan Africanismo, nascido entre o final do século XIX e início do

[4] Movimento político surgido nos Estados Unidos, cujo objetivo era combater leis segregacionistas.
[5] Movimento surgido nos Estados Unidos em meados dos anos 1960, que teve em Stokely Carmichael (Kwame Ture) e o grupo Panteras Negras, seus principais expoentes.

século XX a partir da junção das ideias de três pensadores fundamentais: Henry Silvester Williams, George Padmore e W.E.B. Du Bois, sendo os dois primeiros nascidos no Caribe e o terceiro nos Estados Unidos. De acordo com Munanga (2017, p. 3), “o pan-africanismo é um movimento de ação política que surgiu no início do século XX entre os negros de língua inglesa, particularmente dos Estados Unidos e das Antilhas Britânicas”. Este movimento surge, portanto, num contexto de diáspora.

Ainda que a nota número 3 deste trabalho tenha apresentado o conceito de diáspora pela ótica de dois pensadores, é mostrado a seguir o mesmo conceito a partir da visão de Stuart Hall. “O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "outro"[6] e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p. 33).

Este “outro” neste caso específico eram os africanos, entendidos pelos europeus neste contexto conforme a definição de Todorov (1988, p. 03) “como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos”. E foi sobre essas populações que se impôs o peso da racismo na diáspora, espaço onde historicamente experimentaram a realidade da exclusão. Para os africanos que foram transportados através de um tráfico humano tricontinental que englobava Europa, África e Américas, a luta contra esta estrutura se verificou desde o início. James (2010, p.22) diz que “ao contrário das mentiras que foram espalhadas tão insistentemente sobre a docilidade do negro, as revoltas nos portos de embarcação e a bordo eram constantes”. Aqui o autor contraria mitos construídos a respeito da passividade dos africanos, diante dessas agressões.

Ao longo de quatro séculos, a diáspora se traduziu numa experiência de travessia do Oceano Atlântico e violência total durante sua permanência nesse novo lugar. Para Ani (1994, p. 10) era o “Maafa[7] (o Holocausto Africano), o grande sofrimento do nosso povo nas mãos de europeus no hemisfério Ocidental”. De acordo com esta visão, entende-se que a autora denuncia as condições em que os africanos foram sequestrados de seus lugares de origem, levados para outros continentes e seu estabelecimento nestes locais, “depois de meses de fome e torturas, despersonalizados, desestruturados física e psicologicamente de maneira irreversível” (LOPES, 2011, p.95), para serem mantidos em cativeiro. Um local onde suas

[6] Outro Cultural – Uma construção conceitual/existencial que permite aos Europeus agir a partir de sua agressividade e destrutividade mais extrema enquanto, simultaneamente, limitando sua autodestruição coletiva em um nível consciente (ANI, 1994, p.13).

[7] Maafa é um termo Kiswahili para “Grande Desastre” (“desgraça”). Este termo refere-se à era Europeia do comércio de escravos e seu efeito sobre os povos Africanos: mais de 100 milhões de pessoas perderam suas vidas e seus descendentes foram então assaltados de forma sistemática e contínua por meio do anti-Africanismo institucionalizado.

identidades pessoais e culturais, seriam fragmentadas, através de violências físicas e psicológicas uma vez que estas ações faziam parte da realidade da escravidão.

A respeito do cotidiano em diáspora nesse primeiro momento, o objetivo do escravista era fazer com que a redução do africano à condição de escravizado fosse através do domínio do seu corpo e mente, “mas é preciso tempo para se libertar das mentiras e seus efeitos destrutivos nas mentes pretas” (CARMICHAEL, 2017, p. 55), assim estes se encontravam sob completo domínio daqueles que os subjugaram. E para isso eram utilizados os seguintes métodos:

> Ferros nas mãos e nos pés; blocos de madeira que os escravos tinha de arrastar por onde quer que fossem; a máscara de folha de lata projetada para evitar que eles comessem a cana-de-açúcar e o colar de ferro. O açoite era interrompido para esfregar um pedaço de madeira em brasa no traseiro da vítima; sal, pimenta e cidra, carvão aloé e cinzas eram deitadas nas feridas abertas. (JAMES, 2010, p. 26 e 27).

Eram estas algumas das torturas com as quais os africanos em diáspora conviviam diariamente, e ainda que a História tenha registrado a existência de negros como Toussaint L’ouverture, que, segundo James (2010, p.97), “desde a infância, provavelmente, nunca havia sido chicoteado como ocorria a muitos escravos”, este estava, assim como todos os outros negros naquele cenário, submetido à escravidão.

Por séculos, estas pessoas tiveram sua humanidade negada e nada possuíam, nem mesmo seus corpos. No entanto, ainda que fossem transportados “nus com a pele machucada e supurada” (JAMES, 2010, p. 23), dentro dos navios também vieram ideias, hábitos e tradições.

Este quadro caracteriza uma realidade de fortes opressões para qualquer ser humano, porém estas populações conseguiram não só sobreviver a estes massacres, mas recriar em solo diaspórico algumas de suas culturas devidamente adaptadas, o que demonstra a capacidade de resistência dos diferentes povos africanos trazidos para as Américas. Dentre estas culturas, verificam-se a música e as danças, destacando-se aqui o aspecto religioso: “Nas cerimônias de vodu, seu culto africano, à meia noite, eles dançavam e cantavam geralmente esta canção predileta: (...) Juramos destruir os brancos e tudo o que possuem, que morramos se falharmos nesta promessa” (JAMES, 2010, p.32). Para além dessas expressões culturais, existiram também as organizações políticas, como, por exemplo:

> Os quilombos, que variavam segundo o tamanho das terras ocupadas e o número de seus habitantes, costumavam manter bem organizada e eficiente produção agrícola, formas de vida social instituídas segundo modelos tradicionais africanos adaptados à nova realidade da América. O mesmo é válido para as outras regiões do continente,

> mudando apenas o nome dos quilombos para cimarrones, marrons ou palenques, os quais existiram na chamada América espanhola e naqueles países em que houve escravidão, dominados por ingleses, holandeses e franceses. (NASCIMENTO, 2002, p. 76 e 77).

Aqui Nascimento (2002) indica que, apesar dessas agruras às quais as populações africanas nesta última diáspora foram submetidas, estes grupos ainda reuniram condições para se adaptar e recriar do outro lado do Atlântico suas estruturas organizacionais produzidas em África. De acordo com Lopes (2011, p.164), "o étimo "quilombo" para início de conversa, é originário do quimbundo significando "união", ou "reunião de acampamentos". O que pesquisador está nos apontando é que, apesar de todo processo de reorientação espacial, ao qual os africanos tiveram de se submeter numa terra hostil do ponto de vista político e social, as condições geográficas encontradas por eles foram usadas em prol de sua sobrevivência. "Era essa inteligência que se recusava a ser esmagada, essas possibilidades latentes que assustavam os colonistas, como continua a assustar os brancos na África de hoje", explica James (2010, p. 32).

Foi esta inteligência que os permitiu sobreviver por quatro séculos à escravidão e esta mesma capacidade intelectual, posteriormente ao período escravocrata, mostrou à sua descendência as possibilidades de organização, usando como referência as práticas revolucionárias de seus ancestrais, a exemplo de Palmares e do Haiti, onde "pela dura experiência, aprenderam que esforços isolados estavam condenados ao fracasso (...) eles estavam se organizando para a revolução" (JAMES, 2010, p.91). Isso demonstra a continuidade do processo de insubordinação dessas populações iniciado já no embarque nos navios negreiros.

Foi a partir dessas vivências que os africanos em diáspora construíram diferentes modelos de oposição às opressões às quais estavam submetidos e foram dessas realidades que nasceram as ideias que criaram as condições para o nascimento do Movimento Pan Africano, que continuaria – agora no campo teórico, mas visando sua aplicação nas áreas políticas, econômicas e sociais – as lutas iniciadas desde a mais recente chegada dos africanos neste continente. Nesse sentido há outro fator fundamental: esse é o mesmo período em que já estavam de pé ideias construídas no âmbito intelectual e acadêmico europeu, que registravam "os posicionamentos "teóricos científicos", capazes de promover a banalização e a trivialização da escravidão racial e do racismo em geral" (MOORE, 2007, p.29).

E a continuidade deste processo significaria dentre outras coisas, "lutar pelo direito de criar nossos próprios termos para definir à nós mesmos e a nossa relação

com a sociedade e adquirir o reconhecimento destes termos" (CARMICHAEL, 2017, p.61).

Daí, por exemplo, a utilização tanto dos termos preto quanto negro – conforme citado na nota de rodapé 2 – para auto-identificação, porque são os africanos quem devem estabelecer os termos para se reconhecerem. Neste sentido, é preciso reforçar a ideia de que o Pan Africanismo é um movimento fundamental para o resgate das contribuições históricas que as populações negras legaram para a sociedade ao longo do tempo e que lhe foram negadas em virtude do racismo, este fenômeno complexo que, segundo MOORE (2007, p.279), "teria se constituído historicamente e não ideologicamente", que dentre outros traumas, causou na comunidade negra um processo de negação de sua identidade.

Face ao exposto acima, serão apresentadas a seguir outras definições que fundamentam e explicam o Pan Africanismo. Para Carmichael (2017, p. 244), "o Pan Africanismo é baseado na crença de que a África é uma unidade; as fronteiras artificiais são o resultado da Conferência de Berlim". Partindo da perspectiva deste pensador, compreende-se que um dos objetivos do Pan Africanismo seria confrontar as agressões imperialistas das quais o continente africano foi alvo, a partir do século XIX.

Em outro exemplo, segundo Paim (2016, p. 208), "a ideologia Pan Africana pode ser entendida ou abordada sob duas perspectivas. Uma, como projeto de libertação (...) e a outra como projeto de integração". Observa-se como esta definição dialoga com a primeira, que fala em reunificação do continente africano. Propostas encontradas nas ideias do mais proeminente pensador africano, o cientista senegalês Cheikh Anta Diop, que, nas suas ações políticas com vistas à emancipação da África, lutou para remover o imperialismo econômico, acadêmico, político e militar da vida africana, fenômenos que impactaram negativamente no cotidiano de diferentes gerações de africanos do continente e da diáspora.

> Cheikh Anta Diop trata todas as principais questões levantadas pela edificação de uma África moderna: domínio dos sistemas educativo, cívico e político, com a introdução e utilização das línguas nacionais a todos os níveis da vida pública; o equipamento energético do continente; o desenvolvimento da investigação fundamental; a representação das mulheres nas instituições políticas; a segurança; a construção de um Estado federal democrático, etc. A criação, por Cheikh Anta Diop, do laboratório de datação através do radiocarbono, que o mesmo dirige até ao seu desaparecimento, é significativo de toda a importância acordada ao "enraizamento das ciências em África". A obra de Cheikh Anta Diop apresenta-se, assim, como o próprio pedestal de um verdadeiro renascimento da África. (DIOP, DIENG, 2014, p.109).

Conforme apontam os autores, Diop, enquanto homem político, cientista, teórico e pensador foi aquele que melhor sintetizou as propostas do Pan Africanismo, por compreender, a partir de suas profundas pesquisas e militância, os problemas que ele mesmo apontou em sua obra *Unidade Cultural da África Negra*, dando conta dos impactos do choque cultural verificado na antiguidade entre dois berços populacionais opostos que se desconheciam e que promoveram diversos abalos no modo de vida africano no continente e posteriormente na diáspora contemporânea.

Outros pesquisadores apresentaram suas visões a respeito das bases do Pan Africanismo. De acordo com Nascimento (1980, p.383 apud CLARKE, 1977,p. 01), o Pan Africanismo é o "esforço para preservar e reconstruir a nacionalidade africana, sua cultura e humanidade". John Henrik Clarke traz uma perspectiva – que também dialoga com Diop – quando fala em nacionalidade africana. Podemos notar que estes pensadores citados, exceção feita a Diop, são, assim como Du Bois, Williams e Padmore, integrantes da diáspora.

Porém todos de alguma forma falam em restauração da identidade africana e reunificação do continente. Algo que pressupõe confronto tanto no campo epistemológico quanto material, uma vez que rompe com as práticas ocidentais de silenciamento histórico em torno da África, modificação de nomes dos africanos escravizados e proibição de suas práticas culturais, ambos entendidos como estratégias da estrutura racial: escravidão e colonização, fenômenos resultantes da visão racial e do Capitalismo, contra os quais o Pan Africanismo se impôs.

Neste sentido, o Pan Africanismo se apresenta como ferramenta de luta das populações africanas contra as estruturas raciais e sociais, pois entende que a segunda é fruto da primeira e ambas contribuem de maneira conjunta para não só oprimir, mas eliminar fisicamente o corpo negro bem como suas construções antropológicas.

Como outras construções teóricas progressistas, o Pan Africanismo também sofreu ataques. Um deles se refere a "uma crítica ao suposto essencialismo racial dos pan-africanistas" (BARBOSA, 2012, p.149). Para os críticos, este essencialismo se justifica uma vez que, no campo diaspórico, inevitavelmente as populações africanas seriam atravessadas na sua experiência por outras construções culturais que não as suas, inviabilizando, assim, a continuidade dessa "pureza" cultural que os pan africanistas supostamente buscariam, sendo assim uma missão impossível de se realizar.

No entanto, a visão de alguns pensadores diz exatamente o contrário. Segundo Matos (2018, p.90), “Du Bois nos serve para que as análises da solidariedade construída entre os negros da diáspora sejam vistas em uma moldura de tensões e distante de essencialismos homogeneizadores”. Além disso, uma das missões mais relevantes dentro da proposta do Pan Africanismo é trazer ao conhecimento dos africanos continentais e diaspóricos a consciência a respeito do seu passado, de seu contato e inevitável troca de experiências com outras populações não africanas como “os vikings, os anglo-saxões e mesmo os habitantes da Groenlândia tiveram contato com africanos em épocas remotas” (LUKE,1985; RASHID,1985b; CLEGG II, 1985b apud NASCIMENTO, 2008, p.97).

Conhecimento este que foi negligenciado por ações do próprio colonialismo verificado tanto em África quanto na diáspora e que, ao mesmo tempo, enxertou valores alienígenas no seio das populações africanas verificadas durante o processo de dominação. É neste sentido que as investigações do cientista Cheikh Anta Diop apresenta sua relevância epistemológica, uma vez que seu trabalho busca compreender os primórdios da construção das identidades humanas à luz da Antropologia.

> Existiam inicialmente, isto é, antes do contacto regular dos povos e das nações, antes da era das influências recíprocas, diferenças não essenciais, mas relativas entre os povos. Estavam relacionadas com o clima e com as condições de vida particulares. Os povos que viveram durante muito tempo na sua terra natal foram moldados na forma duradoura pelo ambiente social. É possível recuar até este ambiente primitivo sabendo identificar as influências estrangeiras que se sobrepuseram. (DIOP,1982, p.11).

Nesta obra citada, o autor traz alguns resultados de suas pesquisas onde ele compara os dois modelos antitéticos de sociedade que se desenvolveram no berço meridional e no berço setentrional por razões climatológicas. E que provocaram o surgimento de dois grupos populacionais com visões opostas, seja na constituição familiar (matriarcado x patriarcado), portanto na regência da filiação, na organização político-social e na sua relação com o outro, ou seja, as populações desconhecidas.

A análise que Diop apresenta busca explicar que o berço setentrional (norte), atualmente chamado de Ocidente, deu origem a cidades-estados guerreiras com prática xenofóbica (Roma e Grécia), onde o homem, por ter uma função militar, é a figura hegemônica da sociedade, cabendo à mulher papéis domésticos e de reprodução. No berço meridional (sul), por razões contrárias, surgiram estados territoriais (Egito, Núbia, etc.), civilizações agrícolas fortemente matricentradas,

caracterizadas por uma visão não xenofóbica, mas cosmopolita, onde o poder político estava nas mãos dos homens, mas o poder de transmissão desse poder político persistia sob controle das mulheres através de seu ventre

> Diop (1959/1990) significantemente observa que uma característica da cultura indo-ariana foi a xenofobia, qual ele atribuiu à dura existência no ambiente norte. Durante o desenvolvimento das cidades-estados da Grécia e da Itália, não era considerado um crime matar um visitante estranho (p.146). No entanto, na sociedade matriarcal em que xenofilia[8] era a norma aceita, como foi documentado em Kemet[9] durante a 12ª dinastia (4.000 anos atrás), "mulheres e homens negros, brancos e amarelos já haviam sido admitidos viverem como cidadãos iguais. (DOVE,1998, p.11).

Portanto, enquanto o berço setentrional desenvolveu uma tradição xenofóbica, o berço meridional produziu uma cultura xenofílica, e é esta visão que, segundo o próprio Diop (1982, p.11) referindo-se ao berço meridional, faz com que "a sua natureza, sua consciência, o seu espírito estejam aptos para assimilar tudo aquilo que lhe é estranho a priori através da aprendizagem".

Neste sentido, a visão pan africana nada mais faz que traduzir em palavras aquilo que é característico dessas sociedades, daí ser insustentável esta acusação de essencialismo. Além disso, analisando a trajetória do Pan Africanismo, pode-se observar as oposições existentes entre Marcus Garvey e Du Bois, por exemplo, o que demonstra que este não é um campo de pensamento homogêneo, assim como outras linhas ideológicas que apresentam diferentes correntes políticas no seu interior.

Os pensadores deste campo que voltaram seus olhos para a diáspora o fizeram na busca da compreensão de que os impactos da escravidão e da colonização também são verificados em outros espaços onde populações negras se encontram, "considerando a imensidão do problema que constituiu o racismo em escala planetária" (MOORE, 2007, p.26).

E esta é a questão fundamental que abordaremos nesta pesquisa, tendo o Funk como um elemento chave, até mesmo porque uma das propostas do movimento Pan Africano é reafirmar a identidade africana a todos os negros do continente e da diáspora, pois a identidade é antes de tudo saber quem você é, não só para si, mas também para outros e o entendimento do seu papel social na trama histórica que atravessa a subjetividade de qualquer ser humano. Para nos ajudar a construir o pensamento a respeito desta importante questão, trazemos a contribuição de Gilroy

---

[8] Xenofilia é a prática de fazer bem-vindos os estrangeiros (DOVE, 1998, p.22).

[9] Nome pelo qual os antigos egípcios chamavam seu país: "a terra negra", em oposição à "terra vermelha", o deserto não fertilizado pelo Nilo. Segundo Asante, antigos povos africanos, antes de os gregos darem o nome de Aegyptos (Egito) à sua terra, chamavam-na carinhosamente de Kemet, a terra dos pretos (LOPES, 2011, p. 245).

(2012, p. 163) que pergunta: “como a música é utilizada para especificar questões gerais pertinentes ao problema da autenticidade racial e à consequente autoidentidade do grupo étnico?”

Analisar a relação que a população negra tem com a música que produz, considerando, por exemplo, um gênero como o Funk, é olhar com bastante atenção para esta relação construída, também observando como essa questão se deu dentro da contemporaneidade, como nos diz Paul Gilroy:

> Examinar o lugar da música no mundo Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental”. (GILROY, 2012, p. 161).

E ao fazer o exame do lugar da música negra construída neste espaço de diáspora, nota-se que esta é usada em muitos momentos para falar das experiências das populações africanas com o racismo. Neste caso em particular nos referimos à “música negra americana –, que incorporou a sonoridade africana, baseada no ritmo e na tradição orais” (DAYRRELL, 2002, p.125), uma vez que a música também é utilizada no sentido de resgate histórico e para fins educacionais, sendo nesse sentido a educação étnico-racial e quando estamos falando em especial da população negra, a questão racial torna-se ainda mais contundente, pois negar-se a si mesmo, abrir mão de sua própria história, é uma das maiores violências psicológicas com os quais esta significativa parcela da sociedade, brasileira em particular, convive em razão do racismo. Segundo Fanon (2008, p. 104), “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal”. Segundo Moore (2007), a partir de uma perspectiva euroasiática, foi estabelecida uma visão de superioridade em relação ao outro, e sendo este “outro” particularmente o povo preto, esta visão cristalizou-se a partir das diferentes características físicas “entre povos melanodermicos (negros) e leucodermicos (brancos) nas regiões onde eles conviveram” (MOORE, 2007, p.17). E o corpo é o primeiro fundamento na construção da identidade em razão de seu fenótipo, que indica fundamentalmente a que povo a pessoa pertence.

Os impactos dessa visão estão até hoje fortemente enraizados na nossa sociedade, colocando o negro no lugar de menor valor e este se reflete na cor dos corpos que predominam nas prisões, vivendo nas ruas, nos morros e favelas, onde lutam com armas precárias pela sobrevivência, tendo séculos de escravidão como

sinônimo de atraso, uma vez que “afastados do seu território de origem, os africanos tiveram de começar uma nova maneira de viver” (POSTALLI, 2011, p. 29).

Soma-se a isso o processo de marginalização das culturas negras, particularmente o Funk, presentes no Continente Americano. Sendo este um gênero musical que na maior parte do tempo promove intensos movimentos corporais, muitos destes movimentos, como o Break[10], por exemplo, serão identificados com o próprio Funk, ainda que num primeiro momento tenham nascido no seio de outras representações culturais também criadas a partir da experiência negra na diáspora.

De acordo com Gilroy (2012, p. 162), “a expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas.” Estas condições por um lado poderiam se converter numa ferramenta de silenciamento das tradições culturais que os povos africanos trouxeram para este espaço e, ao que parece, foram convertidas por estes no combustível que alimentava sua luta por libertação. Segundo Gilroy (2012, p. 173), “as músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias”.

Nesse sentido compreende-se a importância da resistência dos africanos em diáspora e seu entendimento de que eram necessárias as devidas adequações culturais para que pudessem sobreviver. Por exemplo, a respeito do Jazz, Eric Hobsbawn diz que:

> Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte por que faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. (HOBSBAWM, 1990, p.57).

Conforme exposto pelo autor, se o Jazz enquanto música diaspórica caracterizou-se como “o resultado do intercâmbio da tradição da cultura ocidental com a cultura africana” (PIRES, 2008, p. 07) ainda no século XIX, o Funk, nascido muito posteriormente e em outro contexto histórico – ainda que de continuidade das lutas contra a opressão racial –, nasceu já no século XX, influenciado pelo ambiente incendiário das lutas pelos Direitos Civis, trazendo consigo elementos do Gospel e dos *spirituals* que, segundo Capone (2011, p. 36) era “um meio de apropriação da mensagem da Bíblia, associando a ela comportamentos motores, supostamente de origem africana”.

[10] Dança originada no Hip Hop, posteriormente absorvida pelos frequentadores dos bailes Funk.

Com efeito, o fato de o Funk ter nascido num ambiente construído e marcado por diferentes traços culturais fará com que o gênero se construa com estas nuances, porém, examinando a obra de RJ Smith (2012), encontramos um momento significativo na vida de James Brown, quando este e sua banda, em viagem ao Senegal, “viram porões de navios onde os escravos eram empilhados uns sobre os outros, viram os buracos por onde os doentes e fracos eram atirados ao Atlântico (...) e o senhor Brown começou a chorar descontroladamente” (SMITH, 2012, p. 344).

Tal reação mostra que a diáspora e todas as influências que esta teve em sua música não interromperam seus laços com as populações africanas que atravessaram o Atlântico e estas, ao chegarem num solo estranho, iniciaram um processo de luta pela sua sobrevivência se utilizando inclusive de sua musicalidade, o que mais tarde possibilitaria a James Brown ancorar sua música nas experiências pretéritas de seus ancestrais.

Nesse sentido, cabe assinalar que a relação identidade/narrativas/Funk é o eixo central desta pesquisa, pois é ela que vai nortear o processo investigativo para que possamos compreender como estes homens pretos se envolveram com a cultura Funk, de que maneira esta relação se deu ao longo do tempo em que eles tiveram no gênero musical um ponto focal identitário, bem como quais foram os fatores materiais e subjetivos que impactaram nesta relação tão próxima e o papel do racismo neste enredo.

1.2 Metodologia, contexto e sujeitos de pesquisa

Para a realização da presente pesquisa, foram escolhidos 5 (cinco) homens negros, com idade variando entre 40 e 50 anos, que viveram ou vivem ainda em comunidades ou periferias no estado do Rio de Janeiro, e que tiveram, ao longo de sua adolescência e início da vida adulta, uma relação com o Funk que norteou ou ajudou no processo de conhecerem a si próprios enquanto homens pretos.

Porque entrevistar estes cinco homens pretos? “Antes de mais nada convém lembrar que as entrevistas como toda fonte histórica, são pistas para se conhecer o passado” (ALBERTI, 2004, p.78). A ideia é conhecer suas perspectivas a respeito de como esta identidade negra foi forjada em paralelo com sua relação com o Funk, como estes enxergavam o Funk no seu período de construção da identidade e como

entendem o Funk hoje. A distância geracional é um ponto a ser levado em conta, pois que mudanças significativas, inclusive com o próprio Funk, aconteceram neste espaço de tempo. Entender suas vivências a partir de suas falas nos dá a oportunidade de perceber o macro a partir do micro nesta questão. Ou seja, parte-se da noção de que olhar para as narrativas pessoais desses sujeitos permite uma compreensão sobre processos mais amplos da sociedade, ligados, nesse caso, à construção das identidades negras e os impactos decorrentes das transformações do gênero musical e no ambiente dos bailes.

Optou-se pelas entrevistas orais como instrumento de geração de dados, porque podem se fontes de narrativas de experiência pessoal e, desta forma, importante veículo de construção de identidades. Ao se comunicar com o outro, uma pessoa falando de si tende a acionar um conjunto de memórias relacionadas com um fato ou momento específico de sua trajetória de vida e, a partir daí, emerge todo um contexto não só pessoal, mas histórico, político e social, no qual inevitavelmente esta pessoa está inserida. “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2004, p. 77). E o Funk, fazendo parte deste conjunto de memórias, torna-se o elemento referencial e vivencial, que fará conectar todas estas recordações.

> Assim, o entrevistado não é mais visto como a fonte de informações a serem objetivamente coletadas e analisadas, mas, antes, como alguém que co-constrói, com o entrevistador, o discurso produzido na situação de entrevista. (BASTOS; SANTOS, 2013, p. 10).

Para a análise das entrevistas, utilizamos a abordagem da Pesquisa Qualitativa, com base no trabalho de Liliana Bastos e William dos Santos (2013). Esse trabalho contribuiu de forma significativa para o processo de formulação de perguntas para os entrevistados, alinhadas com o objetivo da pesquisa, e a partir da geração dos dados, foi possível analisar aspectos não só das relações dos entrevistados com o Funk, mas também com o mundo que os cerca, como se reconheciam ontem e como se entendem hoje. As narrativas orais resultantes de entrevistas de pesquisa, como as realizadas para este trabalho, são coconstruídas na interação entre entrevistador e entrevistados e as interpretações dos dados devem levar em conta esse contexto de entrevista também.

> O foco de análise recai sobre como a fala é construída em entrevista, o que possibilita a compreensão, entre outros elementos, de como as pessoas produzem avaliações sobre o mundo e como gerenciam suas identidades sociais em contextos de entrevista específicos. (SANTOS, 2013, p. 11).

A abordagem qualitativa para o tratamento dos dados nos permite conhecer os pontos de convergência e divergência entre as narrativas, uma vez que estas são o meio que nos trazem as informações que nos possibilitam entender o universo investigado, "e que não cabe ao pesquisador, julgá-las" (ALBERTI, 2004, p. 78). Com esse propósito, partimos para a geração de dados, a partir do encontro com os sujeitos de pesquisa, tendo também como ponto de apoio a obra *Ouvir Contar: Textos em História Oral*, de Verena Alberti (2004).

Outro aspecto não propriamente referente à metodologia, mas que considero importante na análise dos dados, consiste em apresentar as canções com as quais os participantes das entrevistas tiveram contato ao longo de sua relação com o Funk, a fim de observar como estas dialogam para a sua visão dentro desse contexto. Juntamente com a revisão bibliográfica que apoia esta pesquisa, as letras de Funk podem contribuir para observar fatores que possam ter impactado o gênero musical e as construções identitárias.

Por uma questão de ética de pesquisa a fim de que os nomes reais fossem preservados, optou-se por usar identificações fictícias para descrever cada um dos participantes desta pesquisa. Além disso, cada entrevistado aceitou assinar um Termo de Consentimento Esclarecido (LA TAILLE, 2008, p. 276) autorizando a utilização de suas falas neste trabalho. Um cópia do termo encontra-se nos Anexos desta dissertação, além do roteiro de perguntas para a realização da entrevista. Os dados foram gravados em áudio em aparelho de telefone celular do pesquisador e, em seguida, as entrevistas foram transcritas na íntegra.

O primeiro a ser entrevistado foi Valmir, nascido e criado no Morro do Encontro[11], situado na Estrada Grajaú-Jacarepaguá no bairro do Engenho Novo, no Rio de Janeiro. A entrevista, que teve duração de uma hora e dez minutos, se deu no dia 07 de abril de 2019, no bairro de Caioaba, município de Nova Iguaçu, onde Valmir reside atualmente com sua esposa e filhos. Encontra-se hoje na casa dos 40 anos, filho de pai branco e mãe negra, fato que fez com que tivesse menos melanina que muitos de seus colegas de comunidade[12], criado por sua mãe e avó, que professavam religião de matriz africana durante sua infância, mas que posteriormente abraçaram o protestantismo, levando o menino a fazer o mesmo. Valmir fez parte de um grupo de jovens na igreja em que frequentava, no entanto, segundo ele, sua relação com o

[11] Embora situado dentro do Engenho Novo, este morro é conhecido como parte integrante do Complexo de Favelas do bairro Lins de Vasconcelos, vizinho do Engenho Novo.

[12] O termo "comunidade" é amplamente utilizado na linguagem do funk. Sua origem parece estar associada aos movimentos eclesiais de base que tendiam a adotar o termo para designar locais de habitação popular, contrapondo-se ao estigma lançado sobre o termo "favela" e ao mesmo tempo fortalecendo o sentido "comunitário" do trabalho ali desenvolvido (SOUTO, 2003, p. 88).

Funk começou ainda neste período em que estava presente nos cultos na sua congregação. O entrevistado conviveu de perto com os ambientes dos bailes e as questões que giravam no seu entorno, entre o final dos anos 1980 e início da década de 1990, estando na maioria das vezes nos clubes CCIP[13] de Pilares e no Madureira Esporte Clube.

Valmir hoje é militar da Marinha e relatou que, ao término de sua relação com o Funk, voltou a frequentar os cultos evangélicos. Seu relato mostra a análise que fez do período de sua vida enquanto funkeiro e quais foram os motivos que iniciaram seu processo paulatino de afastamento dos bailes. Sua narrativa traz não só o contexto do ambiente dos bailes, com palavras que revelam uma carga emocional densa e tensa existente nestes locais, mas também suas percepções a respeito de sua vida e alguns de seus amigos funkeiros após o afastamento dos bailes, os diferentes caminhos que muitos seguiram e a influência do Funk nestas trajetórias.

O segundo entrevistado para esta pesquisa foi Milton. A entrevista aconteceu no dia 18 de maio de 2019, em seu apartamento situado no bairro do Engenho Novo, onde reside atualmente, e teve duração de trinta e nove minutos. Também nascido e criado no Morro do Encontro, atualmente com 54 anos, é mecânico de avião, casado e pai de um filho. Milton relatou para esta pesquisa como foram seus primeiros anos de contato no período que compreende o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com o ambiente do Funk Soul,[14] como ele denomina o gênero musical, e os impactos deste período em seu processo de formação de identidade.

Seu depoimento traz uma análise do momento em que esteve inserido neste contexto, traçando um paralelo com a situação do país durante o regime civil-militar e a situação do morro em que morava no que diz respeito à segurança pública. A entrevista traz também questões políticas, sociais e antropológicas relevantes no período vivenciado.

O terceiro sujeito de pesquisa foi Lincoln. O encontro, que teve duração de quarenta e um minutos, ocorreu no dia 08 de junho de 2019, na residência de sua ex-sogra, situada também no Morro do Encontro. Lincoln, assim como os dois entrevistados anteriores, também nasceu e foi criado no mesmo local. Com 58 anos de idade, ele nos traz elementos sobre o período em que esteve envolvido com o Soul, o que, para ele, ajudou a forjar seu entendimento da questão racial bem como

[13] Centro, Comércio e Indústria de Pilares.

[14] Aqui o entrevistado faz menção ao "Funk Soul" que é uma categoria surgida durante esta pesquisa, porém, na literatura que aborda o assunto, este termo "Funk Soul" não foi encontrado, sendo Funk e Soul tratados como gêneros distintos. Para fins de identificação das diferenças verificadas na trajetória do gênero, o termo Funk Soul será utilizado nos excertos das narrativas respeitando a fala dos sujeitos de pesquisa. Já o termo "Funk setentista" será utilizado quando necessário no corpo do texto a fim de fazer referência ao Funk dos anos 1970.

reconhecer-se como negro. Sua entrevista traz um paralelo entre Brasil, Estados Unidos e África do Sul e o contexto das lutas antirracistas nestes três contextos, falando inclusive da região do Caribe, para, em seguida, trazer sua visão para o ambiente local, descrevendo a cena musical que vivia o Rio de Janeiro naquele momento específico e como esta estava ajudando a forjar sua identidade negra.

O panorama traçado por Lincoln alcança o Movimento Black Rio e a forte influência da luta antirracista que vinha das regiões supracitadas e como esta impactou o pensamento dos jovens negros do Rio de Janeiro. Apesar de sua descrição do caráter intransigente do movimento no que diz respeito ao combate ao racismo, ele cita que a presença de pessoas brancas no seio daquele ambiente não era vista de maneira negativa pelos pretos, os mais numerosos na cena em foco. Lincoln se descreve ainda como um homem eclético que não tinha apenas o Funk Soul como sua influência musical, mas seus ouvidos também estavam abertos para outros gêneros musicais de influência negra, como o Samba, Reggae, Rumba, Salsa e Merengue.

A quarta pessoa entrevistada para este trabalho foi Thiago. Oriundo da favela Amarelinho de Irajá, sua atuação política o transformou num dos fundadores da APAFUNK[15]. Segundo sua narrativa, ele demorou a ser reconhecer como negro em virtude de este assunto não ser tratado no seio familiar. Filho de mãe branca e pai preto, ele começou a se envolver com o Funk ainda nos anos 1990, embora tenha pouco curtido o baile como frequentador, mas sua vida de funkeiro rapidamente mudou quando ele transformou-se em Mc[16], atividade que exerce até os dias atuais.

Apesar de sua clara timidez, ele conta que a música foi fundamental para que rompesse a introspecção e que começou a escrever raps ainda nos tempos de escola, encontrando logo em seguida alguém que dividiria o palco consigo e que seria seu companheiro durante boa parte de sua jornada. Thiago traz um relato sobre os bastidores do Funk Carioca, envolvendo questões políticas, da indústria cultural, segurança pública entre outros aspectos.

Com 25 anos de estrada no Funk, com pouco mais de 40 anos de idade, Thiago se mostrou profundo conhecedor deste ambiente e como este impactou no processo de reconhecer sua negritude, o que para ele passou a fazer toda a diferença não só como músico, mas também como ativista político, como ele se reconhece. A

[15] Associação dos Amigos e Profissionais do Funk.
[16] Mestre de Cerimônia, originalmente ligado ao universo Hip Hop, posteriormente absorvido pelo ambiente do Funk Carioca.

entrevista aconteceu no dia 20 de junho de 2019 no Parque de Madureira e teve duração de uma hora e trinta e seis minutos.

O último sujeito de pesquisa entrevistado para esta investigação atende pelo nome de Steve. A entrevista aconteceu na minha residência no bairro do Méier, Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 2019, e teve duração de trinta e três minutos. Nascido e ainda morando no bairro de Nova Cidade em São Gonçalo, região metropolitana do Rio, localizado próximo ao bairro do Mutuapira[17], Steve é desenhista, universitário, já professou o protestantismo e hoje busca se espiritualizar numa religião de matriz africana. Ele se encontra na casa dos quarenta anos e frequentou os bailes da região de São Gonçalo durante sua adolescência. Para ele, os ambientes dos bailes da década de 1980 eram a princípio uma mistura de vários ritmos, incluindo o Forró.

Steve descreve, na sua narrativa, um interessante processo de reunião e desintegração de grupos de galeras e esses movimentos faziam com que esses grupos mudassem frequentemente os nomes com os quais queriam ser identificados por outras galeras. De acordo com seu relato, a discussão racial estava ausente da pauta destes grupos. A questão fundamental girava em torno das alianças entre galeras de bairro, que, por razões diversas, uniam-se ou separavam-se de acordo com seus interesses. Sua descrição do visual dos frequentadores relata que muitos destes preferiam adotar um estilo de vestimenta que pudesse instigar o medo e o receio dos outros que estavam presentes no ambiente. Seus rostos quase sempre apresentavam uma “expressão fechada”, uma espécie de código de conduta silencioso entre os frequentadores, algo como uma “lei natural” para que não fossem atacados por quaisquer outros grupos.

Como já mencionado, esta é uma pesquisa produzida por quem também vivenciou de forma endógena estes ambientes. Ao longo do trabalho, procurei trazer minhas experiências com a cena Funk. Para muitos jovens favelados como eu, as opções de entretenimento eram pouquíssimas. Eu fui um desses meninos negros que participavam de grupos de dança Break nas festas juninas, mas principalmente nos bailes em que frequentei. A partir dos dez anos, comecei a ter contato com a música de Michael Jackson, Earth Wind & Fire, Kool and The Gang, e gostava do que ouvia; a entrada na adolescência coincidiu com a chegada do Miami Bass. O som eletrônico, grave, de batidas fortes e canções que me convidavam a dançar, me impulsionaram a ir para os bailes onde, junto com outros meninos negros, gritava a plenos pulmões o

[17] Citado numa famosa letra de Funk, o Rap do Pirão, cujo refrão - “Ô alô Pirão, alô alô Boavistão” – fez grande sucesso nos anos 1990.

nome da galera à qual eu pertencia. “Uh Morrô do Encontro”, era desse jeito que nos fazíamos notar nos bailes, a forma que tínhamos de nos apresentar, nos identificar, anunciar nossa chegada para outras galeras, uma maneira de marcar território. Assim era no CCIP (Pilares), Clube Lins[18], Sindicato dos Fumageiros na Tijuca, e nas quadras de escolas de samba, como a Unidos da Tijuca que, na época, ainda fazia seus ensaios no Morro do Borel, e a Unidos do Cabuçu, quadra situada aos pés do Morro do Barro Preto, no bairro de Lins de Vasconcelos.

Testemunhei de perto a transição dos bailes que saíram dos clubes e das quadras de escolas de samba, como Mangueira, Tradição, situada no bairro do Campinho, e Império Serrano, localizada em Madureira, para os morros e favelas como no próprio Morro do Encontro, Andaraí, Barro Preto e Árvore Seca (Lins), Pau Rolou (Sampaio), Macacos (Vila Isabel), locais para onde me dirigia todo final de semana a fim de me entreter ao som daquela música contagiante. Nesse sentido, busquei apoio no texto de Gilberto Velho (1980), “Observando o familiar”, frente a esta tarefa que é a discussão de um assunto com o qual o investigador possui certo grau de proximidade, constituindo-se assim num pesquisador nativo, o que não significa dizer que terei todas as respostas; do contrário, não haveria motivos para realizar a pesquisa.

Aliás, nesse sentido, Velho (1980, p.128) adverte que “o processo de descoberta e análise do que é familiar pode, sem dúvida, envolver dificuldades diferentes do que em relação ao que é exótico”. Esta perspectiva, somada com o período que eu vivi nos ambientes dos bailes Funk e todas as questões que o cercam, é importante para a análise dos dados gerados nas entrevistas. O desafio está no exercício da reflexividade por parte do pesquisador, que viveu os bailes funks como frequentador e que, agora, olha para esse contexto familiar com fins de pesquisa.

Ao longo do texto, eventualmente são trazidas narrativas e observações minhas a partir das vivências como frequentador dos bailes. Elas podem auxiliar na interpretação das entrevistas e das relações do funk com a construção das identidades negras. Por exemplo, quando eu frequentava os bailes realizados no campo de futebol da Rua Caçapava, situada no coração do Morro do Andaraí, comandado por determinada facção criminosa, percebi que recebiam-se jovens que moravam em comunidades controladas pelo grupo rival. Situações como essa me fizeram perceber complexidade das relações que ocorriam nos bailes, permeadas de conflitos entre os grupos armados, mas também de alianças entre as galeras. Esse ponto de vista como

[18] Clube situado na Rua Cabuçu, no bairro de Lins de Vasconcelos.

alguém que viveu os bailes internamente será conjugado com o olhar de analista, num constante exercício de reflexividade nessa relação entre proximidade e distanciamento.

Sou um homem preto, nascido e criado no morro, que não sabe sambar, contrariando as expectativas ligadas à musicalidade e ao corpo negros. Minha preferência era o Rock que, a partir dos 12 anos, conheci pela TV e comecei a ouvir no rádio. Sofri racismo na escola por conta disso – embora na época eu sequer tenha desconfiado desse fato – porque diziam para mim que "Rock não era coisa de preto", logo eu que desfilava na escola todo orgulhoso com minha camisa preta da banda inglesa Motörhead[19].

Consigo circular com naturalidade entre esses "dois mundos" tão diferentes, por ser muito fã tanto de funk quanto de rock. Somente anos depois pude descobrir que ambos são gêneros musicais de origem negra. No entanto, em razão das minhas dificuldades econômicas, era impossível na minha adolescência frequentar shows das minhas bandas preferidas, coisa que só pude fazer na vida adulta. Assim, os bailes Funk tornaram-se uma válvula de escape para além da diversão, espaços de socialização, ambientes de paquera, encontros com amigos, vizinhos de comunidade, colegas de trabalho, de escola e de cursos, iniciação de outras amizades e, principalmente, dançar ao som das canções que eu também ouvia no rádio. E para espanto de muitos, lá estava eu, em pleno baile Funk, "ostentando" minhas camisas pretas. Além das do Motörhead, também do Iron Maiden[20] e do Ramones[21]. Jamais sofri qualquer tipo de retaliação nos bailes por causa da utilização das camisas de rock.

A chegada do denominado Funk Carioca, no início da década de 1990, significou o início do meu paulatino afastamento dos bailes. As responsabilidades aumentaram, eu não era mais um adolescente, tornara-me um adulto – apesar de não ter sequer chegado aos vinte anos –, deixava para trás o Miami Bass, que eu só voltaria a ouvir com mais frequência alguns anos mais tarde com a popularização da internet, e me voltava para meus álbuns de Rock e Metal, que consegui também graças às doações de amigos.

Os anos 1990 trouxeram para este contexto um elemento diferencial: músicas cantadas em língua portuguesa com letras próprias, porém geralmente usando como base o Miami Bass, que estava, aos poucos, saindo de cena. O contexto político e

[19] Banda pioneira no estilo que ficou conhecido como Trash Metal.
[20] Banda inglesa de Heavy Metal, fundada em 1976.
[21] Banda de Punk Rock, fundada no bairro do Queens, Nova Iorque, em 1974.

econômico era dos piores para a juventude negra. Collor de Mello[22] havia saído do poder, mas, no rastro de destruição econômica que deixara, viria coisa pior, com a ascensão de FHC[23]. Presenciamos no Brasil as práticas de programas neoliberais que aprofundaram ainda mais as desigualdades sociais as quais impactaram fortemente a juventude periférica.

Para nós moradores de morros e favelas, o Funk tornou-se um elemento do cotidiano neste ambiente. Ao mesmo tempo em que aglutinava, afastava. Se, por um lado, tornou-se sinônimo de identificação, por outro transformou-se em objeto de ojeriza, de estranhamento. Como uma mesma música pode causar tão diferentes reações dentro de um mesmo grupo étnico-racial, inserido no mesmo espaço? É hora de conhecer que fenômeno é esse, a partir da perspectiva dos sujeitos da pesquisa.

Os próximos capítulos se dedicam a compreender o que aconteceu com o gênero musical Funk ao longo de sua existência, sua relação com as transformações políticas e econômicas na sociedade e seus impactos na juventude negra. Pretende-se estudar o fenômeno em seu caráter mais amplo, mas também nas suas particularidades. Trataremos de fatores que propiciaram o surgimento deste fenômeno, o Funk, sua relação com a juventude negra a partir de suas experiências nas periferias e suas diversas metamorfoses ao longo da história.

"O bonde tá formado, só faltava você" (Coelho & Dinho, Rap da Cidade Alta).

[22] Presidente do Brasil entre 1990 e 1992.
[23] Fernando Henrique Cardoso. Presidente do Brasil entre 1994 e 2002.

2 Blacks: a identificação étnico-racial e a chegada ao Brasil

O presente capítulo focaliza o surgimento do funk no contexto estadunidense e sua chegada ao Brasil, tendo como eixo central de discussão a categoria “black”. As narrativas dos sujeitos de pesquisa em articulação com a bibliografia estudada sobre o tema apontam como, nesse primeiro momento da história do funk, a identificação com a negritude assume centralidade no movimento. Assim, no subitem 2.1, mostramos o Funk enquanto expressão de luta e o sentido de uso da palavra Black enquanto identificação étnico-racial. No subitem 2.2, apresentamos o panorama político da chegada do Funk ao Brasil e os efeitos causados pelo gênero neste momento, com particular destaque para o Movimento Black Rio. O capítulo mostra os impactos das lutas que os africanos (sob uma perspectiva pan africana) em solo estadunidense empreenderam contra o racismo, suas formas de organização política e de que maneira estas manifestações de força influenciaram no nascimento do Funk, sua chegada ao nosso país e sua ligação com as lutas do período.

2.1 O Funk, uma expressão de luta

Quem convenceu o branco de sua suposta superioridade física, intelectual e antropológica sobre outras populações não-brancas? Que tratado determinou o domínio deste povo, a partir de suas contínuas invasões, às regiões já ocupadas por outras populações antes da própria gênese das populações leucodérmicas nascidas na parte “setentrional que corresponde ao espaço euro-asiático onde o clima forjou atitudes e mentalidades específicas?” (MOORE, 2007, p.149). A partir de quais esquemas econômicos, políticos e tecnológicos se construiu o domínio de um único povo sobre todos os demais?

Para responder estas perguntas, defendo que nos debrucemos sobre as obras de autores africanos e europeus não eurocêntricos. O racismo, longe de ser um fantasma, é algo absolutamente concreto, um fenômeno nascido a partir da visão de mundo de um único povo dito superior aos outros. O emprego dessa visão criou uma série de obstáculos para as comunidades que tiveram contato com o racismo e seus desdobramentos, sendo os negros em particular, pois para o povo que desenvolveu

esta perspectiva de hierarquia racial, “qualquer cor que não fosse considerada branca era entendida como subespécie” (POSTALLI, 2011, p. 27).

Dentre estes impactos, que em muitos casos devem ser lidos como negativos, pois, nas palavras de Carmichael (2017, p. 94), “esse país [os EUA] conseguiu criar em nós um sentimento de vergonha por sermos pretos”, encontram-se também os exemplos das reações da comunidade negra à ação nociva do racismo. O Funk, particularmente, a partir de meados dos anos 1960, tornou-se uma destas reações mencionadas, na medida em que bebeu na fonte das experiências dos próprios pretos em território estadunidense, portanto, o racismo criou as condições materiais para o surgimento do Funk.

Temos aqui um gênero musical que, nos seus primeiros passos, estava sendo usado pelos pretos como um canal para inverter a lógica de identificação deste povo, de algo negativo para algo positivo, o que iria dialogar com o discurso do Movimento Black Power, que tinha no Partido dos Panteras Negras sua maior expressão. Música e ativismo estavam juntos contra o racismo.

Em sua entrevista para este trabalho, Lincoln (2019) nos fala a respeito deste cenário nos Estados Unidos e engrandece o que denomina de “certa elevação política” dos membros do movimento Black Power:

> E aí então veio outros movimentos, um movimento chamado Black Power. Black Power, devido aquela, aquela, negro forte né, foi por causa justamente contra o racismo nos Estados Unidos, porque lá os negros já tinham uma certa elevação, é, é, é, política né? Uma mentalidade mais política, mais democrática, sabe... dentro de... resistência... politicamente, socialmente e ainda assim pra combater a Ku Klux Klan... né, que era racismo, né verdade?.

Para compreender o papel do Funk e do Movimento Black Power nesta questão, é preciso mencionar eventos que antecederam o surgimento do Funk. Em 1955, Rosa Parks[24] recusou-se a ceder seu assento num ônibus segregado a um homem branco e foi imediatamente presa e fichada por sua atitude. A comunidade negra da cidade de Montgomery, estado do Alabama, onde ocorreu o incidente, imediatamente organizou-se em prol da libertação da anciã, momento em que entrou em cena Martin Luther King[25], iniciando assim o processo do Movimento pelos Direitos Civis.

No entanto, este Movimento não surgiu de forma espontânea, mas é parte de um processo cujas raízes encontram-se no início do século XX, com o descortinar do ativismo e obras de figuras como os pan africanos Marcus Garvey, Claude Mckay,

[24] Mulher negra, ícone dos Direitos Civis.
[25] Pastor batista, um dos líderes do Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos.

Langhston Hughes, que, dentre outros pensadores, “propuseram no seu intento de incutirem orgulho, sentido de pertença e identidade de grupo no seio da comunidade negra americana” (BORGES, 2007, p.162).

Langhston Hughes foi ainda mais além. Após voltar ao seu país, vindo de uma viagem ao continente africano onde teve a chance de ver de perto a realidade das populações negras, mergulhadas no brutal processo da colonização, “onde o choque violento de dois mundos abalou consideravelmente as velhas tradições e desarticulou o universo da percepção” (FANON, 1961, p.160).

Hughes resolveu engajar-se na luta pela descolonização usando como arma “aquilo que era mais distinto e habitualmente mais depreciado pela classe média (branca e negra), o discurso oral do negro comum expresso em formas dialectais, a música negra, com o sentimento veemente do *blues* e o ritmo exuberante do *jazz”* (BORGES, 2007, p. 113).

Neste período, ideias monumentais foram construídas a respeito da ressignificação da identidade negra na diáspora, particularmente a partir do Pan Africanismo. Sobre este movimento, temos a palavra de Kabengele Munanga:

> Após séculos de imitação cega, alguns escritores negros tomaram consciência de que, de todos os grupos étnicos povoando os Estados Unidos – anglo-saxões, italianos, alemães, poloneses, judeus, etc. eles eram os únicos a sofrer uma lavagem cerebral. Levando-os até a acreditar que eram naturalmente inferiores e não tinham história. Mas essa visão alienante foi interrompida pelo Movimento Pan-Africano cujos escritores preocupavam-se em estabelecer a verdade e exorcizar entre seus irmãos de raça os sentimentos de profunda rejeição inculcados durante séculos. (MUNANGA, 2017, p. 03).

Com efeito, havia em voga uma luta pelo resgate da identificação negra e sua ligação com a África, através de outro movimento que também permeou o período, a Negritude. Segundo MUNANGA (2016, p. 121), “Aimé Césaire, com Léopold Sedar Senghor, Léon Damas e outros (...) o define como consciência de ser negro, simples reconhecimento de um fato que implica aceitação – assumir sua negritude, sua história e sua cultura”. Neste sentido, para contrapor a visão eurocêntrica construída a fim de legitimar a colonização da África e mostrar os diversos impactos desta agressão imperialista, obras enfocando o continente negro estavam sendo produzidas, constatando a sua grandeza histórica e relevância para a trama construída pelos seres humanos a partir do seu surgimento naquela porção de terra. Malcolm X[26] procurou

[26]Ativista político, durante certo período, era visto como o segundo na hierarquia do Movimento negro muçulmano “Nação do Islã”, defensor do nacionalismo negro, outra vertente do Movimento pelos Direitos Civis.

enfatizar essa visão nas suas intervenções para que os pretos pudessem de fato se identificar positivamente com a África, chamando a atenção para “as práticas destrutivas da identidade negra por parte do Ocidente” (MUNANGA, 2017, p. 01).

> No Ocidente, nós somos levados a odiar a África e a odiar os africanos.” Os antilhanos na Grã-Bretanha, disse ele, “não querem aceitar suas origens; não têm origens, não têm identidade... querem ser ingleses”. O mesmo processo de confusão de identidade ocorria entre afro-americanos. “Quando habilmente nos fazem odiar a África... nossa cor se torna uma corrente. Torna-se uma prisão.” Um apreço pela cultura negra libertaria os negros, permitindo-lhes defender os próprios interesses. (MARABLE, 2013, p. 388).

Paralelamente se constituía um combate ao Capitalismo, pois este contribuiu para uma construção nociva sobre comunidade negra, na medida em que utiliza o racismo como arma ideológica de dominação, exploração e opressão. Não existe a menor possibilidade de negociação de paz entre o racista e o seu alvo, pois “o racista não tem necessariamente uma relação fusional, complementar e simbiótica com o objeto do seu ódio ou rejeição” (MOORE, 2007, p. 281).

Assim as consequências deste confronto só poderiam resultar em dores profundas como a segregação, os linchamentos, a negação dos direitos civis etc. Era desta maneira que o esquema étnico-racial se apresentava nos Estados Unidos, onde “a maioria dos negros urbanos estava confinada ao gueto, onde era sujeita à brutalidade policial; a rigor, as autoridades encarregadas de aplicar a lei funcionavam como um exército de ocupação em condições de domínio colonial” (MARABLE, 2013, p. 213).

O que Manning Marable está dizendo, em outras palavras, é que a violência do racismo para com as populações pretas era reproduzida, de forma similar, se não igual, nos dois lados do Atlântico. “Onde quer que o europeu tenha ido, ele criou uma colônia de colonos, seja ele a maioria ou a minoria” (CARMICHAEL, 2017, p.225). Todo este quadro social, político e econômico faria germinar no seio da comunidade negra uma série de músicos que visavam, através de sua arte, combater o racismo. De acordo com Lima dos Santos e Oliveira (2015, p.751), “o movimento em busca dos Direitos Civis nos Estados Unidos se alicerçava nas canções e composições da época”. Um músico em especial seria apontado por muitos posteriormente como o “Pai do Soul”. Seu nome, James Brown, “o último rei do Funky” (SMITH, 2012, p. 387).

O Funk, também chamado de Soul na ocasião, nasceu com uma estética musical bem diferente do que veio a ser conhecido posteriormente, quando utilizava instrumentos como saxofone, trompete, bateria, teclado, baixo e guitarra, a partir das

influências que Brown teve do Rhythm & Blues e do Gospel, sendo este último nascido no interior das igrejas negras "(Black Church), uma instituição considerada, como já afirmava W.E.B. Du Bois, no final do século XIX, "o verdadeiro centro da vida social afro-americana"" (CAPONE, 2011, p.53). Para o biógrafo de Mr. Dinamite[27], "o Gospel ensinou-lhe lições importantes sobre como as canções eram compostas, sobre como contar toda uma história com os dotes vocais que ele tinha e a respeito do modo como as várias partes de uma canção funcionam" (SMITH, 2012, p. 75).

Trazendo na sua gênese essa volumosa carga étnico-cultural, o gênero musical Funk emerge dentro deste ambiente de lutas encampadas pelos negros por seus direitos, ainda que parte desta luta tenha origem entre grupos de religiosos, uma vez que não podemos considerar como algo inesperado esta aptidão para a luta política entre os protestantes negros. Capone (2011, p. 53) nos lembra que "o laço entre a prática religiosa e o engajamento político caracterizou a "igreja negra" desde a sua fundação". Soma-se a isso a influência dos processos de descolonização do continente africano, que aconteciam neste mesmo período, no seio da população preta dos Estados Unidos, e estes pretos então compreenderam: a luta pela descolonização em África era a mesma que eles travavam em solo estadunidense, ou seja, contra as estruturas do racismo. Ao observarem o quadro vigente, fizeram a analogia entre continente e diáspora, no que diz respeito à sua situação étnico-político-racial.

James Brown encontrava-se num ambiente rachado racialmente e este lugar teve impacto sobre sua música. Brown já era uma estrela do Soul e militantes antirracistas queriam utilizar sua imagem a fim de fortalecer a oposição. Sua arte era parte da trilha sonora daquele momento em que a negritude estava sendo reivindicada e transitava por um processo de ressignificação. Na letra de *Say It Loud, I´m Black and I´m Proud*[28], encontrada no álbum *A soulful Christmas*, de 1968, por exemplo, Brown declara definitivamente sua adesão à causa.

No dia 21 de fevereiro de 1965, entretanto, os pretos já tinham perdido um de seus campeões na luta contra o racismo. Malcolm X foi assassinado a tiros diante de sua família, no palco do Audubom Balroom[29], quando se preparava para ministrar mais um de seus sermões. Encerrou-se naquele dia um capítulo fundamental da luta dos

[27] Apelido de James Brown.
[28] Irmão nós não podemos desistir até chegarmos à nossa parte
Diga alto, sou negro e tenho orgulho.
Diga alto, sou negro e tenho orgulho.
Mais uma vez, diga alto, sou negro e tenho orgulho, hein!
Eu trabalhei em trabalhos com meus pés e minhas mãos
Mas todo o trabalho que fiz foi pelo outro homem
E agora nós exigimos uma chance de fazer as coisas por nós mesmos.
[29] Teatro localizado no bairro do Harlem em Nova Iorque. (BROWN, 1968).

negros não só pelos Direitos Civis, mas também contra o racismo. Ao mesmo tempo, outro capítulo já estava nascendo e prometia levar à risca os ensinamentos de Malcolm, seu mentor: o Movimento Black Power.

> Para muitos afro-americanos, 21 de fevereiro de 1965 está tão profundamente gravado na memória quanto o assassinato de John F. Kennedy e o de Martin Luther King Jr. para outros americanos. Na turbulenta esteira de sua morte, os discípulos de Malcolm X adotaram o slogan "Black Power" e o elevaram à condição de santidade laica. No fim dos anos 1960, Malcolm X encarnava o ideal de negritude para uma geração inteira. Como W. E. B. Du Bois, Richard Wright e James Baldwin, ele tinha denunciado os custos psicológicos e sociais que o racismo impusera à sua gente; também era largamente admirado como homem de ação intransigente, o oposto dos líderes negros não violentos e de pensamento voltado para a classe média, que tinham dominado o movimento de direitos civis antes dele. (MARABLE, 2013 p.15 e 16).

Ali não eram mais americanos, nem afro-americanos, mas africanos em luta no solo estadunidense contra séculos de opressão e exploração, ou seja, reivindicavam uma identidade própria, e Brown tinha que estar com eles, precisava demonstrar publicamente que aderira à causa antirracista.

O barril de pólvora explodiu definitivamente no dia 4 de abril de 1968, quando Martin Luther King foi assassinado. A tragédia ocorreu em Memphis, no estado do Tennessee, na varanda de um quarto de hotel, horas depois de seu discurso que ficou mundialmente conhecido como *Eu estive no topo da montanha.* Seu algoz, James Earl Ray, foi preso e condenado. No entanto, tal ato era insuficiente para conter a fúria que emergiu dos bairros segregados dos Estados Unidos no momento que a notícia foi divulgada. A população negra percebera que sua última esperança de mudar as coisas no país havia sido brutalmente retirada dela.

Um ataque racista abatera justamente o homem que pregava e praticava os protestos pacíficos, falava em reconciliação, a união dos diferentes povos que compunham os Estados Unidos. King, que o tempo inteiro usava de sua força representativa para lembrar aos negros que a violência não os levaria a atingir seus objetivos, agora estava morto pela própria violência que se recusava a praticar. O ódio anti-negro removeu à força da população negra seu campeão da paz. Imediatamente após o assassinato de Martin Luther King, temia-se uma nova guerra civil nos EUA, desta vez de cunho exclusivamente racial, como já havia profetizado W.E.B. Du Bois: "a questão do século vinte é o problema da linha de cor" (DU BOIS, 1998, p. 68), uma vez que calaram as duas principais vozes pelos direitos civis, Malcolm e agora Martin. Havia neste momento forte possibilidade de rompimento do

tecido social estadunidense. Lojas saqueadas e destruídas, distúrbios que duraram semanas, insegurança total nas ruas, a Guarda Nacional convocada para conter a onda de manifestações que varria o país.

A população negra não acreditava mais que apenas palavras, protestos pacíficos e boicotes resolveriam sua grave situação, pois a morte de King dera um recado bem claro e direto para todos: Malcolm estava certo nos seus discursos, era impossível que negros conseguissem seus direitos implorando por eles aos opressores e as suas palavras “por quaisquer meios necessários” (MARABLE, 2013, p.340) eram perfeitas naquele contexto específico.

Numa atitude que demonstrou um grande senso de equilíbrio e sensatez, o então prefeito de Boston, Kevin White, a fim de conter os diversos atos de violência e o caos generalizado que ameaçavam se instalar no país, organizou um show para ser transmitido em rede nacional em homenagem ao reverendo e convidou James Brown para tocar para um público, formado tanto por negros quanto por brancos. Com receio de novos confrontos, muitos não compareceram, mas outros atenderam a sua convocação e James Brown, com seu Funk inigualável, pôs todos para dançar e fez um show histórico (SMITH, 2012).

Brown usou sua música como instrumento político para impedir que seu país mergulhasse numa profunda guerra racial. Porém, embora tenha em James Brown seu pioneiro, e maior expressão, outros artistas tornaram-se notáveis dentro do gênero Funk e dividiriam com Brown os holofotes e a relevância da época além de trazerem na sua bagagem musical as mesmas influências do autor de “Soul Power”, como Steve Wonder, Marvin Gaye, Isaac Hayes, George Clinton, The Supremes, Jackson Five, etc. Muitos desses artistas eram empregados da *Motown*, a lendária gravadora especialista em lançar artistas negros, que demonstrava compromisso com a luta racial e produzia músicas que descreviam o cenário naqueles anos, onde a luta contra o racismo se avolumava cada vez mais, gerando assim toda uma aura mítica ao redor do seu nome. No entanto:

> Mesmo seguindo a fórmula de sucesso, a Motown não conseguiu controlar a rebeldia de seus cantores. Poucos foram os que não aderiram ao ideário da soul music. A maioria dos cantores negros, independente da gravadora, carregou a bandeira dos direitos civis, pregava o orgulho negro, foi vítima de perseguição policial e por vezes, foram presos. No universo da soul music também existem muitas diferenças. Na forma de cantar, no engajamento político, na constituição dos grupos, na influência que cada um trouxe da região onde nasceu. No entanto, podemos perceber alguns traços que os unem e de forma indissociável, constituem as origens sócio-culturais que configuram o sentimento do soul e contribuem para formar toda a

> mitologia que cerca seus músicos e intérpretes que influenciaram jovens em todo o mundo. (RIBEIRO, 2008, p.101-102).

Não se tratava, portanto, de uma generalização a luta política no seio do Funk. Nem todos estavam engajados nessa questão, o que nos mostra que, mesmo em meio a esta mobilização étnico-racial que varria os Estados Unidos naqueles tempos, muitos não se sensibilizaram à causa. A adesão de artistas negros a um movimento nada simpático à comunidade branca majoritária poderia significar também ver gravadoras, geralmente controladas por brancos, fecharem as portas para eles em retaliação.

Este ativismo não ficaria restrito à parte norte do continente americano. Ele influenciaria também o lado sul, mais precisamente o Brasil, quando o país vivia o regime civil-militar. Neste contexto, o Funk iria encontrar um terreno fértil para fazer germinar um processo de identificação étnico-racial que sacudiria o cenário sócio-político do país, levantando a discussão sobre o racismo que durante décadas esteve silenciada pelo “mito da democracia racial” (NASCIMENTO, 1978, p. 41).

2.2 O Funk chega ao Brasil

Como já visto, a gênese do Funk se encontra em meados dos anos 1960, junto às lutas dos africanos nos Estados Unidos por seus Direitos Civis. Neste mesmo período histórico, o Funk chegou ao Brasil pelas mãos de figuras que posteriormente ficariam conhecidas no cenário musical do país, a partir do Rio de Janeiro.

No Brasil, o começo do percurso da música negra surgida em solo estadunidense estava acontecendo, coincidindo com os anos de chumbo (1964-1985), e foi alvo de ações repressivas por parte dos órgãos estatais, como aponta a entrevista de Lincoln (2019) para esta pesquisa:

> Era a repressão de negro e pobre, é, é, é se tivesse pobre sem documento, tá certo que tinha... claro que tinha resquício da ditadura. Porque que não existiria resquício da ditadura? A vadiagem, porquê? Se você está sem documento como na música do Caetano “sem lenço sem documento”, você era considerado subversivo, entende esse movimento da, da resistência à ditadura? E isso também, desde de o meu tempo, porque se é negro, desempregado, principalmente negro e nordestino, tu é o que? Vagabundo. Ou você é clandestino ou você é vagabundo.

Já na sua origem, em fins dos anos 1960, começou a causar incômodo entre as forças de segurança do regime militar, quando apareceu a figura emblemática de Sebastião Rodrigues Maia, que ficaria nacionalmente conhecido pelo seu apelido, Tim Maia, e Antônio Viana Gomes, que, no início de sua carreira, era conhecido por "Tony Checker" (SEBADELHE, 2016, p. 35), mas que se tornou mais popular como Toni Tornado, que passou uma temporada nos Estados Unidos, onde "entrou em contato com a *soul music* e com o black power*"* (ALVES, 2012, p. 01), assim como Tim Maia. Nesse período, conheceram a gravadora *Motown* e os artistas que ela estava lançando, o teor de suas letras e o engajamento com as lutas contra o racismo. Sobre as características do Soul à brasileira, Nelson Motta, biógrafo de Tim Maia, afirma que este era:

> Baseado no R&B dos anos 60, na soul music da Motown e no funk de James Brown, mas já miscigenado com o samba, o xote e o baião, o soul brasileiro nasceu negro e internacional, romântico e suingado, destinado a se integrar definitivamente à melhor música popular do Brasil. (MOTTA, 2006, p.65 e 66).

Se a música os influenciou, a estética indumentária acompanharia este processo, pois o visual Black Power que adotaram, usando cabelos crespos, causou forte impressão nas pessoas do meio musical. "Sou Negro", um Funk cheio de influências de James Brown, gravado por Toni Tornado, mandava um recado explícito sobre a identificação étnico-racial. Isto por si só já poderia colocar Tornado na mira do regime militar, uma vez que "recém chegado no final da década de 1960 dos EUA, trouxe consigo um novo modo de ver a música e um estilo todo peculiar, desde o se vestir até o modo de se comportar perante a situação política do país" (SILVA, 2013, p. 08).

Se esta postura vinda de um músico negro causava desconforto, fica latente que o racismo neste país é uma ferida que jamais cicatrizou. No nosso entendimento, o racismo é nocivo à população negra, não importa o lugar onde ele se manifeste. No entanto, quando se fala de Brasil e Estados Unidos, é necessário pontuar as especificidades de cada processo histórico, pois no nosso país, onde se encontra a maior expressão da diáspora africana, "a identidade negra é entendida (...) como um processo construído historicamente em uma sociedade que padece de um racismo ambíguo e do mito da democracia racial" (GOMES, 2008, p. 02 e 03).

Num momento em que chegavam notícias dando conta de distúrbios cada vez maiores motivados por tensões raciais nos Estados Unidos, "auge das lutas pelas ações afirmativas, nos anos 1960 e 1970" (MOORE, 2007, p. 290), havia um receio

flagrante de que tais levantes se reproduzissem na nossa sociedade, mesclando-se aos atos políticos de oposição à ditadura militar que já aconteciam. Naqueles tempos de repressão, era preciso questionar mais uma vez a chamada democracia racial.

Para a burguesia branca, que controlava – e ainda controla – a política, a mídia e a indústria cultural, não era interessante que discursos contra o racismo se tornassem comuns na música, que já era usada para contestar o governo dos generais. Havia uma "preocupação do regime militar com canções que evocassem a escravidão e a negritude" (PAIVA, 2015, p. 112), como, por exemplo, "Tributo a Martin Luther King", que Wilson Simonal gravara no ano de 1967, cuja letra fazia menção direta ao líder do Movimento pelos Direitos Civis.

No caldeirão político em que o país havia mergulhado, apesar da censura, chegavam informações não apenas dos Estados Unidos, mas também pipocavam notícias das guerrilhas africanas em lutas pela descolonização em meados dos anos 1970. Um país em especial, a Rodésia, estava expulsando os invasores ingleses que, durante décadas, exploraram e oprimiram os povos daquela região. De acordo com Visentini (2010, p. 04), "o país padeceu de um regime racista, gêmeo do *Apartheid* sul-africano, tendo sido necessários quinze anos de luta armada para que se obtivesse independência".

Tim Maia compôs então uma música em ritmo de Funk para homenagear os africanos que estavam lutando pela emancipação da Rodésia. Ao se tornar livre da dominação colonial, seguindo a ideologia Pan Africana, removeu o nome dado pelo colonizador e adotou o nome de um antigo reino africano chamado Zimbabwe. A letra da música dizia:

> Em Guiné-Bissau
> Não está legal
> Muito menos na Rodésia
> África do Sul
> Pegue o sangue azul
> Mande para as cucuias. (MAIA, 1976).

Para Nelson Motta, biógrafo de Tim Maia:

> A Rodésia não era Moçambique, Angola e Guiné Bissau e não estava numa legal, numa tranquila nem numa boa. Numa guerra civil sangrenta chamava a atenção do mundo para o inferno africano, devastado pela colonização e pelas guerras tribais. Zimbábue, o novo nome da Rodésia independente, era uma canção guerreira de Bob Marley lançada na época, que provocou grande impacto e inspirou Tim. (MOTTA, 2006, p.119).

Com essa obra, o cantor demonstra que estava consciente dos jogos políticos que se desenrolavam no continente africano e suas implicações para a região e para o Brasil, pois:

> As referências à África demonstram a atenção de Tim Maia aos processos históricos de luta por emancipação do continente, o que denota uma ligação entre uma ideia de África e a produção sonora do cantor, elemento presente nas referências da juventude negra dos anos 1970. (PAIVA, 2015, p.80).

Tim Maia foi um dos muitos artistas que cultivaram o fértil terreno musical no Brasil, fazendo germinar canções que evocavam seu panorama político, e o Funk não ficaria livre dessa influência. No país, isto seria visto de forma negativa por setores da sociedade organizada, que estavam percebendo algo diferente acontecendo na cena musical brasileira, e essa novidade vinha da parte mais marginalizada da população.

O temor de que uma explosão a partir de um movimento musical viesse acompanhada de um levante político de dentro do gueto era claro na parte branca da sociedade. Afinal, grande parte das atenções do mundo, naquele momento em especial, estava voltada para o que acontecia na África.

Juntamente com os acontecimentos que estavam se sucedendo no cenário político africano, acrescentado aos movimentos de massa junto com a ascensão do Soul nos Estados Unidos e sua vinda para o Brasil, onde encontrou um cenário igualmente convulsivo, erigiu-se uma cena política e estética que o país, ao que parece, não estava preparado para lidar, tanto que esta cena sofrerá por parte de setores progressistas e conservadores críticas ácidas.

Debateremos esta relevante questão com mais elementos no próximo subitem, pois estava começando a crepitar no Underground carioca, um movimento que transitou por “um caminho que se fez à margem ou nos interstícios do sistema, ou seja, que não foi impulsionado nem pela lógica empresarial, nem sob a tutela do Estado” (SOUTO, 2003, p. 61) e que iria sacudir a cena musical e política da cidade: o Movimento Black Rio.

2.2.1 O Movimento Black Rio

O Movimento Black Rio pode ser considerado uma espécie de desdobramento daquilo que estava acontecendo na cena musical carioca, em virtude do contexto

descrito acima. E a primeira coisa que salta aos olhos é que não passaria "impunemente" esta invasão da música preta estadunidense em terras brasileiras, causando imediata identificação dos negros da cidade do Rio de Janeiro com esta nova tendência sonora, pois "o mundo negro é o mundo mais fecundo no que se refere à criação artística" (MOORE, 2015)[30].

Já tínhamos no cenário musical brasileiro artistas trazendo a proposta da música negra gestada nos EUA, porém outros surgiriam captando influências regionais do país e inserindo estas em suas obras. Exemplo disso é a mítica Banda Black Rio, composta "de músicos que vinham de uma linhagem que já misturava a música brasileira com o jazz e o funk norte-americanos" (SEBADELHE, 2016, p. 157). Assim, o fluxo de novidades musicais que chegavam ao Brasil cresceu na medida em que essa assimilação foi aumentando, e esse fenômeno se fez notar primeiramente nos clubes da Zona Sul carioca, onde "uma atmosfera underground e uma postura contra cultural tomavam a cena" (SEBADELHE, 2016, p. 47).

Com a atmosfera dos anos 1970, a entrada de música estrangeira no Brasil não se resumia a apenas um gênero, o Rock e o Pop, também faziam parte da paisagem musical e a cena Funk trazia para o Brasil os álbuns de gente como Betty Davis, Rufus Thomas e Tower Of Power.

Se havia um lugar em que você poderia ouvir estes artistas era "o Baile da Pesada, um sucesso retumbante, entraria para a história da produção cultural carioca e teria grande influência na formação dos primeiros bailes de black soul suburbanos" (SEBADELHE, 2016 p.48). Usando de sua prodigiosa memória, a entrevista de Lincoln (2019) nos traz um relato daqueles anos que ele vivenciou e como se deu sua relação com a cena, que começava a forjar sua identidade Black:

> Às vezes tem músico que fala assim, "ia para o baile de Rock para se libertar", pô, aí nessa parada é o seguinte, os bailes Black, os bailes de Soul Music para nos libertar, dançar aquela coisa afro-ameríndia, e aquela cultura afro-ameríndia né que se formou através da dança, o cabelo (...) moda, então teve uma época que a Soul Grand Prix, teve um baile na Chave de Ouro, que não era da minha época de adolescente que não podia entrar no baile lá, 14 anos, mas eu soube pelos relatos dos que participaram dos que conviveram, mas da nossa época anos 70 pra cá nós já tínhamos, já aula de inglês então já tínhamos uma forma de traduzir tanto os grandes da música Soul Funk, Soul Charme, Jackson Five, Diana Ross, é Marvin Gaye, Barry White, James Brown nem se fala, rei do Soul(...) aí letras assim de amor, coisa e tal, mas aquela coisa de protesto...

[30] Trecho extraído da entrevista do pesquisador Carlos Moore, concedida ao site chileno Kuriche, postado em 11 de Junho de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cppFvmexr2M>. Acesso em: 26 de nov. 2019.

Apesar da gênese dos Bailes Black ter sido no Canecão, nos anos 1970, “a casa de show e choperia de maior visibilidade da época” (SEBADELHE, 2016, p.48), não demorou muito para que este evento seguisse o caminho para o subúrbio. Para Palombini (2009, p.48), a origem teria sido “no extinto Astória Futebol Clube, do Catumbi”. A juventude negra, que antes estava ouvindo nos rádios o som Black, passaria então a curtir nas noites dos fins de semana, em clubes próximos às suas residências, a música criada naquele contexto em que a diversão, as amizades, bem como as práticas culturais e políticas dividiriam o mesmo espaço. Um destes lugares era o baile do Renascença Clube no bairro do Andaraí, bem próximo da residência de Lincoln. Um espaço em que os negros costumavam se reunir para discussões políticas, ouvir a música de Kool and The Gang e Curtis Mayfield, por exemplo, além de assistir a filmes com a temática negra.

> O clube tinha sido criado nos anos 1950, no Méier, e depois transferido para as imediações da Tijuca, com o intuito de receber a família negra. O Rena, como carinhosamente é chamado até hoje, foi então criado para reunir a comunidade e destacar o papel do negro na sociedade. Contra a discriminação racial e em prol de uma autoestima afro-brasileira, o clube sempre barrou qualquer tipo de preconceito e se manteve e se mantém de portas abertas para todas as raças, credos e cores. (SEBADELHE, 2016, p. 56).

O Renascença possui essa tradição ligada à cultura negra e ao combate ao racismo e se fortaleceu ainda mais no momento em que os bailes da pesada foram parar nos seus salões. Durante anos, as noites naquele clube eram momentos de reuniões de pretos, para dançar ao som das canções de artistas que possuíam o mesmo fenótipo dos frequentadores. O baile não era apenas para ouvir, mas também para ver, uma vez que, enquanto as músicas saíam das caixas acústicas, imagens eram exibidas num telão, para que o público pudesse apreciar. Na entrevista de Lincoln (2019) afirma:

> A gente podia ficar indignado vendo os slides que se passava lá nos Estados Unidos e através do nosso né, na adolescência conhecimento de inglês, é, é, a influência política, a força que o negro nos Estados Unidos tinha se posicionando contra o racismo, igualdade social, aquilo era legal, aquilo parava, a gente tinha slides, parava, aí fazia assim MNA=Moda Negra Africana, aí dentro desse projeto que a Soul Grand... a equipe de som Soul Grand Prix, Soul Grand Prix fazia isso e à noite era mais intenso.

Eram cenas de músicos negros em ação e, assim, criava-se a possibilidade de aquelas pessoas conhecerem quem eram os artistas responsáveis pela música que ouviam, uma estratégia que fazia os pretos, majoritariamente frequentadores daqueles espaços, terem uma imagem positiva de si mesmos. Para Lincoln (2019), aquelas eram noites de conscientização coletiva:

> Aí veio a noite do primeiro baile né, foi até aqui no Renascença, eu na época era (...) via a rapaziada Black, os poucos vivos né, Eduardo Black, Cemi, é tudo da minha idade, porque nós éramos adolescentes, nesse baile foi Bolinha, o Chininha, falecido PQD, bom... o César Cabrita, uma pessoa lá do... a Paty do Jardim (...) aquela rapaziada, sabe, porém, (...) aí veio o LP Shaft de Ouro, (...) aí abertura músicas do maestro Isaac Hayes, instrumental, aí que está essa parte de Jazz, essa coisa de cultura que eu tô falando, né, só instrumental, que era convidado, porra era a noite da... meu Deus, Shaft de Ouro. Não é isso? Shaft de Ouro, Isaac Hayes. É isso.

Segundo Sebadelhe (2016, p. 63), "a Noite do Shaft começou em 1972 e deu tão certo, que o espaço do Rena acabou ficando pequeno demais". Assim, na consciência daqueles jovens, formava-se o entendimento da questão racial. No Renascença Clube, o racismo era combatido com estes elementos, educação, música e vídeos. O som e as imagens estavam a cargo da equipe Soul Grand Prix, uma das pioneiras no ramo dos bailes Black do Rio de Janeiro.

> Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática (...) Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes Wattstax (documentário de um festival norte-americano de música negra), Shaft (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais) além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais e internacionais. Os dançarinos que acompanhavam a Soul Grand Prix (e também a equipe Black Power) criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas dos discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas) das calças de boca estreita, das danças a lá James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão "Black is Beautiful". Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente Sex Machine, Soul Power, Get On The Good Foot, lotavam as pistas de danças. (VIANNA, 1987, p. 56).

E assim como o Renascença, outros clubes como o Mackenzie no Méier, o Magnatas no Rocha, iriam posteriormente abrir suas portas para abrigar a massa negra que estava se dirigindo para estes espaços a fim de se entreter e estreitar laços comunitários. Não há bailes sem equipes de som, que seriam um elemento fundamental neste cenário. Seus nomes evocariam definitivamente a identidade Black que se estava forjando naquele momento. Na pesquisa que deu origem ao livro *1976 Movimento Black Rio*, os autores trouxeram a narrativa de "Aldemar Matias, o DJ Sir Dema" (SEBADELHE, 2016, p. 68), cujo trecho, abaixo destacamos:

> Em Bangu, tínhamos a equipe Soul Lazer (...) com o passar do tempo veio a equipe Amém, Africana Soul, Afro Soul, Geração Black; a Dynamic Soul(...) a grande Black Power que se reunia muitas vezes com a Soul Grand Prix. (SEBADELHE, 2016, p. 69).

Além destas, nasceriam também no contexto do Movimento Black Rio outras equipes, que se consolidaram definitivamente nos anos 1980. Seus nomes eram geralmente seguidos de uma espécie de slogan que as identificava, como: Furacão 2000 (A número 1 do Brasil), “a única, por sinal a usar o famoso paredão de caixas brancas, que seria uma marca registrada da equipe” (SEBADELHE, 2016, p. 71); Cash Box (O Som Acima do Normal); Live, pronunciava-se “*live*” e não “*laive*” (O Som da Massa); Pipo´s (O Encontro da Massa), esta última, provavelmente escrita assim para facilitar sua identificação e nossa pronúncia, e claro, a já mencionada Soul Grand Prix (É som é sucesso é Soul Grand Prix).

Apesar deste fenômeno que estava tomando conta da cidade, envolvendo pretos e a estética “Black”, esta pesquisa não localizou no período aqui destacado (tanto na revisão de literatura quanto nas narrativas dos entrevistados) um grande movimento de massas de caráter étnico-racial no Rio de Janeiro – como aqueles verificados nos Estados Unidos, entre as décadas de 1960 e 1970 – no mesmo momento que as músicas do Funk Soul desembarcavam no solo carioca.

De acordo com Silva (2013, p.5), o chamado movimento negro organizado “politicamente falando (...) surgiu em sete de julho de 1978 quando realizou um ato público organizado na cidade de São Paulo” em paralelo ao surgimento do Movimento Black Rio, o que de certa forma contribuiu para o fomento da cena, pois “a produção cultural dos compositores da *soul music* no Brasil se aproximou em diversos momentos das posturas ideológicas do movimento negro da década de 1970” (PAIVA, 2015, p.16).

No entanto, o simples fato de termos numa cidade como o Rio de Janeiro um fenômeno cultural que mesclasse música, estética corporal, associada ao orgulho de ostentar a identidade negra – num país historicamente hegemonizado pela cultura e padrão de beleza europeus – refletida nos cada vez mais valorizados cabelos blacks, uso de indumentárias e cumprimentos bem específicos daquele público, fez com que este fenômeno fosse combatido por pessoas das diferentes correntes políticas que viam neste Movimento uma mera imitação daquilo que acontecia na parte norte do continente, como aponta Oliveira (2018):

> Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil, texto publicado em 17 de julho de 1976, é considerada a primeira matéria jornalística de relevo que trouxe para a Black Rio os holofotes da imprensa e chamou a atenção da cidade para a cena dos bailes. De autoria de Lena Frias (Marlene Ferreira Frias, 1943-2004), a reportagem de capa do segundo caderno do Jornal do Brasil revelava os bastidores do movimento, mas denunciava, nas entrelinhas, a

> crítica à vocação dos seus participantes para a celebração de uma identidade vista como “americanizada. (OLIVEIRA, 2018, p.160).

Se estamos partindo de uma perspectiva pan africana para analisar a construção da identidade preta na diáspora – perspectiva essa que se contrapõe à visão eurocêntrica –, não consideramos, portanto, que tenha havido uma “americanização”, como mera cópia. Falamos de africanos em diáspora, ainda que estes tenham assimilado padrões culturais europeus. Seguindo na mesma linha, temos a postura de Carmichael (2017, p.225) se dirigindo às populações pretas dos EUA nos seguintes termos: “Meus irmãos e irmãs, somos todos africanos”.

E quando falamos de autoidentificação enquanto pretos, podemos citar Abdias Nascimento:

> Milênios antes que os europeus tentassem negar a África e os africanos através da desumanização escravista e da invasão colonial, com a simultânea negação de sua história e cultura, os negro-africanos se reconheciam como negros e não se envergonhavam de sua identidade concreta, muito pelo contrário, se orgulhavam dela. (NASCIMENTO, 1980, p.63).

Abdias nos ensina que esta é uma reivindicação legítima, nascida no seio de uma comunidade que historicamente, a partir do século XVI, teve sua humanidade sistematicamente negada pelos processos de escravização. O contexto dos anos 1970 trouxe possibilidades para que tal identificação se fizesse presente novamente, portanto o que se via não era nada mais que um processo de reconhecimento de si, dentro de sua comunidade. “Assim, o também chamado movimento Black Soul seria uma resposta e reação a um suposto “assalto cultural” cometido pelo Estado e pelas elites brancas brasileiras que representava” (OLIVEIRA, 2015, p. 80), ou seja, assim como nos EUA, o Funk no Brasil também seria uma reação ao racismo.

Neste sentido, muitos negros no Rio de Janeiro viram-se inseridos num movimento que promovia sua identidade, e com uma boa dose de orgulho, passaram a usar a palavra “Black” num momento de repressão política e também racial. Adicionemos a isto o fato de que este era um movimento sustentado no ambiente dos bailes Black, locais em que, a cada fim de semana, aglutinavam-se mais jovens pretos para ouvir músicas que exaltavam esse orgulho negro. E sendo este um processo de identificação que trazia aspectos positivos, somado a outros elementos que promoviam essa integração entre o público negro, o número de seus adeptos tenderia a aumentar.

Milton (2019), em sua entrevista, descreve o que acontecia no interior destes clubes. Para ele, os frequentadores destes estabelecimentos participavam de uma espécie de competição positiva.

> Era quem se apresentava né, vestido a caráter, porque o Funk ele tinha um caráter único. Caráter padrão de se vestir, né, que era o Black Power, era o colete, alguns usavam manga comprida e colete, né, calça bico funil e sapato bico fino, era o traje na época, hãã, então... é.... era um ambiente de disputa desse tipo, teve algumas pessoas, alguns frequentadores, né, que de uma maneira muito assim, excêntrica, né, passava a usar até óculos de sol à noite e até uma bengalinha né, que era uma espécie de uma onda, de uma "chinfra", que era uma, uma, era um termo na época que usava, "pô tá tirando chinfra", como se fosse tirando onda hoje, pô fulano tirando mó chinfra, e hoje, "caraca fulando tirando onda", "pô maluco chegou de bengalinha, tal, né", então era um momento assim entendeu? Que era uma, uma disputa na vaidade da vestimenta, do, do, do gestual também, né, cumprimentos também era, muito, cumprimentos assim, era muito, muito diferentes, né, e muito emblemáticos, tinha que se cumprimentar, era uma obrigação, tu chegar no baile, entendeu? E aí um apontar para o outro e já se cumprimentar, e aí depois vinha as danças né? As danças né? As danças estilo James Brown, que é o precursor do Funk, e a gente deslizava né, aquela coisa toda.

A partir deste relato, podemos entender que os bailes Black, ainda que de forma não oficial, estavam promovendo um processo de educação étnico-racial, que tinha reflexos no que diz respeito à conscientização dos jovens enquanto pretos. A respeito desta questão específica, Lima (2018, p. 07) diz que "as identidades negras contestatórias que emergiram dos bailes soul representaram um breve momento de consciência racial – uma consciência longamente prejudicada por mitos da democracia racial e fracos movimentos raciais no Brasil". A música funcionava como uma espécie de ímã, que atraía para um único espaço pessoas fenotipicamente parecidas.

Até que ponto chega o magnetismo musical do Funk deste período que conseguiu incutir num grupo de pessoas a capacidade de sentir orgulho próprio, ainda que durante a vida tivessem todo tipo de contato com construções negativas a respeito de seu grupo étnico? Seria este movimento musical uma espécie de gatilho cognitivo que acionaria códigos de identificação, como os gestos e cumprimentos apontados por Milton na narrativa acima apresentada, a ponto de isto se tornar um hábito?

Em sua obra, Gilroy (2012, p. 163) continua esta reflexão perguntando: "onde a música é pensada como emblemática e constitutiva da diferença racial em lugar de apenas associada a esta?" Diante destas questões, podemos entender que a música Funk foi neste período a base de uma estrutura erguida para a construção de um ambiente em que a identidade preta se forjou entre os participantes daqueles espaços, lugares até de competição entre estes, como vimos na narrativa de Milton, porém esta

disputa não estava associada ao confronto físico ou ideológico, dando, ao invés disso, lugar ao lúdico.

Talvez resida aí a relevância dos bailes Black naquele momento da história do país. Num tempo em que discutir racismo era visto como subversão, havia espaços onde um simples lugar de entretenimento poderia converter-se também em reduto de construção política onde se poderia pensar a situação geralmente precária da população negra. Ou seja, "uma democracia plena, que ia além da redemocratização do país naquela conjuntura de repressão político-ideológica" (OLIVEIRA, 2016, p.55).

Podemos acrescentar que, embora muitos se reconhecessem enquanto negros, outros, talvez até temendo retaliações, preferissem não enfrentar o debate racial – como, aliás, acontece ainda nos dias de hoje – ou até mesmo escolhendo ficar alheio a estas questões, o que só faz aumentar o valor simbólico deste movimento para uma juventude que, de uma maneira ou de outra, não se via representada politicamente.

Esse movimento foi encarado e atacado por diferentes grupos, inclusive por negros ligados ao mundo do Samba. Incautos, caíram na armadilha construída pelo Ocidente a fim de produzir nos pretos sentimentos de repulsa em relação às representações culturais africanas. Na ocasião, foi escrita uma letra de Samba[31] na qual "a composição, mais do que um protesto contra a música black, fazia uma provocação explícita ao Movimento Black Rio" (SEBADELHE, 2016, p.112). A letra dizia: "pra acabar com o tal do soul basta um pouco de macumba (...) eu não sou africano, eu não/nem americano/Ao som da viola e do pandeiro/ Sou mais o samba brasileiro!" (SEBADELHE, 2016, p.112). Este trecho demonstra uma rejeição ao seu vínculo com os africanos, e um reconhecimento como brasileiro. A mesma canção, entretanto, diz que "Pra acabar com o tal de Soul basta um pouco de macumba[32]" (SEBADELHE, 2016, p. 112), remetendo, assim, à vida artística e espiritual "dos batuques e das práticas religiosas" (SANTOS, 2009, p. 24) legadas por ancestrais procedentes de África.

---

[31] Etimologia: O léxico da língua cokwe, do povo quioco (de Angola), registra o verbo *samba*, com a acepção de "cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito" (conforme Adriano Barbosa, 1989). No quicongo, vocábulo de igual feição designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito de outro. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística *semba*, "rejeitar", "separar", remetendo ao movimento físico produzido na umbigada, que é a característica principal das danças dos povos bantos, na África e na Diáspora. Observe-se que o termo foi, outrora, usado também no Prata, nas formas *samba* e *semba*, para designar o candombe*. Canto e dança**:** No Rio de Janeiro, a modalidade mais tradicional do samba cantado é o partido-alto* (LOPES, 2011, p. 1166).

[32] O vocábulo é de origem banta mas o étimo é controverso. Antenor Nascentes (1981), talvez fazendo eco a Raymundo (1933), remete ao quimbundo *makumba*, plural de *dikumba*, "cadeado", "fechadura", em função das "cerimônias de fechamento de corpos" que se realizam nesses rituais. No entanto, a origem parece estar no quicongo *makumba*, plural de *kúmba*, "prodígios", "fatos miraculosos", ligado a cumba*, "feiticeiro". O termo, provavelmente com outras origens etimológicas, designou também, no Brasil, uma espécie de reco-reco e um tipo de jogo de azar (LOPES, 2011, p.784).

A respeito de tal comportamento por parte de alguns negros, que repudiam sua identificação com a África, Fanon (2008, p. 40) diz que “os mesmos comportamentos podem ser encontrados em meio a toda raça que foi colonizada”. E o Brasil, país onde “a sociedade é racista” (ALMEIDA, 2018, p. 36), terá em decorrência disto muitos exemplos deste tipo de posicionamento, porque a imagem construída no nosso imaginário é da inferioridade intelectual e cultural da população preta.

Neste sentido, cabe-nos uma reflexão: para estas pessoas, é como se o Movimento Black Rio tivesse vindo para “destronar o Samba” do seu lugar de relevância étnico-histórica. Esta pesquisa não encontrou registros, nem na revisão de literatura nem nas entrevistas, de críticas vindas do Movimento Black Rio dirigidas a outros gêneros musicais conhecidos neste país, independentemente de sua origem.

Sendo assim, qual seria o motivo de tamanha animosidade? No campo político, houve aqueles que apontaram o dedo para o Movimento Black Rio, acusando-o de praticar “uma espécie de racismo ao contrário” (ALMEIDA, 2018, p.41), visão combatida por pesquisadores de relevância como Moore (2007, p. 281), para o qual “o racismo é um fenômeno fundamentalmente antinegro”.

No entanto, progressistas e conservadores uniram-se para criticar Movimento Black Rio, que era visto como uma espécie de inimigo comum da sociedade. Ao que tudo indica, o objetivo era deslegitimá-lo a partir de acusações que diziam respeito à intolerância à presença de pessoas brancas nos ambientes dos bailes.

> As declarações sobre a discriminação racial contra brancos em bailes mostraram que a cena Black Rio podia ser acusada de praticar aquilo que combatia ao questionar o mito da democracia racial. De fato, foi o que aconteceu, e estes argumentos foram usados, de modos e com objetivos diferentes, tanto por pessoas “à esquerda”, quando “à direita”. A questão da opção pela música “estrangeira”, da adesão à defesa do orgulho negro “importado”, da escolha de uma estética distinta da adotada pela maioria dos negros brasileiros irritou alguns intelectuais, jornalistas e até militantes negros que qualificaram essas escolhas como resultado de uma alienação dos artistas, proprietários de equipes de som, e dos participantes da cena, uma ausência de consciência e, talvez, a presença de uma ideologia tão importada quanto a música ouvida naqueles encontros. (LIMA, 2018, p.04).

A movimentação da população negra se organizando na direção de sua emancipação política é comumente vista como algo improdutivo para a luta contra as opressões por aqueles que se convenceram de que cabe aos negros se manterem no papel de coadjuvantes e não de protagonistas de seu próprio destino. Acreditamos que apenas aos racistas não interesse a discussão racial e o combate intransigente ao racismo, porque não se trata de dar à população negra um protagonismo social, e sim

que esta faça usufruto de todos os direitos básicos inerentes a qualquer ser humano, e é isto que lhe tem sido negado sistematicamente por aqueles que controlam os recursos.

Para combater o racismo, o caminho passa pela “adoção da estrutura progressista do comunalismo tradicional da África” (NASCIMENTO, 1980, p.17) e, não menos importante, pelo reconhecimento das contribuições históricas que as populações africanas do continente e da diáspora legaram às sociedades do mundo de modo a quebrar “o mito da civilização ocidental como modelo absoluto, tal como lhes era ensinado nas colônias” (MUNANGA, 2017, p. 05).

2.2.2 Blacks e Cocotas

Os bailes Blacks eram frequentados por muitos jovens pretos, o que não quer dizer que a juventude branca não participasse destes, porém é preciso ressaltar que a presença de pessoas com fenótipo diferente da maioria não deixaria de ser notada. Estes terminariam por ganhar certo apelido por parte dos Blacks que usavam um nome a fim de identificá-los: Cocota. Em sua entrevista, Milton (2019) nos mostra como era internamente esta relação entre os dois diferentes grupos:

> Era uma coisa realmente endereçada, né, porque naquele momento da música black power, paralelamente, né, como era movimento que estava arregimentando, muita, muita gente, muitos negros de outros locais, né, e, e, e, e os brancos ficaram curiosos pra conhecer aquilo ali. Os brancos começaram a frequentar o baile de soul, consequentemente viria a surgir o baile Funk. Como os, os brancos começaram a frequentar um pouco ali o baile Funk, o baile soul, digo, eles queriam de uma certa forma também, ter o nosso gestual, o nosso movimento, a nossa dança, o nosso ritmo, entendeu, e foram chamados de cocotas, os caras, que eram os cocotas do baile soul, né, porque como os cabelos dos caras não era... não podiam ser black, não tinha como ser black, como o cabelo dos caras eram mais lisos, eles tentaram fazer black mas não ficaram, então ficavam permanenteado, enroladinho. Então os cocotas eram os caras que tinham o cabelo enroladinho, cabelo minhoquinha, ou molinha como queira, ou permanenteado. E os black eram black mesmo, porque nosso cabelo como é pinto carapinha, entendeu, a gente mantém o nosso black né? Nosso black fica armado, como se fosse um capacete, né, e o dos caras não, mas eles tentavam fazer só que não ficavam, aí ficavam, enfim eram chamado de cocotas, eram os black e os cocotas, como se fosse... os playboys, vamos botar assim, era maneiro.

O que observamos neste relato é curiosamente um sentido inverso ao que habitualmente presenciamos em espaços outros de sociabilidade frequentados por maioria branca. Neste caso específico, são os brancos buscando inserir-se no ambiente negro física e culturalmente, ou seja, praticar seus gestuais, suas falas, seus comportamentos, misturar-se à maioria, enfim, fazer parte definitivamente daquela cena que estava se formando na noite suburbana carioca.

E ainda que fenotipicamente diferentes, procuravam mostrar que poderiam dividir o mesmo espaço com outro público que não o seu. Apesar da estranheza inicial flagrante na fala de Milton, Lincoln (2019), outro entrevistado, faz também uma análise daquele momento em sua narrativa:

> Vou ser sincero contigo, tinha um momento entre a música lenta e o Soul... que era só baile de Soul Music, boate de preto, Black Power, porém, acrescentando, era um ambiente democrático. Só entra negro?! Não entrava, o Brasil teve essa miscigenação Black, Cocota[33], é tanto que hoje o branco, o Big Boy[34] lançou também aquilo.

A presença de Big Boy, na gênese do Movimento Black Rio, poderia derrubar argumentos da existência de uma animosidade por parte dos negros à presença de pessoas brancas naqueles ambientes, uma vez que este fenômeno tem seu embrião na Zona Sul do Rio de Janeiro, sendo assim era um público heterogêneo que frequentava aqueles espaços. Big Boy, no entanto, não foi o único. Além dele, temos também:

> A trajetória de Ademir Lemos, um DJ branco que começou sua carreira no final dos anos 60, especializando-se em tocar rock and roll em boates da Zona Sul carioca. Ele fez sua transição para o soul em meados dos anos 70, com o objetivo de aproveitar o emergente mercado dos bailes black da Zona Norte. (OLIVEIRA, 2015, p.85 e 86).

Porém, as críticas ao movimento não cessariam facilmente. Alguns críticos do Black Rio trataram de dizer que havia tensões raciais no interior dos bailes, como atesta Oliveira (2016, p.48), que traz no seu artigo informações a respeito de uma matéria assinada pela jornalista Lena Frias, de que “é evidente a especulação sobre uma possível rivalidade entre brancos e negros com várias declarações sobre

[33] Termo usado para se referir aos apreciadores do som mais pop-rock, como por exemplo *Yellow River*, da banda Christie. O termo cocota tem origem no francês cocote, um tipo de calça jeans com o cós muito baixo e justa no corpo. Cocotte era uma calça muito utilizada no balneário de Saint Tropez, pelas jovens francesas: Foi copiada por vários estilistas de moda e chegou ao Brasil com o nome de calça cocota (SEBADELHE, 2016, p.52).
[34] Newton Alvarenga Duarte. DJ e apresentador de programas de rádio, junto com Ademir Lemos lançou o álbum Baile da Pesada Ver (SEBADELHE, 2016, p.48).

discriminação racial nos bailes.” O que não condiz com a perspectiva do entrevistado Lincoln (2019):

> É... e tem essa coisa de discriminado, da raça, essas coisas todas, e então a música, tem a ver com a questão racial, isso é música de preto, e hoje em dia a melhor música do mundo... tem a ver devido ao preconceito, porque negro não era gente, negro era pagão porra... não é verdade?! E através desses, dessas pessoas tanto da parte negra e os brancos, que eram, vamos respeitar?! Simpatizantes da causa.

Analisando as entrevistas tanto de Milton, quanto de Lincoln, percebe-se que o sentido de identificação dada aos Cocotas não era pejorativo, como, por exemplo, a expressão “niggers”, palavra muito usada por racistas nos EUA para identificarem os negros, significando “moral e mentalmente inferiores aos brancos” (MARABLE, 2013, p.190).

Para os Blacks, Cocota significava simplesmente “os brancos”, “os playboys”. Aliás, algo muito semelhante já havia ocorrido com os Panteras Negras, no final dos anos 1960, quando grupos organizados de brancos progressistas tentaram se filiar ao partido, porém, “o BPP[35] orientava o grosso desses grupos a organizarem os brancos em suas comunidades e educar o povo de maneira antirracista” (DUCCINI, 2017, p. 31).

Assim, a presença de brancos em espaços identificados com negros não era vista necessariamente por estes como algo anormal. Para aqueles pretos, os brancos, ainda que diferentes, eram apenas mais um grupo se entretendo no mesmo lugar e podiam desfrutar do local sem que houvesse retaliações neste sentido. Com efeito, não havia lugar naqueles espaços para qualquer tipo de tratamento racial diferenciado para com os brancos que pudesse vir do público negro, como, por exemplo, impedir a entrada de pessoas brancas nos bailes Blacks, ou seja, inexistia o que poderia ser lido como racismo preto direcionado ao branco. Para o autor Silvio Almeida:

> Racismo reverso nada mais é do que um discurso racista só que pelo “avesso”, em que a vitimização é a tônica daqueles que se sentem prejudicados pela perda de alguns privilégios, ainda que tais privilégios sejam apenas simbólicos e não se traduzam no poder de impor regras ou padrões de comportamento. (ALMEIDA, 2018, p. 41).

Essas práticas se aproximam da noção de xenofolia, uma espécie de cosmopolitismo e coletivismo social característica entre os africanos, segundo Moore (2007). Este mesmo comportamento seria notado igualmente no processo de criação

[35] Sigla para Black Panter Party (Partido dos Panteras Negras)

do Hip Hop, nos Estados Unidos, bem como nos bailes Funk dos anos 1980 e 1990, no Rio de Janeiro.

Na entrevista Lincoln (2019), diz que a chamada Black Music não se limitava ao que vinha do exterior. No país, também se produzia música negra, que para ele foi igualmente essencial na construção de seu entendimento étnico:

> A Bossa era música de preto, aí tem... tinha também o aquela coisa que era escola de samba, Bossa Nova, Folia de Reis era aquela coisa, tudo quanto... música negra, como também o... movimento... por exemplo, o soul Music veio que dos Estados Unidos também devido à força da mídia, que quem que era mais... que veio, que queria ser o Rock n Roll, era a música dos negros que vinha das lavouras, do círculo do trabalho, era o lamento negro, chamam de Blues.

A fala de Lincoln (2019) nos traz novamente a pensar esta juventude negra que, neste momento específico, encontrava-se também atualizada com outros gêneros negros, além do Funk daquele período. Paralelo a isso, os relatos dos entrevistados sugerem que esses jovens negros também estavam antenados com a situação política do país. Em entrevista aos autores do livro *1976 Movimento Black Rio*, o ator, produtor e cantor Otto Nascarella descreve a relevância da música Soul para esta juventude inserida nos ambientes dos bailes blacks:

> O soul com sua carga cultural traz um comprometimento quase ritualístico, que veio dos espirituals, dos gospels (cânticos religiosos) e foi transferido pelo blues até chegar ao funk, seu formato mais moderno e urbano. Mas a filosofia foi a mesma, transcender para uma ancestralidade trazida pelo canto da alma negra, pelo espírito da mãe África. (SEBADELHE, 2016, p. 184).

Se o Movimento Black Rio estava atuando para além do entretenimento, ocupando também um lugar no que tange à educação étnico-racial daqueles jovens, o que teria provocado o seu desmantelamento? Por que o Black Rio não seguiu adiante, se estava prestando um serviço público atuando junto a uma camada mais negligenciada da população, particularmente os jovens pretos, para que estes pudessem entender o momento que seu país estava vivendo, bem como a situação dos Estados Unidos e da África?

O que aconteceu no período entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que abreviou aquele Movimento ao mesmo tempo em que teria promovido um processo de diluição da identidade étnico-racial? Uma dessas respostas talvez encontremos nesta passagem:

> O Movimento Black Rio florescia e gerava frutos, mesmo visto como uma terrível ameaça perante a classe dominante brasileira. Na medida em que o fenômeno de massa se espalhava pelo país, a

> opinião oficialesca não poupava munição para os ataques massivos perpetrados pela grande imprensa. Porém, era inevitável perceber que a ideia contida no Black Rio, estava na esteira de uma filosofia que partia da dança e da música como busca por uma autoestima e se disseminava de maneira desenfreada como inspiração para uma nova geração de artistas. Uma nova consciência sobre a cultura negra se manifestava numa dimensão global. (SEBADELHE, 2016, p. 201).

Seria este o temor da classe dominante? Que a música, ou seja, a arte fosse o fio condutor de um processo de conscientização política entre a população preta, historicamente alijada dos seus direitos sociais básicos? De acordo com Lima; Santos; Oliveira (2015, p.749), "a música serve como instrumento de aprendizagem da história". Haveria, então, o receio de que este processo de conscientização adquirisse maior abrangência no seio de uma camada da população que foi privada do conhecimento de suas referências positivas?

> A repressão implementada pelo regime militar vigente no País e o boom da moda da discoteca, apreciada tanto pela Zona Sul quanto pela Zona Norte da Cidade, enterraram de vez as tentativas de se desenvolver, naquele momento, qualquer movimento étnico. (HERSCHMANN, 2005, p. 24).

O papel do Black Rio neste sentido é fundamental no resgate desta identidade preta, uma vez que até mesmo artistas já consagrados da chamada MPB envolveram-se no ambiente contestador do movimento, quando, por exemplo, "nos versos da música *Refavela*[36] de 1977, Gilberto Gil transmitia esse sentimento blackriano do grito negro por uma identidade própria, por uma libertação e contemporaneidade, que ecoava nos quatro cantos do planeta" (SEBADELHE, 2016, p. 201).

Pode parecer exagero essa reflexão. Entretanto, Oliveira (2018, p. 174) afirma que "a polícia secreta do regime começou a acompanhar as movimentações, com receio de estar sendo implantada no Brasil uma célula subversiva dos Panteras Negras ou de outros movimentos negros radicais norte-americanos." Além disso, é importante pensar que, ao mesmo tempo em que o Black Rio estava se desenvolvendo no Brasil, nos Estados Unidos, outro fenômeno de massa estava sendo gestado no underground nova-iorquino. De acordo com Herschmann (2005, p. 24), "ao longo dos anos 80, vários elementos oriundos do hip hop norte americano, um dos novos ritmos Funky, foram sendo introduzidos nos bailes".

---

[36]A refavela
Revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem
Do black Rio
Da nova dança no salão (GIL,1977).

O Hip Hop trará consigo mudanças fundamentais na estética sonora e indumentária do Funk. Da sua raiz, crescerá uma árvore que dará muitos frutos, um deles, o Miami Bass, capítulo relevante na trajetória do Funk no Brasil que, junto com outras questões, desencadeará uma série de transformações no aspecto identitário no ambiente dos bailes, como veremos a seguir.

3 Bondes: diluição da identidade étnico-racial e o fortalecimento de identidade de grupo

No presente capítulo, discutiremos processos que promoveram alterações no ambiente Funk. Estas mudanças foram provocadas por fatores externos, mas que impactaram decisivamente nas relações entre os frequentadores daqueles espaços, principalmente no seu entendimento identitário.

3.1 O advento do Hip Hop e a chegada do Miami Bass

O movimento Funk, entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, assistiu à chegada de uma mudança sonora na Black Music: o som eletrônico, que aportou no Brasil graças ao sucesso de um grupo musical tido como a pedra fundamental daquilo que viria a se chamar mais tarde como Funk Carioca: o Soulsonic Force, que lançaria o emblemático álbum Planet Rock, em 1982, “inventando o gênero electrofunk” (CASSEANO; DOMENICH; ROCHA 2001, p.129).

No entanto, muito antes de se envolver no projeto Soulsonic Force, ainda no início dos anos 1970, Afrika Bambaataa – pseudônimo de Lance Taylor – cantor, produtor e DJ nascido no Bronx, bairro predominantemente negro da cidade de Nova Iorque, começou a percorrer a estrada que o levaria a promover a divulgação do Miami Bass, que traria grandes contribuições para a música negra.

Para isso, foi preciso pavimentar o caminho e Bambaataa, decidido a usar a música como arma política de resistência ao sistema capitalista e ao racismo, criou uma ONG na comunidade onde nasceu, batizando-a com o sugestivo nome de Zulu Nation (Nação Zulu). Esta teria um papel fundamental no fomento e expansão de um fenômeno: o Hip Hop.

> Em 1973 Bambaataa fundou a Universal Zulu Nation, uma organização não governamental que teve como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão”. Nessa organização – ainda existente – reuniu DJ´s, dançarinos, Mc’s e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças entre outros. (POSTALI apud LEAL, 2011, p. 131).

A Zulu Nation tinha como objetivo retirar jovens negros das ruas violentas do bairro, que eram ocupadas por gangues compostas por meninos com idades variando entre 12 e 24 anos, que estavam constantemente em conflito entre si, matando-se uns aos outros por motivos fúteis, como o simples fato de uma gangue cruzar uma região – geralmente bairro ou rua – dominada por outra facção, ou rivalidades étnicas existentes entre brancos e negros ou latinos e asiáticos. Convertido à religião muçulmana, algo comum entre os pretos nos EUA, onde "pessoas de ascendência africana sentiram-se cada vez mais atraídas pelo Islã, como alternativa para o cristianismo" (MARABLE, 2013, p.81), Bambaataa usou as bases de sua crença na construção da Zulu Nation.

Ao mesmo tempo, o Hip Hop mostra já na sua gênese a predominância negra, mas também com participação de brancos, como, por exemplo, a banda Beastie Boys[37]. Seria equivocado pensar que Bambaataa fizesse proselitismo religioso a fim de converter aqueles jovens. A ONG procurou direcionar as energias e capacidades criativas destes grupos para a arte em forma de músicas, desenho, dança e poesia, além, é claro, dos estudos de sua própria história, bem como outras disciplinas.

Combinavam-se atividades lúdicas com estudos para mostrar para aquelas pessoas que mal tinham saído da infância que, apesar de estarem inseridos num ambiente violento, eles poderiam ser muito mais úteis à sua comunidade na produção cultural e, assim, influenciar outros meninos a abraçar esta ideia que lhes abriria outras possibilidades. De fato, estas ações impediram que muitas vidas negras fossem ceifadas e esses jovens tornaram-se os primeiros a fazer parte do movimento Hip Hop. Segundo Postali (2011):

> Assim como o Blues, o Hip Hop pode ser estudado como uma manifestação popular que se caracteriza pela comunicação de experiências vividas por grupos afrodescendentes. Nas sociedades pós-industriais, em que tanto se discutem as relações sociais e o intercâmbio cultural entre diferentes grupos, existe uma forma particular na expressão de grupos marginalizados, que utilizam aparatos técnicos surgidos com as mudanças sociais. (POSTALI, 2011, p.20).

O Hip Hop é filho do gueto, das ruas cheias de lixo, entulho e prédios abandonados, sem infraestrutura, ocupados por sem tetos. Em sua tese, Souza (2009, p. 93) afirma que "o termo hip hop é uma gíria que foi cunhada inicialmente por Afrika Bambaataa para designar os movimentos acrobáticos que os jovens dançarinos de

[37] Banda de Rap fundada em Nova Iorque por volta de 1979, uma das primeiras formada apenas por integrantes brancos, que inserem também elementos do Rock em suas músicas.

Break estavam praticando nos encontros musicais que ele promovia". Nesse sentido a relevância do ativista para este cenário é reforçada.

Apesar da importância da figura de Bambaataa, o grande pioneiro do Hip Hop foi o jamaicano Kool Herc, que, antes de ser DJ, foi grafiteiro e fazia desenhos nas paredes do bairro em que vivia na cidade de Kingston, até que sua irmã, Cindy Campbell, o pediu para que fosse o responsável pela sonorização de sua festa. Herc desenvolveu uma técnica conhecida como *scratch*[38], uma forma de usar os dedos levemente sobre os discos de vinil para criar distorções no som que saía das caixas acústicas e amplificadores e que posteriormente seria usado por todos os DJs[39] do mundo que:

> Acrescentaram a sampleagem, técnica caracterizada pela inserção de recortes de músicas populares e sons diversos, geralmente retratando a agitação urbana como ruído de carros, de sirenes de polícia e ambulância, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros. (POSTALI, 2011, p.129 e 130).

Transformando-se num dos elementos do Hip Hop, esta técnica seria utilizada mais tarde nos bailes Funk do Rio de Janeiro, quando DJ's faziam aquilo que ficou conhecido como "montagens" de diferentes músicas. Portanto, Herc pode ser visto como o fundador da arte de discotecagem.

A acidez crítica presente nas letras de Rap[40] já era uma marca registrada do gênero desde os seus primórdios. Este elemento do Hip Hop se propagaria rapidamente entre a juventude preta estadunidense. Ao empregar a voz com microfone em punho a fim de enviar uma mensagem, o Mc preto faz uso de uma tradição ancestral, a oralidade, que se manteve apesar dos processos de escravização na diáspora.

Segundo Silva (1998, p. 185), "a oralidade como característica da tradição africana teria logrado prosseguimento na diáspora através de práticas poéticas na América". Eis novamente a música forjando o elo identidade/cultura negra que será o alicerce destes ambientes de construção identitária.

> Os rappers representam, então, uma continuidade da tradição da oralidade que permeou as relações culturais de seus ancestrais na África Ocidental. Por isso, são apresentados por vezes como uma espécie de griots[41] modernos. Essa mesma tradição, isto é, o grito seria mais tarde um dos principais elementos aglutinador dos negros nas Américas. Argumenta-se, pois, que essa tradição oral teria

[38] Movimentação discos no sentido anti-horário, o que produz um som arranhado (POSTALI, 2011 p.129).
[39] Abreviatura de Disc Jockey, o responsável por animar eventos utilizando música eletrônica.
[40] Rythm and Poetry, ou seja, ritmo e poesia (POSTALI, 2011, p.130).
[41] Griots: Corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem também ser simples cortesãos (Bâ, 1992, p. 13).

> logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões, como o Brasil e o Caribe. (SOUZA, 2009, p.18 e 19).

Além do Rap, que fica a cargo do MC, o Break, o DJ e o Grafite são elementos que compõem a cena Hip Hop. O quinto e igualmente relevante elemento é o "Conhecimento ou a Consciência. A inclusão deste deve-se ao fato da essência do movimento estar se perdendo" (BORRI, 2015, p. 53).

Se o objetivo era, portanto, educar a juventude periférica, os pretos em particular, seria fundamental que o conhecimento fosse disseminado entre os integrantes da ONG, para que estes entendessem seu papel social naquele contexto. Com efeito, a dança Break seria importante para o Movimento Hip Hop no sentido de que transformava o cenário hostil que aquelas pessoas viviam. Se antes os jovens reuniam-se para travar batalhas corporais, transformando os bairros em verdadeiras praças de guerra, agora seu corpo era usado para outro tipo de contenda: a competição era através da dança. Assim, as rodas de b-boys[42] se espalhavam nas periferias, ganhando adeptos e mudando visões de mundo.

> Os primeiros Breakers que surgiram nas ruas do Bronx, bairro de população majoritariamente negra e hispânica em Nova Iorque no final da década de 1960, faziam uma espécie de protesto contra a guerra do Vietnã por meio de passos de dança que simulavam os movimentos dos feridos de guerra. Cada movimento do Break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou demonstra a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas, como o próprio giro de cabeça. Nesse movimento, o dançarino fica com a cabeça no chão e, com as pernas para cima procura girar todo o corpo. O movimento das pernas no giro de cabeça também alude às hélices de helicópteros, largamente utilizados na Guerra do Vietnã. (ANDRADE, 1999 apud ROCHA, DOMINICH, CASSEANO, 2001, p. 47).

O Hip Hop, assim como o Funk, foi influenciado pelo Movimento pelos Direitos Civis e o Black Power, o que faz com que este movimento também possa ser lido como uma reação ao racismo. O vídeo clipe da canção "Hip Hop", da dupla Dead Prez[43], reforça esta perspectiva. Nele podemos observar manifestações da luta antirracista, como bandeiras com as cores "vermelha, amarelo, verde e preto" (PAIM, 2016, p.101), símbolos do Pan Africanismo, e participantes fazendo o gesto desafiador do punho cerrado, utilizado pelo grupo Panteras Negras.

[42] Abreviatura de Break Boy (Menino do Break).
[43] Duo de Rap formado em Nova Iorque por volta do ano 1996, seus integrantes são conhecidos também pela militância pelo Pan Africanismo.

O Hip Hop herdara sua capacidade de mobilização e organização das atividades de Malcolm X, Martin Luther King e Kwame Turé[44], críticos também da Guerra do Vietnã. Huey Newton[45], aliás, certa vez disse que “os jovens brancos revolucionários se juntaram ao coro pela retirada das tropas do Vietnã” (DUCCINI, 2017, p.31). Antes mesmo dele, Malcolm dissera num dos seus sermões que “a luta do Vietnã é a luta de todo o Terceiro Mundo – a luta contra o colonialismo, o neocolonialismo e o imperialismo” (MARABLE, 2013, p. 321). Essas declarações deixam nítido o olhar dos militantes pretos naquele momento tão crucial da luta antirracista. Seus alvos eram o racismo e o capitalismo, não necessariamente os brancos.

Nesse sentido, tais posicionamentos vão ao encontro da proposta do Hip Hop de agregar pessoas que estivessem em situação de vulnerabilidade, não importando a etnia que, na definição de Hall (2006, p. 62), “é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais-língua, religião, costume, tradições, sentimento de/ “lugar” – que são partilhadas por um povo”.

Em entrevista publicada na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube em 2016, o Rapper KRS ONE[46], um dos mais respeitados nomes do Hip Hop, explica como o movimento se constituiu internamente ainda no seu momento inicial:

> Então, o Movimento Hip Hop começou com homens negros, em particular. Não com garotos negros, nem com garotos brancos, nem com garotos asiáticos. Homens, homens negros, falando com homens brancos, que falavam com homens asiáticos, que falavam com homens latinos. Nós nos unimos e falamos algo do tipo: “Meu mano, ah cara como eu te explico: “no grafite você tem “Taki 183” um dos grafiteiros mais famosos do Hip Hop. Ele era grego. Tem o “Quick”, E... Scene, que eu acho que era italiano, que descanse em paz, ele faleceu. Mas Scene era um dos maiores, ele é uma lenda no Graffiti, é um cara branco. KAP, Big Kap, que andava por aí rasurando geral. Carinha branco! Eles não são Hip Hop? Claro que são Hip Hop. Mas também eles reconheceram que não era uma questão de cor, que não é uma questão de raça. Até os caras brancos que vivem nos bairros do Bronx eles sabem que são tão oprimidos quanto nós somos e eles sentem todos os dias. São homens, ok? homens brancos, que podiam tomar um pau dos canas e serem chamados de “amantes de negros”, por outro homem branco. É disso que o Hip Hop veio. E é disso que sentimos falta[47].

[44] Nome africano adotado por Stokely Carmichael.
[45] Huey P. Newton, co-fundador do Partido dos Panteras Negras, ao lado de Bob Seale.
[46] Nome artístico de Lawrence Krishna Parker.
[47] Trecho extraído de entrevista com KRS ONE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l5Wq9X3qjtc&t=22s>. Acesso em: 28 de nov. 2019.

Em razão da forte carga racial que recai somente sobre um grupo em relação ao outro, pactuamos mais com o pensamento que nos é apresentado nas palavras de Stokely Carmichael:

> Não vou negar que os brancos pobres neste país são oprimidos, mas existem dois tipos de opressão: uma é a exploração e a outra é a colonização. E nós temos que entender a diferença entre as duas. Exploração é quando se explora alguém de sua própria raça: colonização é quando se explora alguém de uma raça diferente. Nós somos colonizados e eles são explorados. (CARMICHAEL, 2017, p.150).

Por outro lado, a fala de KRS ONE explicita os motivos que fizeram outros aderiram à causa: a opressão policial fortemente presente nos bairros negros, a ponto de Malcolm X dizer que “a polícia no Harlem, sua presença é como uma força de ocupação, como um exército de ocupação” (MARABLE, 2013, p. 316 e 317) e também por entenderem que ali estava um meio de vida, não somente de sobrevivência física, mas também mental. Com o conhecimento adquirido ao longo dos anos, graças às atividades desenvolvidas na Zulu Nation, puderam compreender que estavam profundamente inseridos numa realidade racista e interferir de fato no cotidiano das comunidades, afastando-se da cena da criminalidade.

Com efeito, “o hip hop mostra-se como espaço de produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades” (SOUZA, 2009, p. 22). O que nos chama atenção é que, apesar de este ser o mesmo contexto histórico das jornadas de lutas negras aqui descritas, o racismo que provocava toda sorte de desigualdades sociais e representado nas letras do Rap, naquele momento, ainda empurrava jovens pretos para formação de gangues com o intuito de se propagar uma guerra fratricida entre estes.

De acordo com Postali (2011, p.131), “nas décadas de 1960 e 1970, o Bronx era considerado um dos territórios mais perigosos dos Estados Unidos devido ao grande número de gangues”. O Hip Hop seria então uma válvula de escape para estes jovens, por ser um canal de comunicação através do qual eles poderiam expor suas dores, angústias e sofrimentos. A juventude negra inserida na cultura Hip Hop entendeu que a luta era uma necessidade, não uns contra os outros, mas pela sua sobrevivência, contra a estrutura de poder que os colocava em campos opostos.

> Para o fundador da primeira instituição do Hip-Hop, Afrika Bambaataa, em palestra realizada em São Paulo, no bairro do Campo Limpo, no ano de 2013, a intenção social já existia no início, o ato de resistência e reivindicação estava presente na união dos elementos rap, breaking e graffiti. (SANTOS, 2018, p. 05).

Esta intenção social de que fala Bambaataa não se restringiu aos homens. Mulheres também estiveram presentes nas origens do movimento e muitas delas participaram do impulso inicial: Queen Latifah, Lauryn Hill, Mc Lyte e Salt-n-Pepa são nomes fundamentais para a construção do Hip Hop, assim como Sylvia Robinson que, por volta de 1974, fundou a gravadora Sugar Hill Records, criando as condições para catapultar a carreira de vários artistas de Rap.

Apesar da participação feminina, o Hip Hop seria acusado de misoginia por alguns. E quando expressões machistas eram verificadas no seu interior, as mulheres prontamente respondiam à altura. Um destes exemplos foi dado por Queen Latifah quando criou a canção U.N.I.T.Y, criticando letras de Rap sexistas com a frase *Who you calling a bitch?*[48] e chamando a atenção para a valorização do amor entre casais pretos, ao mesmo tempo combatendo a imagem nociva do homem preto violento, construída pelo racismo: “love a black man from infinity to infinity”[49].

Apesar de todo este contexto, o Hip Hop não ficou livre de assistir diversos episódios de violência entre seus artistas. Lembremos que foi do seio das gangues que muitos cantores de Rap saíram e infelizmente as desavenças entre eles prosseguiram, desta vez associadas a disputas internas, ora por contrato com gravadoras ora por questões pessoais. Tal situação fez com que muitos daqueles que se consolidariam como grandes nomes na cena fossem assassinados e estes crimes, na maioria das vezes, ficaram sem solução por parte das autoridades policiais que viam nestes episódios apenas uma extensão de contendas entre os diferentes grupos. Este comportamento da polícia é resultado de “uma visão racista que impregna boa parte das instituições” (ALMEIDA, 2018).

Nesse sentido, o assassinato de jovens pretos não terá para estas instituições o mesmo peso que a morte de pessoas brancas. E por ser um país de dimensão continental, a ponto de ser banhado por dois oceanos, o Pacífico e o Atlântico, os Estados Unidos possuem duas costas: A Leste e a Oeste. Estas presenciaram durante certo período conflitos entre os rappers, cada um tentando demonstrar que sua região era superior a outra, construindo uma rivalidade que não dialoga com os pilares do Hip Hop.

Nesse contexto de rivalidade no Hip Hop, sugiram os chamados Gangsta Rap[50]. Por exemplo, os integrantes do N.W.A, Notorius B.I.G, Tupac Shakur e Jam

[48] Quem você está chamando de cadela?
[49] Ama um homem negro do infinito ao infinito.
[50] Raps de letras violentas (CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001, p.135).

Master Jay, foram de uma forma ou de outra atingidos por esta violência, o que só contribuiu para a mitologia que se criou em torno do Hip Hop. Esses são reflexos da estrutura racial no qual o Hip Hop estava inserido e contra a qual estava lutando.

> O estilo tem a batida mais pesada e as letras falam de crimes relacionados a drogas, brigas entre gangues e violência policial. Ele foi predominante na década de 1990 nos Estados Unidos, onde rappers como Tupac Shakur e The Notorius B.I.G. difundiram um gangsta mais radical do que o praticado no Brasil. Em 1997[51], os dois rappers norte-americanos foram assassinados. A geração deles, além de cantar a realidade de um ponto de vista machista, era ligada a gangues envolvidas com o tráfico de armas e de drogas, além de lavagem de dinheiro. O trecho de "A minha parte eu faço" também tem semelhança com a música "Da Game", um dos sucessos de Snoop Doggy Dogg, rapper californiano gangsta. O refrão de "Da Game" diz: "Kill, kill, kill/ Murder, murder, murder" (Matar, matar, matar/ Assassinar, assassinar, assassinar). Depois da morte dos ídolos do gangsta rap, Dogg abrandou o discurso, temendo por sua vida. Hoje fala para os fãs pararem de usar armas. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 64, 65 e 66).

3.1.2 A caminhada do Miami Bass e o breve momento da era Disco

Apesar destas questões que marcaram fortemente o movimento, a semente estava plantada. Caberia agora à Afrika Bambaataa dar sequência às suas atividades. Assim, no final dos anos 1970, ele criou o grupo musical Soulsonic Force, que seria conhecido como o responsável pela guinada eletrônica que o Funk sofreria no início dos anos 1980, que impactou na mudança de comportamento dos jovens nos bailes a partir daquele momento.

A música eletrônica, no entanto, tem suas raízes num grupo musical alemão, que surgiu no início da década de 1970, pioneiros num estilo de som que exerceu forte influência no trabalho de Afrika Bambaataa: o Kraftwerk (usina de força), autor do álbum seminal *Trans-Europa Express*, usando sintetizadores para criar uma espécie de som futurista, computadorizado. Esta nova tendência foi decisiva para transformação definitiva do Funk. Segundo SOUSA (2009, p. 20),"outra importante contribuição de Bambaataa foi a incorporação de gêneros relacionados a bandas europeias, como o grupo alemão Kraftwerk. Numa dessas experimentações compôs a música *Planet Rock* que viria a ser considerada o hino mundial dos b-boys."

[51] Tupac Shakur foi assassinado em 13 de Setembro de 1996. Notorius B.I.G foi assassinado em 9 de Março de 1997.

E a partir deste momento, o Funk teria outra estética sonora, não mais com instrumentos musicais, mas baseado em aparelhos eletrônicos. O Soulsonic Force seguiu a trilha aberta pelo Kraftwerk e criou o clássico álbum *Planet Rock,* que continha a faixa homônima supracitada inaugurando a era do Miami Bass, divisor de águas nos ambientes Funk do Rio de Janeiro, trazendo consigo vários hits que marcariam época nos clubes, quadras de escolas de samba e também nas comunidades. Era a pedra fundamental que marcaria as características principais dos eventos deste tipo que ocorriam na cidade ao longo de toda a década de 1980.

Na série *Hip Hop Evolution*,[52] uma produção da Netflix, observamos o apresentador entrevistar Uncle Luke, vocalista da banda 2 Live Crew. Este se refere ao Miami Bass para falar da cena Hip Hop de Miami, mais precisamente em Liberty City, num lugar chamado African Square. Entretanto, para nós frequentadores dos bailes no Rio de Janeiro, em particular, Hip Hop é uma coisa, Miami Bass é outra. Segundo Herschmann (2005):

> Apesar de o hip hop norte-americano ter influenciado a dinâmica da cultura funk e algumas de suas músicas serem tocadas com certa frequência nesses bailes realizados nos subúrbios da Cidade, poucas eram as pessoas associadas ao movimento que faziam referência ao termo hip hop. Expressões como "funk", "balanço" e "funk pesado" passaram a ser as designações mais populares. Também não se podia afirmar que o mundo funk carioca fizesse propriamente parte da cultura hip hop. Pode se dizer que, cada vez mais, "o local reinterpretava o global"; estava em andamento um intenso processo de apropriação da cultura hip hop por parte dos consumidores cariocas que determinou similaridades, mas principalmente, diferenças entre o "funk nacional" e o hip hop em geral, ressimbolizado no mundo inteiro. (HERSCHMANN, 2005, p.25).

Sabedelhe (2016, p.194), a respeito disso, diz que "em 1980, o Hip Hop, uma nova manifestação cultural nova-iorquina, revolucionaria a música negra norte-americana e teria repercussões no cenário musical brasileiro". Ouvíamos clássicos do Hip Hop como *Push It* de Salt-N-Pepa, e *B-Boy Style* do DJ Jazzy Jay & Cool Supreme, embora para nós, frequentadores dos bailes, aquilo fosse conhecido como Miami Bass.

Para jovens do Rio de Janeiro que frequentaram os bailes dos anos 1980, o que se ouvia ali era Funk, como Milton (2019) nos aponta em sua entrevista:

> Foi no início dos anos 1980, né? mais provavelmente oitenta e quatro, oitenta e quatro, oitenta e quatro, já era um período já onde a gente começava a respirar é... aquele... os primeiros momentos de Funk, né? Na verdade. Porque o Funk ali, já era um Funk mais onde você tinha mais equipes que era a Soul Grand Prix, que era Funk, tinha a Cova, tinha a Cash Box, né? que era chamada Cash box, o

[52] Série produzida pela rede Netflix que conta a história do Hip Hop desde os seus primórdios.

> som acima do normal e geralmente a Cash Box, tocava no Magnatas, e naquela época, era época, era meio de algum, tinha alguns eventos tipo encontro de equipe Funk. Tinha... muitas vezes os caras realizavam evento, onde tinha encontro de Soul Grand Prix, mais a Cova, mais a... a Cash Box. Junto, né?.

A era do Funk com voz e instrumentos estava pouco a pouco saindo de cena levando consigo um sentido de identidade que ajudou a moldar entre os frequentadores dos bailes Black. É importante focar neste elemento de transição porque não era apenas uma mudança de estilo musical que estava acontecendo e que iria impactar no entendimento identitário dos pretos inseridos no ambiente dos bailes, mas também no campo político e econômico, como será mostrado mais adiante.

Ao mesmo tempo, o Hip Hop estava chegando com força na cena carioca, sob o nome de Miami Bass, ainda que simultaneamente a cena presenciasse também a chegada da era *Disco*, outro movimento musical, este, porém, capitaneado por artistas que também seriam ouvidos no Brasil como KC and The Sunshine Band, The Jacksons e Chic, mas que também bebiam na fonte do Soul e do Funk.

Nesse sentido, podemos perceber uma influência da indústria fonográfica no sentido de redirecionar a música negra, provavelmente para algo mais comercial. Seria este o interesse em massificar a era *Disco*? Um gênero que neste caso seria menos contestador, ou seja, menos “Black Power?!” O que observamos é que, entre os frequentadores dos bailes Black carioca, as características daqueles bailes black, como a questão da identificação racial, ainda estavam ali. Porém, uma sensível mudança estava acontecendo. Oliveira (2018, p.181) diz que “a repressão assustou muitos donos de equipes, que (...) modificaram paulatinamente o som de seus bailes, adotando sonoridades menos conectadas a uma sensibilidade *black*, passando a investir mais na *disco music* e no *pop-rock* (...)”. Nas palavras de Sebadelhe (2016):

> Com a era disco, os arranjos da música black ganharam outro andamento. O puro funk ficaria mais comercial e para muitos sofreria uma pasteurização de timbres e sonoridades. Nos idos anos 1970, os bailes black começaram a viver um processo de transição. (SEBADELHE, 2016).

E qual seria o impacto desta transição na estrutura sonora do Funk, no que diz respeito ao processo de construção da identidade experimentada por tantos jovens pretos nestes ambientes? Nesse contexto, a análise das narrativas geradas a partir das falas dos entrevistados para esta pesquisa mostra que a essência daqueles bailes black entre finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 permanecia. O Funk eletrônico na sua gênese, graças às propostas libertárias do Hip Hop, herdava uma consciência identitária e antirracista. Milton (2019), em seu relato, nos explica que:

> Sem dúvida, bebeu dessa fonte, ele vem daí, né, e vamos dizer assim, é como se perpetuasse tá? Muita coisa em relação aquilo que deu início ao movimento, ao Movimento Black Rio, foi muito importante o Movimento Black Rio, tendo o soul como o pioneiro disso aí, o soul veio primeiro, o soul, né, no caso, o Funk veio a reboque do soul, primeiro veio o soul, né, na frente e o movimento funk, né, veio a reboque do soul (...) ele foi uma, uma, uma sequência, como se fosse uma ramificação, uma continuidade, uma sequência do soul. Do Soul.

Para Dom Filó, um dos artífices dos bailes black e fundador da Soul Grand Prix, aquele era um momento de mudança no qual se recusava estar inserido:

> Dom Filó se absteve de participar deste momento transitório. Para ele, essa passagem para a disco-music e, posteriormente para novos estilos, como o disco-funk, não estava de acordo com sua filosofia nem tampouco com sua linha estética. Afinal, os bailes começaram a convergir para um tipo de produção cultural que visava apenas a questão mercadológica, sem o comprometimento que Filó vinha construindo dentro da comunidade black. (SEBADELHE, 2016, p. 186).

Assim, estava em andamento um processo não só de mudança da estética sonora, mas das propostas iniciais do Movimento Black Rio, que paulatinamente foi sendo substituído por este novo modelo que estava sendo inaugurado nos clubes cariocas. Nesse contexto, havia uma espécie de "delay musical[53]". Os discos lançados nos Estados Unidos chegavam aqui um ou dois anos depois de seu lançamento. Assim, o que era novidade aqui já não era necessariamente lá. Recorrendo mais uma vez à entrevista com Milton, podemos notar que os bailes, para a maioria da juventude negra que estava inserida naquele contexto, estava presenciando uma espécie de "ritual de passagem" de um formato de Funk para outro.

Além disso, estava em andamento também a mudança de um período ditatorial no campo político para o retorno de um cenário de eleições, uma vez que as "Diretas Já" [54] estavam sendo reivindicadas. Para Milton (2019), aquele fenômeno cumpriu um papel social fundamental para a formação política e de identidade daquelas pessoas, que estavam tomando contato com um debate extremamente necessário, mas que sempre fora evitado:

> Porque era uma outra geração, e o papel social que o baile Funk da minha época cumpriu, eu acho que foi justamente, primeiro foi dar uma cara ao que estava sendo falado. Marcou território também, o Funk daquela época, o Soul daquela época. Que marcou época, né, por existir uma espécie de resistência, como te falei, naquela época, resistência à que... porque já se vislumbrava lá atrás, né, já foi... descobriram lá atrás, que a gente não era, não era não, não tão bem

[53] Eco (MIZRAHI, 2014, p.130).
[54] Movimento ocorrido no Brasil entre 1983 e 1984 que reivindicava eleições diretas para presidente da República.

> visto, que a gente de uma certa forma sofria uma perseguição, de uma maneira sutil, mas sofria, entendeu? Então, o Funk da década, do final da década de 1970 início da década de 1980, ele veio para se auto afirmar, e uma afirmação... e cumpriu sim, um papel social, sim, que papel é esse? De se orgulhar, né, se orgulhar, ter orgulho do movimento, que estava sendo feito ali, maneira de falar as gírias, tudo isso foi uma... porque as gírias, as gírias, se tornou para o soul e o Funk inicial, uma espécie de dialeto[55]africano, então foi muito bonito, foi um movimento muito bonito, pô, bacana, movimento muito bonito e onde a nossa disputa era na dança, disputa na dança, entendeu? E ao mesmo tempo uma disputa velada de vestimenta, como eu falei, cada um com uma, uma característica diferente. Acho que isso aí, pô... bem vivido, bem bacana.

Vianna (1987) aponta que, nesse contexto, houve baixa procura por álbuns nacionais do gênero Soul.

> A maioria dos discos lançados como soul brasileiro foram fracassos de venda. A sonoridade dos arranjos nacionais (com exceção de Tim Maia) não agradaram aos dançarinos cariocas. As gravadoras foram pouco a pouco deixando o Black Rio de lado, argumentando que, se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem "poder aquisitivo" suficiente para comprar discos. (VIANNA, 1987, p. 61).

Isso nos leva a pensar sobre abandono do Movimento Black Rio por parte das gravadoras, com base na ausência desse poder aquisitivo. Ainda que de fato a maioria dos negros não pudesse adquirir muitos álbuns do gênero, em virtude da sua condição financeira, as equipes de som cumpriam este papel. E ainda que os trabalhos de artistas brasileiros não estivessem agradando ao público local, o Black Rio, como demonstrado, não ficava restrito apenas aos lançamentos nacionais, mas trazia novidades internacionais igualmente.

Assim, se houvesse de fato interesse da indústria cultural em divulgar o trabalho de artistas brasileiros ligados ao Movimento Black Rio, provavelmente estes teriam uma penetração maior entre o público carioca e preto, particularmente. Nesse sentido, este argumento apresentado pelos empresários, donos destas gravadoras, perde sua sustentação e nos leva a outras reflexões a respeito do interesse do empresariado numa espécie de desaparecimento do Movimento Black Rio. Sobre isso, Sebadelhe (2016) diz:

> Com essa resistência silenciosa que insistia no perigo paranoico da onda black e as pressões sofridas pelo mercado fonográfico à uma massificação da disco music, o pilar central do Movimento Black Rio ficaria enfraquecido. Na opinião de Filó, o que sustentava o circuito

[55] Um dialeto é um desdobramento da língua, a qual se diversifica, variando conforme as regiões de determinado território, de acordo com as diversas camadas socioeconômicas da população, sua faixa etária, bem como os acentos idiossincráticos dos diferentes indivíduos. (FERNANDES; FRANZEN; VOGES; 2013, p.81). "O português falado no Brasil, sim, é que como afirma Renato Mendonça (1948, p.107) seria um dialeto desdobrado em várias formas subdialetais" (LOPES, 2011, p.197).

> dos bailes e a tamanha reverberação daquela manifestação era a ideia da identificação que ultrapassava a questão do entretenimento, pura e simplesmente. “a afirmação de nossa negritude não implica conflito. O que gostamos do negro americano é seu orgulho pela beleza e pelas características de nossa raça”, dizia Filó para a matéria da Veja. (SEBADELHE, 2016, p. 207 e 208).

Paulatinamente modificava-se o sentido ideológico dos bailes Black. Havia de fato um temor de que a consciência racial fosse um estopim para contestações do quadro político, econômico e social no país. Então era chegado o momento do Miami Bass, trazendo para os bailes – que, aos poucos, deixariam de ser chamados de Black – uma nova proposta no que diz respeito à estética musical, já devidamente consolidada após passar por todo aquele período de gestação. Teria razão Dom Filó ao temer que estes eventos – agora denominados bailes Funk – interrompessem o processo de continuação da conscientização dos pretos nos espaços dedicados a este gênero musical?

A fala de Milton (2019) ilustra este momento na trajetória do Funk no Brasil. Um período em que os ambientes tanto dentro quanto fora dos bailes estavam se modificando e que a juventude preta da virada da década de 1970 para a de 1980 estava presenciando.

> Do final... do meio dos anos 1970 para o final dos anos 1970, nós ainda curtíamos o movimento soul. No movimento dos anos 1980, começou a surgir o movimento Funk tá, então o Funk ali, no nascimento do Funk, naquele momento ali, ainda respirando muito Soul, o Funk... né, ainda tinha muita representatividade do Soul, antigo. Né, mas isso foi esquecido ao longo do tempo, entendeu? As coisas foram, foram sendo esquecidas, acho que o compromisso com a causa do que falava foi caindo, foi, foi sendo deteriorada entendeu? E os líderes, os porta-vozes que são... que eram os... quem cantavam, tal, o estilo e a maneira de ser, entendeu? Já foi caindo por terra e aí diferença que eu faço hoje, do Funk de hoje do Funk contemporâneo, com o Funk do passado, é que o Funk de hoje ele é menos representativo.

Os anos 1980 de fato trariam modificações neste sentido, pois a ação do capital na parte política e empresarial tinha por objetivo desarticular indícios de organização entre os pretos que os trouxesse à reflexão e compreensão a respeito da sua realidade. O receio talvez fosse que o Movimento Black Rio enveredasse para ações mais contundentes contra esta estrutura de poder que impõe toda sorte de opressões, particularmente aos negros. Assim era imperativo manter os africanos no Brasil ausentes do jogo político e que o Movimento Black Rio saísse de cena, embora seus reflexos ainda fossem notados.

> O Movimento Black Rio foi agente, representou a ponta de resistência, o fio condutor de uma revolução de ideias. Foi a pedra de toque para uma possibilidade de transformação da civilização brasileira, no que tange às questões da cultura negra e contra a discriminação racial. E talvez, mais do que todas as iniciativas dessa natureza, tenha sido a mais eficaz. O Movimento Black Rio, nesse sentido, foi estratégico e surgiu como a liga que consolidou um conjunto de ideias que estavam em plena ebulição nos intensos anos 1970. (SEBADELHE, 2016, p. 220).

3.2 Do Black ao Bonde: o mesmo espaço, um novo ambiente

Imagine um ginásio com amplo salão, cuja capacidade seja para 500, 600 pessoas, completamente lotado, totalmente escuro, não só pelo fato de o horário ser o noturno, mas também pela falta de energia elétrica no local. Alheias a isso, as pessoas continuam falando ao mesmo tempo, aguardando a atração principal da noite. Estas se encontravam em grande expectativa à espera da atração que motivou centenas de pessoas a se aglomerarem naquele espaço, e esta era uma noite de tempestade descomunal que caía sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Subitamente, a energia retorna e ouve-se um som de trovoada, no entanto não era em consequência da forte chuva, mas a introdução de uma das mais famosas canções dos bailes nos anos 1980. Imediatamente após o som do trovão, a música começa, as luzes se acendem num movimento de "pisca-pisca", quando se inicia um grande frenesi com jovens pulando e gritando os nomes de suas galeras.[56]

Esta foi uma das noites históricas no clube CCIP, de Pilares, quando a equipe de som Cash Box, fazendo uso de um gerador, retomou os trabalhos – que tinham sido interrompidos com a queda de energia – com *Rock The Planet* (Melô[57] da Trovoada), já na época considerada um clássico pelos frequentadores dos bailes. Esta canção, assim como *Jam The Box* (Melô do Quebra Vidro) dentre outras, era a "senha" para o embate entre esses grupos, mas simultaneamente podíamos observar a competição de Break que se desenvolvia logo ao lado do confronto físico. Estas batalhas corporais e de dança aconteciam também muitas vezes logo em seguida ao som da introdução de *How Can We Be Wrong* (Melô do Anjinho), da cantora Trinere.

Era um cenário único: o lúdico e o violento conviviam no mesmo espaço. Para aqueles que vivenciaram os primeiros bailes Funk, quando não havia embates

[56] O termo galera, o mesmo que *mulão* ou turma, é usado para designar os grupos que vão juntos aos bailes e se formam, em geral, a partir de laços de vizinhança. (SOUTO, 2003, p. 89).
[57] Corruptela de "melodia", algo como "música que se refere a determinado local, algo ou alguém".

corporais, a dança era o estopim da competição. Nestes bailes Funk de meados para fim da década de 1980, episódios em que a dança era o sentido da contenda ainda aconteciam com frequência, porém podiam ser chamados de ecos daqueles bailes Funk iniciais. Por outro lado, nos traz novamente a presença de um elemento integrante da cultura Hip Hop, o Break, usado quando as diferenças entre as gangues eram resolvidas na dança e não no combate corporal.

No entanto, se o espaço era o mesmo – os bailes Funk – o período histórico e o ambiente eram outro. Algo havia mudado no seio dos bailes Funk e não foi apenas a música que deixara de ser de James Brown ou Parliament Funkadelic, para ser de Dwayne Omar, autor da música *Save The Children*. Outra canção deste mesmo período, muito ouvida nos bailes, era *Will We Ever Learn?*[58], do DJ Pretty Tony. A letra, composta de trechos de discursos de personalidades políticas, fala de segregação racial e Guerra Fria, trazendo na sua estrutura declarações de líderes dos Direitos Civis, como Martin Luther King e Jesse Jackson, além de John Fitzgerald Kennedy, ex-presidente dos EUA.

Se o Funk deste período era "visto como sinônimo de brigas, atos de vandalismo e mortes, sendo acusado ainda de fazer apologia do narcotráfico e aliciar jovens para este" (SOUTO, 2003, p. 60) e as canções executadas nos bailes eram em inglês, língua desconhecida para a maioria dos frequentadores, o que teria causado este contexto de violência nestes espaços? Quais foram os fatores materiais que impactaram o ambiente dos bailes Funk a ponto de fazer com que muitos de seus antigos frequentadores, ao se referirem aos eventos de seu período, usassem de "um tom nostálgico, dos "bons velhos tempos" em que os bailes eram pacíficos?" (VIANNA, 1987, p. 105).

É preciso compreender que os espaços em que eram realizados os bailes blacks estavam assistindo também ao processo de transição de gerações. Os Blacks estavam cada vez mais entrando na vida adulta e aos poucos se afastando destes lugares. Estar presente nos bailes com a mesma frequência já não era algo tão simples, uma vez que, para ajudar a compor a baixa renda familiar, muitos daqueles jovens começavam cedo a enfrentar o mercado de trabalho, sendo em muitos casos forçados a abandonar os estudos. O testemunho de Lincoln (2019) ilustra essa questão.

---

[58] A segregação se tornou um modo de vida
E havia muitos homens e mulheres corajosos
Determinados a provocar uma mudança
Isso foi magnífico (TONY,1985).

> Trabalhar para dar pelo menos o que eu posso dar para minha mãe e meus irmãos, porém, haha, meu baile, meu baile, mas também nunca deixei de gostar de um samba um partido alto essa batucada toda, é música de preto meu irmão, hahaha.

Steve (2019), outro entrevistado para este trabalho, complementa: “e você pega essa pessoa e você bota esse indivíduo na sociedade, esse indivíduo não tem uma boa colocação social, um bom emprego enfim, era um preconceito de raça ali, sabe”? Milton, que também cedeu sua narrativa para esta investigação, explica como se deu esse processo para ele:

> Sim então... chega um momento em que a gente acha que a obrigação... é... que a obrigação de... de se manter... que... que as cobranças.... ao longo de sua vida, quando você adquire família né, você muda um pouco do seu comportamento, porque você... a gente... é... começa a entender que a responsabilidade afasta um pouco a gente da diversão. Final de semana que eu tinha pra me divertir, hoje eu tenho pra descansar, né, porque eu tenho que acordar cedo. Não posso virar a noite mais, responsabilidade, esse tipo de coisa. E... por outro lado, também, o sentido do... do sentido é outro né, hoje o sentido do Funk, o sentido da, da, daquilo que se pregava, né, também mudou, também é outro, são duas coisas, a responsabilidade, você agora tem uma responsabilidade direta, você é o responsável, você é o provedor, você é o mantenedor, e outrora não, outrora, sabe, você... entendeu... só pensava em se divertir. Tipo assim, trabalhar, final de semana se divertir, tem aquele compromisso ali, meu compromisso era se divertir, agora meu compromisso é com trabalho. A gente tem que... Tem que buscar né, não tem jeito.

Em razão das históricas dificuldades financeiras que sempre permearam a vida da comunidade negra, particularmente era uma constante que, antes mesmo da adolescência, muitas pessoas já estivessem convivendo com essa rotina. Para aqueles que tinham um pouco mais de sorte, ainda era possível ao menos terminar o antigo Segundo Grau, atual Ensino Médio, antes de sair em busca de emprego. Tais condições impactavam na baixa escolaridade da população preta. Lincoln (2019) afirma:

> Eu comecei a trabalhar, quando eu começo a curtir o baile black, não ligava muito para a aparência não, porque (...) tem a ver com o lado social, cultural... nós que moramos sempre nessa situação, comunidade carente, Morro do Encontro, eu lembro que eu não tinha muita vaidade, vontade de botar roupa da moda(...) eu vou usar o social que eu me sinto bem, coisa e tal, (...) porém, a preocupação era ajudar a minha mãe, sempre trabalhando no supermercado porque tinha que levar umas coisas para os meus irmãos primeiro.

Neste sentido, a entrada na vida adulta significava não só ausentar-se do ambiente dos bailes, bem como continuar a dispor de poucos recursos econômicos. Assim este foi um dos fatores que causaram o afastamento da geração Black Rio dos

bailes. Este quadro tenderia a se consolidar com o tempo graças às políticas neoliberais que seriam adotadas por diversos governos. Ao mesmo tempo, novos atores estavam chegando. Esse período é aquele que marca a “passagem de bastão” da geração Black dos anos 1970 e que ainda esteve presente no início dos anos 1980, mas que paulatinamente estava dando lugar àquela juventude de meados da década de 1980, atraída pelo som dos bailes, estabelecendo novos comportamentos que dialogavam com aquele momento histórico.

Nesse período acentua-se algo fundamental: os efeitos do Capitalismo e do racismo sobre esses dois grupos de jovens pretos. Essa espécie de hiato geracional aconteceria não somente no ambiente dos bailes, uma vez que a geração Black Rio não via com bons olhos esta nova vertente do Funk, mas também no seio familiar, nas comunidades, nos bairros, em razão das diferenças de horários que estes dois grupos estavam cumprindo. Enquanto uns iam para a escola, outros se dirigiam para o trabalho, uma vez inseridos na dinâmica do sistema capitalista, que determina longos períodos de labuta e pouco tempo para encontros familiares. Mc Thiago (2019), outro entrevistado para este trabalho de pesquisa, nos traz sua visão sobre esta questão:

> Os caras não gostavam, achavam tudo errado, quando eu falo assim, perdendo, não tem um link com o Funk Soul, é porque quando eu começo a fazer esse processo, minha geração faz isso, a gente tinha um apontamento também. Isso não é Funk, isso não é música, isso não é cultura. A galera do Funk Soul, por vezes reproduzia essa parada. Escutavam e faziam esse apontamento.

Esta situação causou impactos profundos no relacionamento entre estas gerações. Por enquanto, buscaremos compreender quais foram os fatores materiais que provocaram esta mudança de relações no interior dos bailes nesta década em particular.

3.3 Facções criminosas: dos porões do regime militar para o controle das favelas

No período em que a Ditadura Civil-Militar dava sinais de esgotamento, nos porões das prisões cariocas, estava sendo gestado o embrião das chamadas facções criminosas. Os opositores do regime eram sistematicamente perseguidos e presos e, na cadeia, tiveram contato com outros presos, que tiveram sua liberdade cerceada por

crimes comuns e não possuíam ligação com a luta política que se desenvolvia no país contra a repressão. Segundo Amorim (1993):

> Foi a partir daí que começou esse fenômeno, que mais tarde iria desembocar no Comando Vermelho. A Ilha Grande era um estabelecimento disciplinar, uma prisão de castigo. Só tinha barra-pesada. Os presos políticos levaram para lá a sua organização, logo fortalecida com a chegada de outros condenados pela Lei de Segurança Nacional. Entre eles estavam agora deputados, funcionários públicos, universitários. O mesmo processo de união para enfrentar o ambiente se repete. Com mais força. O preso ideológico não se contém com a prisão. Ao contrário, ele cresce. Na Ilha Grande, ocorreu um fenômeno ideológico por contaminação. Acabou gerando o Comando Vermelho, que perdeu a formação política original, nobre como movimento de libertação nacional, mas que absorveu a estrutura para se organizar como crime comum. Os bandidos adotaram o princípio da organização para verticalizar o poder dentro do grupo. (AMORIM, 1993, p.30).

Uniformizando o tratamento dispensado tanto ao militante político quanto ao preso comum, o regime propiciou que alianças inusitadas fossem forjadas no interior das penitenciárias entre esses dois distintos grupos. Iniciou-se um processo de fusão que marcaria o perfil desta organização que foi batizada com o nome Falange Vermelha, que mais tarde adotou o nome que utiliza até hoje: Comando Vermelho. O autor do livro *A História do Comando Vermelho* utiliza as palavras do próprio fundador do grupo, chamado de “Professor”, para explicar os motivos da utilização deste nome:

> Vocês, da polícia, botaram o nome do nosso grupo de Falange Vermelha. Achamos por demais de direita. Falange nos faz lembrar a Espanha de Franco, o fascista. Por isso, achamos mais adequado Comando Vermelho, que passamos a usar. O Comando Vermelho é uma agremiação. Há muito mercenarismo, mas coleta as simpatias de grande parte da sociedade marginalizada pelo sistema. Observamos que os partidos políticos são fundados de cima para baixo. Alguns intelectuais sugeriram transformar a nossa organização em instituição política, porém vejo que ainda não é chegada a hora. (AMORIM, 1993, p.133 e 134).

Nos anos iniciais de formação do grupo, sua influência em morros e favelas do Rio de Janeiro não era ainda aquela que seria registrada principalmente na década seguinte. O quadro referente à ligação entre atividades vinculadas ao comércio de substâncias ilícitas ainda era incipiente no que diz respeito à existência de pessoas ligadas ao crime atuando nas comunidades, como nos mostra Milton (2019) em sua entrevista:

> Naquela época, não tinha bandido, naquela época tinha malandro, né, então a malandragem daquela época, não assaltava, não roubava, e sim furtava. A malandragem daquela época quando não furtava, ela jogava. Jogava como um jogo de ronda, uma conca, era uma coisa mais, vamos dizer assim, porque volto a dizer, vivíamos

> sob um regime de governo militar, então as coisas eram mais, tinham, tinham... o tráfico na época, tinha um receio maior do que podia acontecer, porque se sumia cara que não era bandido, que era considerado preso político, imagina se um cara fosse bandido, de verdade, batia no peito o que era hoje, vamos botar, o Comando Vermelho, naquela época não tinha Comando, naquela época era Falange Vermelha, né, então no início da Falange Vermelha, que depois veio a ser o Comando Vermelho, se tornar o Comando Vermelho né, que o Rogério Lemgruber, chamado Bagulhão, ele teve preso na Água Santa, ih desculpa, ficou preso na Ilha Grande e foi lá onde tudo começou, entendeu, só tinha um comando aqui no Rio de Janeiro, como se fosse São Paulo, PCC, só tinha um comando que era o Comando Vermelho.

De acordo com o entrevistado, apesar de existir pontualmente o chamado o crime organizado, ainda não era uma realidade consolidada nas comunidades neste período em razão do receio de retaliação que pessoas envolvidas com essa atividade tinham em relação às forças de segurança. No entanto, a época a que Milton se refere é o período quando “estes grupos (...) começam a se organizar como quadrilhas, entre o final dos anos 70 e início dos anos 80 se fortalecem em sua base territorial de atuação ao estabelecerem uma relação de “reciprocidade forçada” (DOWDNEY, 2003) com as populações que vivem nos locais que se encontram sob seu controle.

Segundo Milton, havia o varejo de drogas, mas ainda de forma tímida. Nessa mesma linha de interpretação, na sua entrevista realizada no dia 08/06/2019, Lincoln diz que, na sua época de frequentador dos bailes Black, “os caras fumavam maconha, cada um fumava sua maconha, isoladamente, o tráfico não era tão forte”. Este quadro, porém, tenderia a mudar, pois o início da década de 1980 foi o período em que os integrantes do Comando Vermelho se rearticulavam no interior da cadeia, com a chegada de novos adeptos para suas fileiras.

Em 1982, com a eleição de Leonel Brizola para governador do Rio de Janeiro, adota-se um discurso contrário à aplicação do método de criminalização da pobreza, uma forma de pensar “impregnada na sociedade de que os moradores de favelas são, em sua maioria, participantes do varejo das drogas imposto pelo tráfico na comunidade” (FRANCO, 2014, p.61).

Brizola criou mecanismos para minimizar os impactos das ações policiais nas comunidades, a fim de impedir que abusos de poder por parte dos agentes se tornassem cotidianos nestas áreas. No entanto, este período entre “os anos de 1983 e 1984 podem ser considerados o marco temporal da chegada e consolidação do comércio ilícito de cocaína no Rio de Janeiro” (BRAGA; FERNANDES; SILVA, 2008, p.20). Nesse contexto, ocorre um processo migratório de grupos armados para as comunidades, que contavam com a anuência da polícia para se estabelecer. O

chamado “poder paralelo” pode ser compreendido como um poder ramificado, uma vez que houve a participação das forças de segurança ao longo dos anos para a consolidação dessas práticas.

Não é por acaso que durante anos, em alguns morros e favelas da cidade, a expressão “Brizola” tornou-se sinônimo de “cocaína”. Era uma espécie de código que alguns usuários utilizavam para adquirir a substância de forma discreta. Meios de comunicação contrários às políticas sociais do ex-governador se utilizaram deste contexto para deslegitimar sua administração.

O período de redemocratização não significou uma solução para o problema da opressão e da exploração da classe trabalhadora e particularmente da população negra, a mais afetada pela degradação econômica e dias de altos índices de inflação. Essa população continuava a ocupar os piores lugares na sociedade, “como uma forma de continuar a escravidão com outros meios. Uma raça/classe condenada a serviços brutos e manuais desvalorizados” (SOUZA, 2017, p. 62). Considerando que vivemos num Estado racista, os menores salários e as jornadas superiores serão fatalmente destinados aos pretos. Segundo Moore (2010, p. 27), “o Brasil negro recebe cerca de 1,15 salários mínimos, enquanto o Brasil branco recebe 2,64 salários mínimos[59]”, sendo estes rendimentos geralmente usados para compra de alimentos, sobrando pouco ou quase nada para outras necessidades, como o entretenimento e a educação.

São estas estruturas, portanto – política, econômica e social –, que pesam sobre a realidade da população preta no país, particularmente no Rio de Janeiro, pois “no Brasil, nunca tivemos propriamente um Estado de Bem Estar Social e a violência contra os pobres é histórica” (FACINA, 2014, p. 02). Capitalismo e racismo produzem mecanismos a fim de manter de pé seculares estruturas raciais com este grupo étnico, tendo poucas oportunidades de transitar de uma classe social para outra.

> O recorte racial das estatísticas vitais do país indica nitidamente que estes “dois Brasis” tendem a divergir cada vez mais não somente em termos econômicos, educacionais e sociais, mas, sobretudo, em termos políticos, culturais e ideológicos. Tal situação se agrava anualmente, com o Brasil de origem europeia se alavancando crescentemente dentro do Primeiro Mundo e o Brasil de origem africana afundando-se cada vez mais no poço dos países subdesenvolvidos. (MOORE, 2010, p. 26).

[59] Dados coletados em 2001 pelo IBGE, através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), mostram que, quando se trata do rendimento médio familiar per capta, há uma diferença de 196% nos ganhos que separa negros e brancos. (MOORE, 2010, p. 27)

3.4 Galeras: uma complexa rede de relações

É dentro desta realidade, descrita no subitem anterior, que os bailes Funk de meados para fins dos anos 1980 continuaram a ser uma das poucas opções de socialização e entretenimento para a juventude negra. No entanto, para alguns daqueles que moravam no Morro do Encontro, por exemplo, a palavra “Black” não se inseria na conotação étnico-racial. Durante longo período de tempo, ela fez alusão ao apelido de certo integrante da facção criminosa que controlava o local.

Respeitado por muitos, temido por outros, imitado por alguns daqueles meninos nas brincadeiras de “polícia e ladrão”. A brincadeira, no entanto, para muitos garotos transformou-se em algo sério. A identificação com esses personagens e a elevação destes ao status de ídolo era tamanha que muitos resolveram seguir seus passos. Na entrevista para essa pesquisa, Valmir (2019) afirma:

> Ou pior né, vendo, vendo, colegas ali, transformando em bandido e morrendo até né, que curtia baile, ali, você sabe porra, de duzentos jovens, uma coisa que eu não falava assim, superficialmente né, de duzentos jovens no morro, restaram cinco, eu, você, o outro Cristiano, de repente o Táta, ou Tatá, Ronaldo, conta aí cinco, conta aí doze, de duzentos aí tem o outro Cristiano, tem o Alexandre, tem, tem, tem os outros jovens da nossa idade aí.

Diferentemente do período do Movimento Black Rio, os bailes Funk não ofereciam oportunidades para estes jovens se educarem dentro da questão racial. Nestes ambientes, já não existiam mais os telões exibindo documentários ou fotos de ícones negros da luta antirracista. Os cumprimentos entre os adeptos daqueles bailes – como os descritos anteriormente por Milton, na entrevista de 18 de maio de 2019 – haviam desaparecido, eram outros e não necessariamente obrigatórios.

O ambiente mudara completamente, pois, apesar dos muitos sorrisos e paqueras que poderiam ser notados nestes espaços, a atmosfera do lugar quase sempre se apresentava de forma sombria. Um clima de desconfiança mútua pairava no ar e os frequentadores notavam a tensão naqueles eventos. O menor movimento de um grupo era entendido como possível ato de ataque e motivo de alerta instantâneo para os outros. Segundo Steve (2019), que cedeu sua narrativa para esta investigação, o interior dos bailes Funk neste período poderia ser descrito da seguinte forma:

> Então, o... nos anos 80 ele era majoritariamente preto, você tinha pessoas brancas também, mas eram muito poucas, o Funk ele já era discriminado, já existia o preconceito né, e o preconceito não era nem tanto pelas músicas, porque a gente não chamava de Funk, a gente

> chamava de baile, a gente não falava “ah vou para o Funk” que nem... a gente falava vou para o baile e no baile toca Funk também, né, tocava mais Funk do que outras coisas. Então, tipo assim, e a ideia que os pais, que a sociedade tinha do baile, eu acho que era só uma repaginada do baile que eles viviam né, de dançar junto, eu lembro que assim a gente tinha o momento de dançar junto que era a música lenta, mas existia discriminação e a discriminação, ela, o preconceito era, pra mim, basicamente porque era majoritariamente preto, por causa das roupas também, porque as pessoas eram muito pobres, então as roupas eram ruins, então você pega aquele garoto preto, magro pra cacete, com o cabelo todo enroladinho, cheio de zeni, cheio de creme, né, com o chapéu cravado na cabeça, era um visual meio sombrio, porque a ideia era que você tivesse esse visual assim, meio sinistrão.

De fato, a estética corporal dos pretos que frequentavam os bailes Funk já denunciava nesse processo uma mudança no entendimento étnico-racial daquela juventude. Se, para estes, a existência do racismo era pouco discutida nos diferentes espaços de sociabilidade, menos ainda era a expressão “Black Power”. O cabelo “Black” passaria a ser transformado num penteado em formato de cachos – alguns finos e curtos, outros longos e largos e vice versa – com a utilização de pentes finos e cosméticos, como estes citados pelo entrevistado Steve (2019):

> E o pessoal do Funk usava o, o cabelo que a gente chamava de “toin oin oin”, passava um creme chamado zeni para ficar tudo enroladinho, botava um chapéu por cima, as camisas geralmente eram camisas da Anonimato e tinha uma marca de roupa também chamada... Abutre em São Gonçalo que tinha uma loja né, e elas são bem espalhafatosas, às vezes vinha com aquele “A” grandão, um monte de desenho e tal e a galera usava chinelo e tal.

O que fica latente neste comportamento é que esta é uma forma de ressignificação da estética negra que esta juventude estava produzindo ao invés do alisamento e do modelo branco de beleza. Segundo Gomes (2008), vivemos em “um país que, apesar da miscigenação racial e cultural, ainda se apoia em um imaginário que prima por um ideal de beleza europeu e branco” (GOMES, 2008, p. 05). Ainda que se possa levantar a hipótese de que esta foi uma atitude involuntária e não fruto de uma conscientização racial, estes jovens optaram por utilizar seus cabelos de forma que continuasse a valorizar a sua identidade negra. Com base em Gilroy (2012, p. 224), este comportamento pode ser entendido como “a necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio”.

Ainda assim, talvez possamos afirmar que muitos deles, ao longo de suas vivências nos bailes Funk, sequer ouviram falar de James Brown ou Martin Luther King, de suas músicas ou suas lutas, respectivamente. “Por isso, mudar o cabelo pode

significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo" (GOMES, 2008, p. 03). Para eles, este penteado era sinônimo de beleza e seus cachos eram cultivados com o cuidado que toda vaidade pede, pois o objetivo final era o baile, onde, ao som das canções, ficavam balançando a cabeça, enquanto dançavam em rodas, um ao lado do outro ou na coreografia chamada de "trenzinho" [60].

No ambiente dos bailes Funk, identidade negra, mais do que qualquer coisa, passaria a significar favela, galera, morro ou comunidade de origem. Hall (2003, p. 15 e 16) diz que "a identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada." Em outras palavras, o que Stuart Hall está nos trazendo é que identidades se modificam a partir de uma cena que se constrói quando se elencam determinados elementos, que permitem essa mudança, e no caso específico do Funk foi exatamente o que aconteceu. De acordo com Gilroy (2012, p. 224), essa mobilidade identitária "talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras".

Neste sentido, se muda a identidade automaticamente, modifica-se o discurso sobre se reconhecer. Assim, de forma gradual, uma palavra entraria em cena para identificar os frequentadores dos bailes, substituindo o termo Black: estes agora seriam identificados como Funkeiros, nomenclatura que, segundo Lopes (2010, p. 32), nasceu de uma "matéria veiculada no Jornal do Brasil em 25 de abril de 1980". Apesar de o termo Black ainda ser de certa forma utilizado pelos frequentadores destes ambientes, já há um movimento da classe dominante no sentido de rotular com outro nome estes mesmos atores. Nesse sentido, o "Estado, o poder hegemônico, ou qualquer instituição, formada por uma minoria, que detém o controle sobre a maioria, nomeia as realidades e dá forma as representações" (LIMA; SANTOS; OLIVEIRA, 2015, p.750).

Já nos últimos momentos do Movimento Black Rio, este fenômeno estava sofrendo um processo de metamorfose, que, ao que parece, era conduzido pelos interesses não só da indústria cultural, mas também da mídia burguesa e, porque não dizer, do Estado. Aliás, sua estética indumentária acompanharia esse processo de modificação, tornando-se diferente daquela usada pelos blacks. O vestuário inevitavelmente acompanhará o seu tempo. No entanto, a partir da modernidade

[60] Uma fila comprida de dançarinos, que percorre toda a área onde se realiza o baile. (VIANNA, 1987, p.96)

capitalista, quem determina como o indivíduo deve se vestir em cada época? Assim, os blacks faziam uso da calça boca de sino, e muitas vezes coletes e jaquetas mesmo no calor, ou seja, o que estava em voga no período, como, por exemplo Lincoln (2019) diz:

> *"O lencinho, como era costume, principalmente naquele ambiente e ali era a música lenta, porque que o cara trazia o lenço? Porque tinha que tá todo bonitinho, não ia chamar a dama todo suado. E o black bem cortado e aparado tinha esse cuidado, aí tinha um grupo lá de sapato colorido aquela coisa exótica bem do lado afro que nós temos, mas eu gostava do sapato, já andava adequado do meu jeito, a calça do meu jeito, o cabelo black tem que ser tratado".*

Já os funkeiros, ao longo da década de 1980, lançaram mão de cordões, pulseiras, "dedeiras" [61], bermudas, bonés de marcas então famosas como "Fun", calça da "Cantão", tênis da "Redley" ou "Alternativa"; alguns usavam Nike, Mizuno e Adidas, – aliás, um estilo muito parecido com dos artistas do Hip Hop do mesmo período, como N.W.A., Rakim, etc. O que chama a atenção é que, naquele momento, tínhamos poucas referências da estética Hip Hop – e para ridicularizar o "alemão [62]", muitos apontavam para seus próprios tênis de marca e, em seguida, para os pés dos outros frequentadores, que utilizavam calçados de marcas menos conhecidas, mais baratas e de qualidade inferior às grifes mais badaladas. Segundo HERSCHMANN (2005, p.157), muitos destes jovens demonstravam grande "cuidado com o tênis, principal símbolo de status", ou seja, sua identidade estava ligada à sua vestimenta, mas fundamentalmente ao valor do item que possuía.

> O problema central, contudo é que, enquanto sonhos e aspirações de consumo se generalizam, cresce a distância social entre os que podem ou não realizá-los, levando a que muitos jovens se tornem duplamente vitimados: pela privação do consumo efetivo do bem e pelo aprisionamento no desejo de tê-lo (SOUTO, 2003, p. 69).

Inseridos numa sociedade moldada por um sistema econômico para ser consumista e não consumidor, alguns destes funkeiros, pretos em sua maioria, enxergavam no uso de determinados calçados ou roupas a ascensão social, que lhes é ensinada principalmente através dos meios de comunicação, cujas propagandas lhes incutem uma padronização de consumo, a fim de que sejam aceitos e respeitados no seu meio, reconhecidamente lugar de pessoas de baixa remuneração. Sobre os efeitos das ações da mídia e como esta molda nossa cognição, o autor Jessé Souza tem o seguinte pensamento:

---

[61] Apelido que nós dávamos para os anéis que muitos usavam, que não só faziam parte da estética, mas também era utilizado como arma de briga, a fim de causar um dano maior no rosto do adversário.
[62] Sinônimo de inimigo, entre os funkeiros.

> Ela manda em nossas ações e nossos pensamentos ainda mais pelo fato de nunca sequer termos jamais refletido acerca de sua influência no nosso comportamento diário e na nossa vida como um todo. Sem a consciência crítica da ação dessas ideias sobre nosso comportamento, somos todos vítimas indefesas de uma concepção que nos domina sem que possamos sequer esboçar reação. (SOUZA, 2017, p.18).

Por outro lado, Lopes (2010, p. 70) diz que “o consumo estabelece relações altamente complexas, muito além da dicotomia que situa de um lado, meios manipuladores e de outro lado, dóceis ou passivas audiências”. A questão fundamental é que, ainda que se adquira tal e qual produto, induzido ou não pela mídia, a sociedade de uma forma geral vai olhar para este grupo com a desconfiança construída pela visão racial que a permeia, pois “o racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento, é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional” (ALMEIDA, 2018, p. 51).

Neste caso, o que o identifica, mais do que qualquer vestimenta ou calçado, é seu fenótipo e este é indisfarçável. É isto que será primeiro visualizado por qualquer pessoa, não importa o lugar que o preto ocupe numa sociedade fundamentalmente racista. Sobre isto, Fanon (2008, p. 85) diz: “defendemos, de uma vez por todas o seguinte princípio: Uma sociedade é racista ou não é. Enquanto não compreendermos esta evidência, deixaremos de lado muitos problemas”.

Neste sentido, os funkeiros já terão sua sentença determinada mesmo não tendo praticado qualquer crime. A expansão dos bailes não passaria despercebida pelos meios de comunicação. De acordo com Souto (2003, p. 72), “o tratamento dado por grande parte da imprensa é flagrante. Nele, os bailes funk se associam genericamente à violência pesada e se transformam no braço musical e no locus de aliciamento de adolescentes e jovens pelo narcotráfico”.

Para quem frequentava estes ambientes, não era recomendado ir sozinho, ou mesmo em pequenos grupos. O ideal era aglutinar um bom número de pessoas – geralmente acima de trinta – se não quisessem sofrer hostilidades de outros grupos, na ida ou na volta dos bailes, pois surpresas indesejáveis no trajeto poderiam ocorrer. Os confrontos entre estes diferentes grupos aconteciam antes mesmo da chegada ao local do evento. O entrevistado Valmir (2019) relata como se dava esse processo e suas experiências durante o período em que esteve presente nos bailes.

> Então a gente se reunia na esquina, na rua em determinado local, se agrupava e, e esperava até... tinha essa mania, de esperar o horário de um outro grupo, de uma outra facção passar, para não ter briga pra gente passar numa brecha e ir, sem, sem problema, entendeu? E isso durou até, alguns momentos, mas teve uma época que mesmo

> no meio de brechas... então eu ia, mesmo estando com uns quatro ou cinco nós chegamos a ser abordados e, e, e assaltados dentro do ônibus né? Quem tava com... vi colegas perder cordão, perder dinheiro, entendeu? Apanhar até, mas eu que não era conhecido, passava ileso né?.

Estes conflitos não surgiram por acaso. Eles são o resultado de animosidades existentes entre essas galeras que, de acordo com Herschmann (2005, p. 289), são "grupo de amigos, que se não moram próximos, pelo menos frequentam juntos bailes e praias, estabelecendo laços de solidariedade".

> As alianças e rixas entre as galeras têm antecedentes que transcendem o baile funk e podem se materializar num confronto físico fora deste ambiente, por exemplo, na saída dos estádios de futebol. As brigas podem ser motivadas por disputas por territórios, uma ofensa pessoal a um membro do grupo, uma antiga rixa local revivida ou pela adesão/solidariedade à outra galera alemã. (CYMROT, 2011, p.53).

A título de ilustração, recorremos a um episódio que ocorreu entre as galeras do Morro do Encontro e da Água Santa[63], as quais num primeiro momento eram aliadas, mas, pelo fato de esta ter se tornado rival da galera do Morro do Engenho[64], antiga aliada da galera do Encontro, esta e Água Santa tornaram-se inimigas e jamais voltaram a reconstruir sua aliança, chegando ao ponto de, num baile na comunidade do Encontro, pessoas da galera da Água Santa serem obrigadas a se retirar, sob a ameaça de retaliação. Essas galeras tinham um código de conduta bastante complexo, pois que suas alianças, chamadas de bonde[65], e rivalidades eram independentes das relações entre as facções criminosas que comandavam o varejo de drogas nas comunidades de onde estes grupos de jovens se originaram.

> Há diferenças importantes entre a galera e a quadrilha, no que se refere ao domínio territorial e às alianças, se o tráfico se faz presente na comunidade como "força" e "autoridade" únicas, para as galeras a referência da comunidade se traduz num emblema de reconhecimento (CYMROT, 2011, p.53).

Era essa a configuração que se apresentava naqueles tempos, em que nem sempre os inimigos da facção local eram necessariamente rivais destas galeras nos bailes. Por outro lado, é importante frisar que, em muitos momentos, varejistas misturavam-se às galeras, o que às vezes ocasionava brigas pontuais entre aliados. A

---

[63] Bairro localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.
[64] Localizado no bairro do Engenho da Rainha, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[65] Aliança entre galeras. Essa estratégia é correntemente utilizada com o intuito de fortalecer o grupo no interior dos bailes (HERSCHMANN, 2005, p. 288).

respeito dessas situações, Valmir, na entrevista de 07 de abril de 2019, diz que "jamais, jamais, jamais você podia se aliar com um inimigo de área, jamais".

"Portanto o fenômeno da "briga no baile", quase um componente lendário, não pode ser considerado como um problema novo ou como resultado específico dos "bailes de corredor" (CECHETTO, 2003, p. 99). Até porque os bailes de corredor, aqueles em que os grupos ficavam "divididos entre dois grandes blocos classificados de "lado A e lado B" (CECHETTO, 2003, p.104) é um fenômeno que surgiu num momento posterior.

Durante muito tempo, tínhamos a galera do Morro do Andaraí[66], que além de aliada do Morro do Encontro, era historicamente reduto do Comando Vermelho (CV), mas nos bailes estas galeras somavam forças com a turma que vinha da Favela de Parada de Lucas[67], e que sempre foi local de domínio do Terceiro Comando[68], rival histórico do CV. Na outra ponta, os jovens que eram moradores do Morro dos Macacos[69], dominado pelo Terceiro Comando, tinham alianças estratégicas com os meninos do Morro do Amor[70], que era ocupado exatamente pelo Comando Vermelho.

E estes arranjos se repetiam nos bailes, onde quer que eles fossem: Clube Coleginho[71], Boêmios de Irajá, CCIP (Centro Comércio e Indústria de Pilares) e também no Ginásio do Madureira Esporte Clube. Estes eram alguns dos chamados "Bailes de Clima", como eram denominados pelos funkeiros. Para Cechetto (2003, p. 97), eram "bailes de embate", por se tratarem de ambientes em que certamente os confrontos entre as galeras ocorreriam nestas condições de alianças e rivalidades descritas acima.

Apesar deste cenário, como frequentador dos bailes, tive a oportunidade de presenciar diversas vezes a galera do Andaraí nos bailes gritando: "Uh CV, Andarae". Aliás, a galera do Morro do Encontro usava do mesmo expediente, o que por sua vez não se verificava entre as galeras oriundas dos morros dominados pelo Terceiro Comando. O que percebíamos é que era mais difícil para eles produzir um grito de guerra que unisse o nome da galera mais a facção e tivesse uma boa sonoridade.

---

[66] Morro contendo diversas sub-regiões: Flor da Mina, Caçapava, Sá Viana, Grota, Divinéia e Borda do Mato. Situado entre os bairros do Andaraí e do Grajaú, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[67] Localizada no bairro homônimo, na Zona Norte do Rio de Janeiro.
[68] (...) resultante de elementos remanescentes das falanges Jacaré, Zona Sul, Coréia e Neutros, que ainda estavam espalhados pelas unidades do sistema penitenciário, exceto no Presídio Ari Franco (Água Santa) onde concentravam-se os marcados para morrer -, surgiu uma falange intitulada Terceiro Comando, que intentou ações contra o Comando Vermelho, principalmente nas unidades do Complexo da Frei Caneca, não chegando contudo a abalar seu poderio (AMORIM, 1993, p.71).
[69] Localizado no bairro de Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[70] Localizado no bairro de Lins de Vasconcelos, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[71] Localizado no Bairro Colégio

Não por acaso, uma das formas que os funkeiros tinham de dominar seu espaço era a forma de se expressar dentro dos bailes: ao mesmo tempo em que saltitavam e batiam palmas, ou faziam gestos com as mãos imitando armas e apontando na direção do rival, gritavam a plenos pulmões não só os nomes de suas comunidades, como também suas parcerias com outras galeras: "Ah, a-há é do Campinho[72], Pombal[73], Fubá[74]"; era um dos gritos mais conhecidos e temidos entre os funkeiros dos anos 1980. Este era um trio de união de galeras que, ao contrário de muitas outras, jamais viu uma ruptura no seu seio.

Do outro lado do baile, ecoavam os brados dos seus rivais: "Iriri[75], Sapê[76], Vagabal[77] e o Fumacê[78]", que aproveitavam a melodia da canção *Task* (Melô da Borboleta), do grupo Morroco Moe, para se identificar como galera. Esta canção tinha como base o clássico "Man Machine", do grupo Kraftwerk. *Task* fazia parte do grupo específico de melôs chamada pelos funkeiros de "Rasteiro[79]".

Algumas galeras de forma recorrente usavam do mesmo expediente com igual finalidade. A intenção era clara: era uma forma de dizer que tal música foi feita para fazer alusão a determinado grupo, como, por exemplo, a canção *What Wanna Ya Do* (Melô do Cajú) do rapper Ice – T, cujo refrão *Party*, significando "festa" em inglês, era usado pela galera do Andaraí, que gritava seu nome no momento do refrão. A mesma galera e seus aliados usavam a canção *Do The Nasty Dance* (Melô das Crianças 2), da banda The Dogs, para, na hora do refrão, provocar seus rivais dizendo: "Iriri cusão, correu na Tradição", fazendo alusão a um episódio acontecido na saída do baile na quadra da escola de Samba Tradição , quando a turma do Iriri fugiu de seus algozes, durante um confronto, recebendo, assim, por parte do grupo rival, a pecha de covardes.

> Os refrões que o público inventa para as músicas de maior sucesso são também uma característica marcante dos bailes. Os versos em português são sempre cantados acompanhando a melodias da música. Às vezes, a sonoridade das palavras em português é semelhante à sonoridade dos versos em inglês. (VIANNA, 1987, p.102).

---

[72] Morro localizado no bairro de mesmo nome, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[73] Conjunto habitacional localizado no bairro de Cascadura, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[74] Morro localizado também no bairro de Cascadura, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[75] Nome de rua onde se situa o Morro da Primavera que usava o nome Iriri para se identificar. Localizado no bairro Cavalcanti, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[76] Morro situado no bairro de Turiaçu, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[77] Localizada no bairro de Madureira, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[78] Conjunto habitacional localizado em Realengo, Zona Oeste do Rio de Janeiro.
[79] Espécie de subgênero que situava-se entre a batida forte do Funk do Miami Bass e sua variação mais lenta. Cadenciados, serviam muitas vezes para os jovens fazer "passos marcados". O Rasteiro também possuía seus artistas: N2Deep, criador da canção "The Weekend", Rodney O Joe, autor de "Nobody Disses Me", o grupo Bass Master´s proprietários do clássico "We Love Soul" e outros.

Nesse sentido, talvez a melhor referência que temos dessa prática era o processo usado para homenagear o baile do Pavunense, quando se utilizava o refrão da canção “The Big Stick” (Melô do Vai), da banda Gemini, cantada em coro pelos frequentadores do clube que, independentemente da galera a qual pertenciam, gritavam bem alto: “Eei, viva o Pavunense[80] ”.

> Com efeito, a adesão dos jovens às práticas das galeras do bairro ou “pedaço” pode ser compreendida como uma afirmação da identidade grupal, que aparece associada à noção de “nós”, em contraposição ao “eles”, os jovens de outras galeras e de outras comunidades. É preciso ressaltar, entretanto, que essa rivalização entre nós e eles não recorta as relações entre as classes sociais; o que se estabelece são disputas intraclasse, entre jovens de diferentes bairros populares, favelas e conjuntos habitacionais. (CECHETTO, 2003, p. 96).

Ainda que muitos se reconhecessem enquanto negros, o contexto mostrava que sua identidade, ou seja, a forma como eram reconhecidos nos bailes, era o seu primeiro nome, ou apelido, vindo logo em seguida a comunidade ou galera à qual fazia parte. Por exemplo, eu era o Jorge do Encontro. Essa identificação automaticamente indicava as alianças e rivalidades, portanto, cuidados eram necessários ao se identificar para alguém inserido nesta realidade, pois era assim que se entendia o jogo de relações entre as galeras, no interior ou fora daqueles ambientes. O pertencimento étnico-racial era, então, algo distante para aquelas pessoas.

Se o objetivo era semear o acirramento das rivalidades existentes entre os moradores de diferentes comunidades no ambiente dos bailes, este foi alcançado. Nesse sentido, um dos gritos que se ouviam constantemente nos bailes, principalmente no CCIP de Pilares, era: *“*Corre Andaraí, Macaco e Engenho[81] vai sacudir!”, uma ameaça explícita à galera do Andaraí. Havia, ainda, um ingrediente a mais dentro desse caldeirão do Funk: o fato de que muitas escolas municipais ou estaduais atendiam os jovens de diferentes comunidades, algumas delas rivais no interior dos bailes, o que inevitavelmente fazia com que esse conflito fosse levado também para estes espaços educativos. Para o entrevistado Valmir (2019), essa situação aconteceu algumas vezes.

> Eu estudava, na época que eu estudava na Francisco Campos[82], não foi o fato de, de, de andar com o pessoal do Andaraí que eu deixei de fazer amizade com o pessoal do Macaco, eu tinha um amigo inicialmente ele ia para o baile funk tal não sei o que também que eu não sabia e... aquela marra de... meio de bandidinho né, até que eu descobri que ele ia para baile Funk, falei porra cara, eu curto baile

[80] Clube localizado no bairro Pavuna, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[81] Pelo fato de estar localizada no bairro do Engenho Novo, na Zona Norte do Rio de Janeiro, os integrantes da galera da Favela do Rato Molhado, gritavam o nome de seu bairro e não de sua comunidade, nos bailes.
[82] Escola localizada no bairro do Grajaú, Zona Norte do Rio de Janeiro.

> também eu curto com o pessoal, e entrou numa... aí, por causa disso eu tenho que deixar de ser seu amigo, a gente tem que brigar aqui eu encho tua cara de bolacha, aí vem outro grupo amanhã, enche minha cara de bolacha, aí vem outro grupo amanhã te pega até um dos dois morrer? Que maluquice, que doidera é essa? E porra nos tornamos muito amigos, não sei se tá vivo, não sei se tá morto, entendeu?.

A juventude negra que formava o público dos bailes Funk, alijada da discussão racial em razão da ausência deste debate inclusive nas escolas públicas, “é presa fácil de todo tipo de manipulação” (SOUZA, 2017, p.72) graças também ao bombardeio midiático de imagens negativas sobre a África e os pretos de uma forma geral inundando o noticiário de informações a respeito de fome, guerras e mortes, contribuindo para forjar no nosso imaginário uma única e distorcida ideia sobre o continente africano.

Nesse sentido, os racistas usam “os estereótipos veiculados pela grande indústria de massa audiovisual que por sua vez, alimenta o imaginário e a linguagem popular” (MOORE, 2007, p. 30). Trata-se de uma construção ideológica da parte do poder constituído, que se utiliza, além da mídia, do sucateamento da educação pública produzida para que a juventude preta tenha menos condições de realizar uma análise de sua realidade, e nesse sentido repudiar sua negritude e voltar-se contra si mesma. Segundo Almeida (2018):

> E a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes (ALMEIDA, 2018, p.51).

Assim a juventude preta identifica o inimigo no seu espelho e não naqueles que foram os responsáveis também, pela transformação de lugares de diversão e de reflexão a respeito da questão étnico-racial.

> A tendência de querer atacar o homem preto tão prontamente quanto o fazemos é por causa de um auto-ódio profundo; e quando nos vemos refletidos em cada um, tentamos destruir uns aos outros. Tentamos nos destruir em auto-ódio de muitas maneiras: irmãos na agulha, viciados em vinho, nas brigas, nas guerras de gangues, vocês podem apontar para várias das maneiras que usamos para nos destruir. (CARMICHAEL, 2017, p. 175).

Com efeito, dispondo de poucos elementos para compreender o jogo político no qual estava profundamente inserida, a juventude negra buscou novos mecanismos de identificação individual e coletiva. Não eram raros aqueles que acabavam se destacando dos demais dentre os “brigas de baile”, pois “os melhores lutadores têm a

tendência de emergirem como líderes" (SOUTO, 2003, p. 106). Alguns dentre estes também tinham bom poder de oratória e seu carisma fazia com que sua liderança fosse raramente questionada.

Porém, havia um preço a ser pago por estar em evidência. Estes eram geralmente os primeiros a se tornarem alvos dos inimigos, pois, numa batalha, a queda do líder significa um avanço para vencer a guerra. Guerra esta que teve apenas derrotados, pois, nos bailes Black, por exemplo, além do entretenimento, havia também um sentido ideológico que permeava aqueles encontros, inibindo situações de violência entre os frequentadores, mas que desapareceu. Se, por um lado, o fenômeno Funk fez desenvolver entre alguns destes jovens formas de se organizar em grupos, ou seja, as galeras, por outro lado, essa organização era destituída de direcionamento político. Seu objetivo não era outro que não o lazer, que caminhava lado a lado com os constantes confrontos. Sobre isso, Steve (2019) nos diz em entrevista:

> No caso, o Funk ele já tava com uma carga muito pesada, de... de... incitação da violência briga de galera né, tipo rivalidade de bairro e aí algumas pessoas aos poucos estavam morrendo, aos poucos não, aos muitos né, já estavam morrendo em determinadas saídas de baile, né, por brigas de galera, ataque de gangues rivais e tal então assim começou a ficar um ambiente pesado, meio assustador.

A saída de cena do Movimento Black Rio deixou um vácuo no que diz respeito ao binômio entretenimento-conscientização étnico-racial na noite carioca e que foi preenchido pela ascensão de um fenômeno de massa pautado numa visão que entendia a diversão como sinônimo de violência, dentro e fora dos bailes. Assim, para muitos daqueles jovens que frequentavam aqueles espaços, o lazer significava produzir inimigos, quase que indiscriminadamente.

Com efeito, os constantes confrontos entre os funkeiros, "que divide os jovens da classe trabalhadora, em sua maioria negros, pobres e das periferias, em facções que se digladiam" (ARAÚJO, 2018, p.61), provocaram fortes cisões também entre galeras aliadas. Frequentador dos bailes Funk de Niterói e São Gonçalo, área metropolitana do Rio, Steve (2019) nos traz em seu relato o que para ele significavam aqueles embates.

> Então... eu acho que assim... a princípio não foi a rivalidade regional, (...) a princípio existia uma necessidade de declarar a autoestima né, através de sua galera... tinha os gritos né, que o pessoal gritava: ôôôô tal galera é o terror , né, aquela coisa assim que meio era no intuito de você se exaltar, de tipo assim, de ter um, um, um algum ponto de orgulho e isso começou a evoluir para a briga, de desentendimento dentro do baile, muitos desentendimentos,

> começavam por causa de namoro, o cara pegava namorada de outro, a ex e tal, as próprias meninas brigavam muito e depois nos bailes maiores eu acho que a coisa já evoluiu para, para brigas maiores porque já começou aquele espírito meio que de... de gangues mesmo sabe, começou a ficar uma coisa mais organizada.

A mudança no entendimento da identidade da juventude preta frequentadora dos ambientes Funk parece ter reproduzido no Rio de Janeiro, a partir de meados dos anos 1980 – e que prosseguiu durante boa parte dos anos 1990 – o que havia nos EUA, nas décadas anteriores, sendo um dos fatores que contribuiu para o nascimento do Movimento Hip Hop. Sendo assim, podemos traçar um paralelo entre os dois momentos, nos diferentes países. Valmir (2019) na entrevista afirma:

> Então independente da cor da pele, da etnia, ali todo mundo é igual, só que cada um é igual dentro das suas facções, então o que ocorre ali é o preconceito não social, mas o preconceito habitacional, locacional né, ou seja, fulaninho mora no Encontro ele é feio, fulaninho mora no Andaraí, fulaninho mora no São João, ele é feio, fulaninho mora no Macaco, ele é bom, ou vice versa, entendeu?.

Na realidade carioca, eram galeras de jovens negros em sua maioria, cuja identidade naquele momento significava o respectivo espaço geográfico onde estavam inseridos. Nas duas realidades – Estados Unidos e Brasil –,a inexistência do debate étnico-racial e o desconhecimento de sua identidade tornaram estes grupos vulneráveis aos efeitos do racismo. Por suas diversas dinâmicas, o racismo, para além do ódio disseminado do grupo dominante para com o grupo dominado, produziu na comunidade alvo, um processo de ódio contra si mesma. Na medida em que as construções sociais remetem a um grupo somente aspectos positivos, enquanto a outro unicamente aspectos negativos, este grupo dominado voltar-se-á contra seus pares, na esperança de eliminar aquilo que para eles representa algo ruim. Para Frantz Fanon:

> Este racismo dos negros contra o negro é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. Eles literalmente tentam olhar sem ver, ou ver apenas o que querem ver. (FANON, 2008, p.15).

Como explica o autor, esta prática do negro para com outro negro nada mais é que um movimento de fuga desta opressão racial. O racismo que transpassa as relações de classe e gênero foi disseminado no seio deste grupo, facilitando assim o trabalho daqueles que mantém de pé esta estrutura que “visa a eliminar o fenótipo adverso” (MOORE, 2007, p.259), gerando uma guerra fratricida entre esses pretos.

Era este o quadro que marcou profundamente as relações entre os pretos nos bailes Funk.

> Esses grupos sociais parecem construir por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais e globais) que lhes têm permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. Assim, se, por um lado, a imagem deles aparece na mídia quase sempre associada às gangues e às organizações criminosas, por outro lado, constata-se também um grande interesse por sua produção cultural. Apesar do constante processo de estigmatização, sua imagem exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação. (HERSCHMANN, 2005, p.19 e 20).

O racismo, portanto, oferece estas nuances com as quais a comunidade negra inevitavelmente tem de lidar e, nesse sentido, precisa estar alerta, porque não será sempre que ele se apresentará de uma forma agressiva. Segundo Moore (2007):

> No seu ponto mais alto de sucesso evolutivo, o racismo, como forma de consciência grupal, não aparece mais como racismo, e, até mesmo, se nega como tal. É essa característica de poder “se negar a si mesmo”, que lhe confere tal plasticidade e resistência aos esforços de mudança (MOORE, 2007, p. 256).

Com o tempo, esta nova formatação dos ambientes Funk começou a ganhar páginas dos jornais e manchetes da TV. A mídia passou a prestar mais atenção ao que estava acontecendo nos bailes e se aproximar deste mundo “fazendo com que ocupassem de início, as seções policiais dos noticiários dos grandes veículos de comunicação e, depois, também seus respectivos cadernos culturais” (HERSCHMANN, 2005, p.29). Isso não a impedia de tratar o Funk como algo exótico, ainda que tenham surgido, no início dos anos 1990, programas de rádio como da Imprensa FM 102,1, apresentados pelos DJ’s Ronnie Rap e Pinto 2, que ajudaram a massificar o Miami Bass por um lado e tentavam, por outro, retirar o peso do rótulo de violento destes bailes.

Embora o clima nestes ambientes funk fosse tenso, é necessário lembrar que havia também o momento em que os funkeiros davam vazão à sua veia romântica, quando os DJ´s punham para tocar canções como *The Closer I Get To You*, de Roberta Flack e *Ebony Eyes*, de Rick James e Smokey Robinson, apelidadas pelos funkeiros de “música lenta” (CECHETTO, 2003, p.99), incentivando a formação de pares para dançar de “rosto colado” – expressão usada nos bailes – uma forma de

aproximar as paqueras, suavizando o ambiente. Após este breve momento, os DJ´s geralmente voltavam com sequência de Funk Melody. Apesar de sua batida ser igualmente grave, este se caracterizava pela suavidade no som. Eram os casos das canções *Party Your Body*, do cantor Steve B, *Bleeding Heart*, da cantora Bordeux, e *When Your X Want You Back*, da cantora Dina.

Tratava-se de um hiato entre as contendas, quando era possível ter outras possibilidades de interação entre os frequentadores, principalmente entre meninas e meninos, uma vez que "é no baile que se fundem o prazer e a sensualidade da dança e o agito do som, as descobertas amorosas e as parcerias de novos amigos" (SOUTO, 2003, p.73). Segundo Valmir (2019), em entrevista para essa pesquisa:

> O baile Funk deveria ser, é... o mesmo sentido do pagode, é... o mesmo sentido da do House[83], do Rock, é o mesmo sentido do, do, de outros ritmos, do Forró, é você sair, curtir e voltar pra tua casa, porque todos aqueles jovens têm família, tinham família, que morreram pelo... ao longo desse caminho, mas culti, cultivar a contenda, você cultiva a falta de respeito entre eles, e ao ponto de que, você... porra tá numa esquina indo para um clube, você encontra... eu e você não nos conhecemos, eu tô com um grupo com uma quantidade maior, as vezes você até estuda comigo, porra ó fulano mora em tal lugar, aí todo mundo quer te bater sem nunca te conhecer, aí desperta aquele sentimento de ódio, de raiva, e coisa que acredito eu que é... as equipes tinham o poder de dirimir isso, de mitigar isso, e tacaram mais fogo jogaram mais fogo em relação à essa situação, em algum momento pararam, pediram paz, jogaram aquela música de, de Melody, aquela música de, de romance, mas no... 80% do baile acabava se estendendo em briga.

De fato, em dado momento na quadra da Unidos do Cabuçu, por exemplo, podíamos notar que o DJ da equipe Hot Mix usava o microfone para puxar um refrão que pudesse ser usado pela galera da qual ele fazia parte. Assim o DJ falava: "sem nada de briga, nada de terror, quem manda aqui no baile?"; "é o Morro do Amor", respondia sua galera. Para seus inimigos do Morro do Encontro, presentes em grande número no baile, aquilo era um insulto e o suficiente para aumentar ainda mais a tensão. No interior deste movimento, as galeras buscavam maneiras de se destacar umas das outras. Os brados altos em certo momento já não eram mais suficientes para aquelas turmas, algo novo deveria ser feito e a turma do Andaraí o fez.

Em outra noite de forte chuva, seguiram rumo ao CCIP, trajando camisetas do Clube de Regatas Vasco da Gama[84], entraram no baile gritando alto o nome de seu morro – "Uh Andaraê" – enquanto que as luzes e os "pisca-piscas" do local, que incidiam sobre todos os participantes, davam àqueles garotos cientes de sua fama

[83] Chamada também de Dance Music, muito em voga nos anos 1980 e início dos anos 1990.
[84] Clube fundado pela colônia portuguesa, cuja sede fica no Bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro.

entre as galeras um protagonismo maior, na medida em que suas camisetas brancas sob os canhões de luz, num lugar de pouca iluminação, os transformavam numa atração a parte.

Em entrevista para esta pesquisa, Valmir (2019), que apesar de morador do Morro do Encontro, por muitos anos foi muito próximo da galera do Andaraí, descreve o cenário que presenciou e nos ajuda a entender o ambiente interno dos bailes Funk no período por ele destacado, o final dos anos 1980 e início dos anos 1990:

> E... e entre aquelas luzes da Soul Grand Prix, aquelas luzes de reflexo, porra se você vacilasse, você tomava um nocaute ali mesmo. No CCIP ainda era light, depois que a gente começou a ir para o Madureira aí que a gente começou a ver algo, algo mais pesado.

O baile do Madureira – por se localizar no Turiaçu, região próxima de várias comunidades, como Morro do Faz Quem Quer[85], Morro do São José[86], Morro da Serrinha[87], Cajueiro[88] e a galera que vinha de Vaz Lobo – converteu-se rapidamente num ponto forte das noites cariocas para este público, inclusive pelo fato de inexistir neste período específico o baile do Dutão[89], pois somente "em 1990, o charme ganharia um novo endereço embaixo do Viaduto Negrão de Lima" (SEBADELHE, 2016, p.192). Em entrevista Valmir (2019) afirma:

> A concentração de público ali também bem maior, porque toda Madureira, Campinho, toda aquelas favelas que a gente conhece, morro que a gente conhece, São José, é, é, Caixa D'água que é Méier, né, Caixa D'água, é... esse agora, caminho de Jacarepaguá ali, é... qual o nome daquela favela ali? Todas aquelas adjacências ali, Fubá, São José, é, essa agora que tem o baile das gaiolas ali, que tá perigoso a beça da, própria principal, logo depois da... Cajueiro, aquele negócio todinho ali, é... várias facções vão pra ali pra aquela, várias comunidades e ali você via realmente a própria Furacão 2000 até a época o Rômulo Costa, né? A... cinco minutinhos que eles davam ali, pô eram cinco minutos de paulada, briga e quem caísse...

O baile do Madureira, reconhecido por quem o frequentava por sua alta periculosidade, era tratado como uma espécie de "ritual de passagem": era preciso ir ao Madureira para que pudesse não só ser aceito, como ter a confiança da galera. O risco era alto e o confronto iminente, daí a estratégia de contar com todos aqueles que não "peidavam"[90] na hora da briga. Nosso entrevistado Valmir (2019) afirma:

---

[85] Situado em Rocha Miranda
[86] Situado em Madureira
[87] Idem.
[88] Idem.
[89] Apelido dado pelos frequentadores do baile charme que acontece sob o Viaduto Negrão de Lima em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro.
[90] Gíria usada quando uma pessoa tinha medo de brigar no baile. Posteriormente, entrou na letra do Rap "Bonde da CDD" de autoria de Cidinho & Doca.

> Porra, Madureira... primeiro tinha a trajetória, o ônibus que a gente pegava... tinha que pegar o 638 passava pela Portela, aí passava ali pelo viaduto... tranquilo, era perto, entendeu? Pra chegar até o Madureira, mas na volta, você atravessava o Viaduto Negrão de Lima para ir para o ponto final do 607 para não ter que passar por locais, para não ter por exemplo que passar pelo Engenho Novo, pra não ter que passar em localidades, que você ia ser abordado, de repente ia tomar um tiro, ia tomar pedrada ou ia ter que, é, é, se deparar com uma facção rival e sofrer um dano maior.

As alianças aconteciam algumas vezes, quando seus líderes, ao chegarem num baile, se deparavam frente a frente com um colega de trabalho, que se encontrava na mesma posição, como no caso emblemático ocorrido no clube Disco Voador[91], no início dos anos 1990, quando as galeras do Morro do Encontro e da Favela do Muquiço[92] uniram forças graças à amizade pré-existente entre seus líderes. Por sinal o irmão do líder da galera do Muquiço era meu colega de trabalho e tínhamos o mesmo cargo, e ainda que não fôssemos próximos na empresa, nos tornamos aliados por forças das circunstâncias.

Assim, foi possível contar que, aos quarenta integrantes da galera do Encontro, somaram-se os sessenta do lado do Muquiço em sintonia, formando o maior bonde da noite. Nenhuma outra galera se atreveu ao confronto conosco. Através da dança, interrompemos brigas que aconteciam alheias às nossas ações. Tal situação foi possível pelo fato de existirem bons dançarinos de Break nas duas galeras. A roda se formou, os brigões pararam para ver o que estava acontecendo no interior do círculo e o DJ da equipe Big Boss[93] pegou o microfone para agradecer aos dançarinos cuja galera ele só identificou depois que voltamos a gritar o nome de ambas. É o lúdico interrompendo a violência.

As brigas, porém, não eram generalizadas. Havia bailes em quadras de escolas de samba onde não existia este tipo de situação entre os frequentadores. Eram os casos da Unidos da Tijuca, no Morro do Borel, Flor da Mina do Andaraí e principalmente da Mangueira, ocupada pela equipe Studio 58, “Tranquilidade em Som”. Em comum, o fato de localizarem-se dentro das comunidades e pessoas oriundas destas responderem pela segurança dos funkeiros. No caso da Mangueira, o inusitado ficava por conta de um aviso intimidador, que geralmente vinha do microfone do DJ: “Quem brigar vai para a linha do trem”. O recado era dado por alguém ligado ao varejo de drogas, em geral seguranças. O clima, ao contrário de muitos outros lugares,

---

[91] Clube localizado em Marechal Hermes, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[92] Favela localizada em Guadalupe, Zona Norte do Rio de Janeiro.
[93] Na época, a responsável pela sonorização dos bailes do Disco Voador.

só era tenso do lado de fora em razão da presença da polícia, o que poderia provocar um tiroteio a qualquer momento.

> Os bailes de comunidade são vistos como aqueles cujas regras e segurança interna, são ditados pelas forças políticas locais, entre elas as organizações criminosas. Há uma regularização nem sempre explícita do comportamento e um interdito dos embates físicos entre os grupos rivais. (HERSCHMANN, 2005, p.162).

Em entrevista para esta investigação, Valmir (2019) nos traz sua perspectiva destes bailes em particular.

> Era diferente, era, era mais dançante, era... o próprio, Flor da Mina... depois não né, era, era mais dançante (...) Não existia esse negócio de disputa de troféu, não existia esse negócio de lado A lado B, entendeu, era um baile igual você... do estilo do que já foi citado, vou sair hoje pra, pra curtir um baile, pô você vai para um baile sabe que vai dançar, vão beber, vão, vão conversar, entendeu, dificilmente, esporadicamente tem, tem uma situação de briga ou de confusão.

Dentro da quadra, reinava a tranquilidade, ainda que as galeras rivais estivessem literalmente lado a lado, “apesar de as facções criminosas até reprimirem as brigas” (CYMROT, 2011, p. 89). A questão era mais econômica: sem brigas, o baile atraía mais clientes para consumir as substâncias comercializadas pelos varejistas. No entanto, para Herschmann (2005, p.131), “o tráfico nada tinha a ver com o baile. Uma atividade tinha sua autonomia em relação à outra; afinal, o tráfico já fazia parte da economia e da estrutura social local muito antes do funk”. De fato, esta relação começaria com mais ênfase “em 1992, época que se iniciou o processo de criminalização do funk” (CYMROT, 2011, p. 22), quando os bailes começaram a ser realizados mais constantemente nas favelas, afastando-se dos clubes, e a negociação passaria a ser diretamente com os líderes do varejo de drogas.

Com o número de galeras aumentando a cada fim de semana, as equipes, a fim de premiar as maiores e mais organizadas turmas, criaram uma disputa de troféus, a fim de incentivar um número cada vez maior de pessoas a frequentar os bailes. Para facilitar este deslocamento, donos de equipes disponibilizavam ônibus para as galeras – “fruto de acordo entre os organizadores dos bailes e as empresas municipais – que é garantido mediante o pagamento do ingresso antecipado do baile” (CECHETTO, 2003, p.102). A função dos coletivos era de transportar as galeras, das comunidades até os bailes e vice e versa. Eram os festivais de galeras, como nos mostra Valmir (2019) em sua entrevista:

> E você tinha grupos ali, não tinha lado A e lado B, você circulava o baile todo e tinha... e tinha os grupos ali, que sempre ficavam né, os grupos conhecidos, o que depois a gente vê... que a gente vê em

> vários outros estilos de música, aqueles grupos ali conhecidos, quando falava é...determinada comunidade eles vinham à frente né, pulando gritando, jogando confete, papéis pra... e o grito da galera inicialmente, mas depois de algum tempo, que veio essa incentivação, tanto dos dois lados né, tanto da equipe, quanto do... de quem financiava os garotos que não tinham uma renda boa, ou que não trabalhavam, para ir para o baile.

Como empresários do ramo, os donos das equipes de som já há muito haviam percebido que controlavam um negócio extremamente lucrativo, e entendendo também que este negócio era ainda mais rentável, muito em razão da violência que se tornou um dos atrativos dos bailes, passaram, através dos DJ´s, a incentivar as brigas entre esses grupos, pois "o opressor encoraja nossa participação em qualquer atividade que seja autodestrutiva" (DUCCINI, 2017, p. 150). Segundo Steve (2019), em sua entrevista:

> Olha sempre teve briga, sempre teve briga né, sempre teve... assim, desde a época que eu frequentei sempre teve, é... eram raros os bailes quando não tinham né, e eu acho que assim a briga era uma coisa que já era até incorporada porque a gente também tinha aquela coisa de querer ver a porrada comer.

Apesar deste cenário violento, o início dos anos 1990 significou o auge do Miami Bass, quando os bailes tomaram conta da cidade a ponto de serem realizados em espaços classificados como atração turística, como o Mourisco em Botafogo, a Praça da Apoteose[94] e no Maracanãzinho[95], numa noite épica em 13 de Fevereiro de 1993. Na enttevista Valmir (2019) narra a seguinte passagem:

> Então, que inicialmente era essa brincadeira, de disputa, de troféus, né, se tornou além da disputa de troféus, do Break que existia na época inicialmente, que eu deixei de mencionar, inicialmente, é... enquanto estava nessa fase do Break, de, de, das equipes de som, chamar meia dúzia lá pra disputar o Break, coisa que tu também curtia bastante né, época dos Transformers[96], e outras músicas... Ravioli[97] e tal, naquela época, era a época boa, mas depois que começou, é... que essa disputa, ficou mais atenuada, ela, ela se tornou ao invés de disputa de troféu, disputa de facção, porque se você encontra uma facção rival, não tinha respeito, o lugar que não tem respeito acaba em confusão e morte, é você encontrar uma pessoa, um tricolor encontrar um flamenguista do lado de fora do Maracanã, os dois estão indo para curtir o Maracanã, o jogo, não cabe ao tricolor, ou ao flamenguista querer bater ou querer brigar e querer matar, quando a gente vive a base do respeito a gente consegue viver em comunidade, entendeu? A gente consegue viver em sociedade, melhor dizendo, mas quando acaba o respeito, que foi o que aconteceu pelo menos eu o vi que aconteceu no baile Funk,

[94] Localizada na Avenida Marquês de Sapucaí, conhecida como Sambódromo.
[95] https://www.youtube.com/watch?v=_l9sb-4Apyw. Acessado em 23/01/2019
[96] Ice Man Ja – Dance Transformer (Melô dos Transformers)
[97] Trinere – I´ll be all you ever need (Melô da Ravioli)

> independente, o que que um menino de uma comunidade, tem de diferente de um menino de outra comunidade, um adolescente? Não tem nada. Todos lutam, crescem querem lutar por um objetivo, querem ser alguém na vida, mas o que as equipes começaram a promulgar, e acho que... e hoje eu falo equipes, que muitas delas responderam processo né, Zezé[98], Rômulo Costa[99] e outras mais porque eles incentivavam a briga, eles acho que estragaram o verdadeiro sentido do baile Funk.

Há quem entenda este processo dos festivais de galeras como um meio para elencar lideranças nesses grupos. Para Cechetto (2003, p.100), estes seriam "os "representantes" de galeras, uma espécie de liderança "natural" recrutada pelos donos de equipe para desempenhar atividades burocráticas na organização do festival. O primeiro foi na Praça da Apoteose". No entanto, a eleição destas lideranças se deu entre os próprios funkeiros e antes mesmo do surgimento destes festivais. É fundamental resgatar o que acontecia no interior dos ambientes dos bailes e no seu entorno, para que possamos ter uma melhor dimensão daquele momento para as pessoas que vivenciaram aquelas experiências e que, na maior parte do tempo, não puderam compreender o que estava acontecendo, até que a dura realidade fosse posta diante de seus olhos, quando presenciavam a perda de amigos ou parentes em razão destes conflitos. Valmir (2019) em entrevista afirmou:

> Me interessou para saber o que que era e tal, e inicialmente era aquela, eu na minha ingenuidade, era aquela disputa de troféus, de picar papel, ter aquela festa né e foi uma época boa, início do rasta pé, era aquele... dos passinhos, né, rasteirinho né, depois veio o Steve B, depois veio outras que ainda tinham letras saudáveis em relação à hoje em dia né, tinha letras, consideradas mesmo em inglês, você via que a... a música tinha um contexto, tinha ritmo e tinha contexto.

Era um evento a parte. Para conquistar troféus, além de comparecer em grande número, as galeras tinham de se organizar: bolas de gás, papel picado, bandeirinhas multicoloridas, faixas com seus nomes, enfim, pareciam desfiles de blocos carnavalescos, mas em ritmo de Funk e dentro de um espaço compartimentado. Contudo, os outros elementos que caracterizavam os bailes estavam ali presentes. Para os funkeiros, em muitas ocasiões o que estava em jogo era "o conteúdo positivo de virilidade e coragem associado a brigas e outras demonstrações de força" (SOUTO, 2003, p.76).

> Quando tocam os "pancadões", como são conhecidos os resultados da manipulação do ritmo, a briga se intensifica, emergindo a "pancadaria". A mudança observada no baile "de corredor" é que

[98] Zezinho, proprietário da equipe ZZ Disco
[99] Proprietário da equipe Furacão 2000

> essas montagens[100], que se constituíam apenas como parte da programação do baile ao lado da música lenta e outros ritmos mais melodiosos como o charme, progressivamente começaram a predominar em alguns bailes que consagraram a briga como um "ingrediente necessário" da festa. (CECHETTO, 2003, p. 99).

Dentro da relação galeras/comunidade/varejo, outro fator que motivava a inclinação por se identificar com uma comunidade era a soma representada pela adição: tamanho da facção + poderio bélico + alianças com outros grupos inseridos no mesmo contexto. Esse quadro significava para essas galeras o respeito dos grupos aliados em paralelo ao temor que era disseminado nas galeras rivais. Para muitos funkeiros, era comum a percepção de que "com a galera X é melhor não estabelecer confronto", ou ainda, com esta mesma galera "X é melhor eu me juntar"[101] e ir para o baile. Assim, a proteção estaria garantida na ida, no interior do estabelecimento e na volta para casa após o término do baile. Em entrevista Steve (2019) disse:

> Então assim... o que que acontece, é... quando o Rômulo Costa no baile do Mauá, começou com o festival, começou a organizar as galeras e tal, então tipo assim, é... a galera do Boaçu que tinham várias subdivisões, Boaçu tem Chaminé, tem Beco também se organizou como uma galera só, Boaçu. E eu acho que por contato de amizade eles fizeram a coligação com a galera da Otto, mas a maior parte das pessoas que faziam parte dessa galera necessariamente não eram moradores desses locais era aquele pessoal que tipo eu gosto dessa galera e vou colar com a galera da Otto vou colar com a galera do Boaçu e aí tipo a fama ficou mais forte do que propriamente a galera em si, porque no Mauá a grande rixa era entre a galera da Otto e Boaçu contra o Jardim Catarina, o Jardim Catarina é uma galera só, Jardim Catarina é a maior favela da América Latina, plana né, e ela corta São Gonçalo de um lado a outro, são várias ruas, eram várias galeras que, quando chegavam no Mauá, se tornava uma só: Jardim Catarina, e... a gente também andava muito com o pessoal da Otto né, pessoal do COE andava muito com o pessoal da Otto".

Este era o complexo jogo de galeras que formavam esse mosaico de diferentes arranjos dentro e fora dos bailes, porém não significa que esses arranjos eram permanentes. As mudanças aconteciam, em alguns casos, ao sabor de decisões às vezes tomadas na mesma noite da realização do baile. Não havia algo como uma "Central Única das Galeras", onde as diferentes turmas pudessem se reunir para discutir assuntos de interesse unificado dos grupos. Naqueles tempos, ainda que não existissem as comodidades tecnológicas para se comunicar de hoje, as informações

[100] Espécie de Frankenstein musical. Ação dos DJ´s que faziam a junção de diferentes partes de duas ou mais melôs, que resultavam numa nova canção, denominada de "montagem". Este foi o momento na trajetória do Miami Bass no Rio de Janeiro, que antecedeu a explosão do Funk Carioca.
[101] Frase muito usada na favela para expressar união de grupos.

eram rapidamente socializadas e assimiladas entre os atores desta cena através do "boca a boca.

Se a forte presença negra era um dos motivos que fez com que os frequentadores se identificassem uns com os outros, particularmente a partir do começo dos anos 1990, um número cada vez maior de pessoas brancas começou a frequentar os bailes, e esta situação curiosamente não passou despercebida pelos frequentadores pretos. Assim, num período em que as questões de raça e racismo não eram propriamente tematizadas nos ambientes Funk – a despeito do que acontecia nos bailes Black –, essas pessoas não seriam chamadas de "Cocotas" ou qualquer outro termo que as diferenciasse da maioria dos frequentadores. Steve (2019) em entrevista:

> E nos anos 90 já tem uma entrada de brancos que moram nas periferias que moram nas favelas também que já tipo assim, passam a escutar somente os Funks né, que eram do tempo do DJ Marlboro, a Furacão também tinha programas de rádio e tal, os programas eram sempre às seis da tarde por ali, cinco horas e ele tem uma predominância nas favelas e nas periferias, né, então assim, se você pegar hoje, você fizer um comparativo de favela, favela... talvez a pessoa não associe morador de favela com uma pessoa negra, mas na época a associação de favelado era direto com alguém preto e o Funk, ele era, o baile Funk no caso, os bailes ele era a diversão do favelado, então pra mim, a ligação racial era nessa chave aí, não tanto pelo gosto musical mas, pelo... por causa dos frequentadores, estereótipo e tal.

É nesse contexto que se assinala uma mudança no que diz respeito à forma com que os funkeiros se identificam. Paulatinamente, as galeras deixam de possuir relações de alianças independentes dos grupos varejistas que controlam as diversas comunidades de onde esses grupos de jovens se originaram. Este é o período também que marca a expansão de contendas para outros espaços públicos como as praias, por exemplo. Não foi por acaso que a canção *The Beach*[102], do grupo Afrika & The Zulu Kings, foi batizada como a "Melô do Arpoador", este era o ponto de encontro de várias galeras, rivais ou não, que começaram a frequentar a orla carioca, transformando-a num baile a céu aberto ao levarem consigo grandes rádios portáteis, alguns com toca-fitas, onde se podia ouvir Miami Bass em alto volume.

Um desses dias marcou minha vida, quando num domingo de sol na praia de Ipanema, em companhia de um amigo, funkeiro como eu (ele, porém, diferente de mim, era pichado[103]), tivemos de nos retirar da praia por volta das 9h30min da manhã

[102] A praia. Música que apresenta na sua introdução, a versão "sampleada" do riff da canção "Layla", do guitarrista Eric Clapton.
[103] Reconhecido como aquele que é "briga de baile".

a fim de escapar das retaliações de um grupo hostil a nós. Em seu trabalho sobre as galeras Funk, Fátima Cechetto (2003) diz que:

> A escolha do tema deveu-se em primeiro lugar à curiosidade em torno desses grupos que "abalaram" o verão carioca de 1992, desencadeando controvérsias sobre as formas de lazer dos jovens moradores dos subúrbios e favelas da cidade. Além de grupos de jovens que frequentam os bailes funk, as galeras ficaram mais conhecidas por disputarem, entre elas, alguns postos nas praias. O impacto dos arrastões na cena cultural e política do Rio de Janeiro foi intensamente discutido e a possibilidade de novos conflitos orientou, posteriormente, o desenvolvimento de política pública nas comunidades de onde partiam as galeras para "zoar" na Zona Sul da cidade". (CECHETTO, 2003, p. 93 e 94).

De forma simultânea a esta migração, que "tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social no Rio de Janeiro, fortemente identificada com conflitos urbanos onipresentes" (HERSCHMANN, 2005, p.97), outro processo no interior do ambiente Funk foi iniciado, desta vez, relacionado às marcas de roupas que os funkeiros utilizavam não só para frequentar os bailes, mas também no seu dia-dia. Estas marcas, por suas iniciais, acabaram sendo associadas aos grupos armados rivais que passaram a impor uma série de restrições aos moradores destas comunidades, como, por exemplo, a proibição de uso de roupas que fizessem alusão ao grupo rival.

A TCK, por ironia do destino, era então uma grife muito famosa entre os surfistas, mas possuía também grande penetração entre a juventude negra e periférica, facilmente encontrada nos corpos das galeras nos bailes. Por ter as letras T e C na sua sigla, esta passou a ser associada ao Terceiro Comando, e as galeras das comunidades controladas por esta facção passaram a usá-la constantemente, ao mesmo tempo em que eram impedidas de usar roupas na cor vermelha, em virtude de esta cor aludir à facção rival. Imediatamente o oposto aconteceu entre as galeras dos morros controlados pelo Comando Vermelho, que rejeitavam tal marca, passando a utilizar somente roupas, bonés e outros itens da marca Cyclone, associada ao CV, em razão de sua primeira letra, algo que rapidamente se naturalizou na comunidade funkeira e, por fim, virou tema da letra de um Rap: "a onda do funkeiro meu amigo agora é de Nike, ou Reebok ou Puma no pé de bermuda da Cyclone ou então da TCK" (Rap das Marcas, Mc Marcelo e Mc Rogério).

A referência a este Rap assinala que este momento marcou um novo arranjo no interior dos ambientes Funk, um período em que começam as separações das galeras entre lado A e lado B e o surgimento dos bailes de corredor:

> Onde os funkeiros dançam, ao mesmo tempo que entoam estribilhos e gesticulam como forma de demonstrar sua hostilidade e a disposição para lutar. Pode-se dizer que o objetivo de uma galera no baile funk de corredor é a invasão do território rival. (CECHETTO, 2003, p.104).

Do ponto de vista histórico, o Capitalismo atuou na preservação dos seus interesses, entre eles o controle das massas populares. Sendo assim, possui papel protagonista na condução de um processo de mudança no público consumidor de Funk. Esta modificação, em particular, iria colocar antigos inimigos do mesmo lado, enquanto que colocava velhos aliados em campos opostos. Este expediente se assemelha ao que ocorreu em África, no processo de sua colonização.

> De fato, por vezes os regimes coloniais viam que era vantajoso estimular as rivalidades "tribais" de modo a manter os povos colonizados afastados de sua principal contradição com os senhores europeus – isto é, a técnica clássica de "dividir para reinar". Os belgas recorreram várias vezes a tal processo; os brancos racistas da África do sul tinham cuidadosamente preparado um plano em 1950 para "desenvolver" as populações africanas como os Zulu, os Xhosa e os Sotho de modo a barrar o caminho à marcha mais geral para uma solidariedade africana nacional e de classe. (RODNEY, 1975, p.329).

Em terreno africano ou na diáspora, as artimanhas do capitalismo em muitos momentos objetivaram provocar a cisão entre os pretos a fim de enfraquecer indícios de organização no seio da comunidade negra. No caso particular dos funkeiros, já havia uma fragmentação em diferentes galeras.

> A briga fratricida de gangues é uma manifestação direta de um padrão comportamental autodestrutivo. Também é uma forma de escapismo, na qual os jovens negros despejam sua raiva, frustações e desespero ao invés de combater o verdadeiro inimigo. (DUCCINI, 2017, p. 151).

Ao que parece, a ideia era fragmentar estes grupos e as articulações de alianças entre as galeras, que promoveram tanto união quanto hostilidades nos bailes Funk, mudando para um modelo que passou a seguir mais as tendências vindas das facções que controlavam o varejo de drogas.

> A diferença é que atualmente alguns organizadores no circuito funk passaram a marcar excessivamente a sua relevância, institucionalizando a "divisão" de territórios em seus bailes, inclusive conclamando os que gostam e querem se confrontar para que o façam livremente. (CECHETTO, 2003, p. 99).

Assim desarticularam-se antigas alianças e se construíram outras em que do lado A estavam geralmente as galeras dos morros controlados pelo Terceiro Comando, enquanto do lado B se encontravam as galeras de comunidades dominadas

pelo Comando Vermelho. Nesse sentido, as identidades no interior dos bailes adquiriram nova reformulação e novas dinâmicas. Agora, quem frequentava aqueles ambientes, além de ser funkeiro e de determinada comunidade, tinha também de saber em quais dos lados sua galera estava inserida. As fronteiras na geografia dos bailes foram rearranjadas e uma palavra dita de forma equivocada poderia significar retaliações.

Esses jovens eram impactados pela experiência nestes ambientes de confrontos e, em muitos casos, não enxergavam outra saída a não ser dar prosseguimento a esta cultura da violência com a qual já estavam familiarizados. Naturalizou-se que a etapa seguinte ao término de seu período como funkeiro era inserir-se naquele mundo em que o poder era representado pela arma de fogo. Significava, portanto, a continuidade da exaltação da virilidade, uma caminhada às cegas rumo ao precipício, uma vez que "muitas dessas mortes são resultado de uma política proibicionista que prioriza o combate armado contra o comércio varejista de drogas ilícitas nas favelas" (FACINA, 2014, p. 02).

Embora a atração fosse constante, em razão das "facilidades" que o varejo de drogas pudesse oferecer, muitos conseguiram reunir forças para resistir àquela tentação que acabou por tragar a vida de centenas de jovens pretos. Essa perspectiva pode ser localizada na narrativa de Valmir (2019):

> E porra quando... depois de eu ter saído, os próprios garotos que ficaram, na época de invadir o morro, vieram até mim e falaram: "(...) você quer? Cola com a gente aí pra gente tomar o morro". O morro todo tinha se tornado ADA, né? Aí chegaram pra mim ó: "A gente vai invadir tal dia, tal não sei o que, porra cola com a gente aí, vem com a gente" Falei: camarada ó, olha só, não sei não ouvi o que você falou, entendeu? Eu tô na igreja agora, tô vivendo uma vida totalmente diferente, porra me desculpa, mas isso não é pra mim não". (...) E quando você olha dessa forma, você vê que o baile Funk, acabou se tornando pelo menos no Rio de Janeiro, a escola do crime, a escola da criminalidade.

De fato, para nós que vivenciamos este processo durante anos e testemunhamos esta realidade, não era raro que antigos funkeiros aumentassem o número de adeptos no interior das facções. Neste sentido, muitos daqueles jovens vão "plantar na boca", como diz o idioma da favela. É o que aponta, novamente, a narrativa de Valmir (2019):

> Você vê que por detrás daquilo ali começou aquela fileira de lado A, lado B aquelas facções e aí que você vê a realidade do Funk, aí que você vê que há as facções, ainda existem as facções nesse meio, os jovens... aí eu comecei a ter noção de que, os jovens ali são iniciados pra vida do crime, entendeu, se você tiver cabeça você não se envolve, mas quem vai ter cabeça, porra indo para baile Funk, muitos

> se drogando, entendeu? Muitos dali... começou o baile Funk na rua, daqui a pouco tem a festa do dono do morro, camarada vai pra lá e recebe uma mochila, recebe uma camisa nova, recebe um tênis novo, entendeu? Recebe cargo e fica com mulheres em volta, cordão de ouro muitos deixaram subir a cabeça e tendenciaram para a vida, a vida do crime. É... isso foi uma das coisas tristes que eu tenho lembrança, muitos garotos bons, com futuros promissores, não só na comunidade que a gente morava, mas nas comunidades amigas né, tendenc... com grande potencial, tendenciando para a área do crime, influenciados né, por influencias más né, conduziram a eles a entrarem numa esfera que jamais deveriam ter entrado, hoje poderia estar aí com suas famílias, né, poderiam estar com seus herdeiros e já não estão mais aqui para contar a história do Funk inicial.

Para os pais que tentavam educar os filhos e mantê-los longe daquele contexto, se tratava de uma batalha desigual. Essa realidade é denunciada na letra da música “A luta continua”, do grupo de Rap Antiéticos: *Televisão mandou no ciclo natural daqui, trocar a família pelo crime, só que eu não obedeci* (Antiéticos. Álbum: Ética Molotov, 2014). Por outro lado, para quem nasceu e cresceu convivendo com pouca comida, roupas e calçados precários, moradias inseguras, onde não existem perspectivas de melhorias no futuro, esses jovens se tornam presas para o varejo de drogas que lhes oferecia os “meios de sobrevivência”. Segundo Carmichael (2017), “Você tem que entender o programa da pobreza. É projetado para número um, dividir a comunidade preta e, número dois, dividir a família preta. Não há nenhuma dúvida sobre isso” (CARMICHAEL, 2017, p. 147 e 148).

Tratava-se de uma oportunidade de desfrutar de um conforto estéril, pois essa teia social é a mesma estrutura que reservava para seus pais os piores locais de trabalho, onde jornadas extenuantes e baixos salários os impedem de estar na companhia de seus filhos a maior parte do dia.

> Porque o chefe da casa trabalha e nunca está ninguém vê sair, ninguém escuta chegar. O trabalho ocupa todo o seu tempo. Hora extra é necessário para o alimento. Uns reais a mais no salário, esmola de patrão, cusão milionário. Ser escravo do dinheiro é isso, fulano. 360 dias por ano sem planos, se a escravidão acabar pra você, vai viver de quem, vai viver de que? (Racionais Mc’s. Periferia é Periferia. Em qualquer lugar. Álbum: Sobrevivendo no Inferno. São Paulo. Zâmbia. 1997).

Em meados dos anos 1990, no mesmo momento em que o Rap de São Paulo estava emergindo e os Racionais em particular começavam a ganhar outras periferias além das paulistas, o Miami Bass iniciava o seu “canto do cisne” nos bailes cariocas. Para ocupar o seu lugar, nasceria sua “versão local”, aquele momento em que muitos daqueles jovens que estiveram participando das galeras agora usarão suas vozes e

seus corpos para empunhar um microfone e cantar suas experiências. O Funk Carioca viria para não mais sair de cena.

3.5 O Funk carioca

Até aqui, procuramos discutir, com base nas narrativas dos sujeitos de pesquisa, os impactos no ambiente Funk provocados não só pela indústria cultural em si, mas também pelas artimanhas do Capitalismo que, usando de diferentes meios e certamente apoiando-se no racismo estruturante, trabalhou para dividir a juventude negra em grupos antagônicos que compõem o público consumidor de um gênero musical criado por seus ancestrais, nascido num momento de contestações ao racismo e ao capitalismo. Milton (2019) afirma:

> Nessa época não tinha divisão, lado A, Lado B, nessa época todo mundo era um só, entendeu, então... quem era é, é, da comunidade X, não rivalizava com a comunidade Y, e todo mundo se encontrava no baile, todo mundo ia namorar, todo mundo ia dançar, todo mundo ia numa espécie de confraternização, era uma comunhão, era legal, porque não tinha rivalidade, não tinha disputa não.

Passaremos à discussão do Funk do Rio de Janeiro, que emergiu no interior destes ambientes quando "o Miami Bass, a matriz de todo o funk carioca" (SEBADELHE, 2016, p. 196) foi paulatinamente sofrendo uma metamorfose que se iniciou no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, momento em que os DJ's começaram a fazer um processo que os funkeiros denominaram de "montagem" **(**CECHETO, 2003, p. 99**)** ao misturarem uma música com a outra. A partir deste momento, as montagens foram se tornando cada vez mais comuns nos bailes Funk. Mc Galo, por exemplo, autor do rap *História do Funk*, usou a montagem *Pede a Paz* para dar vida à sua canção.

Por algum tempo, as montagens ainda evocavam os tempos dos "pancadões", porém este cenário indicava mudanças e essa transformação atendia pelo nome de DJ Marlboro, apelido que ganharia por ser, na sua juventude, morador de Itaboraí[104], cidade distante do município Rio de Janeiro, daí ser apelidada de "Terra de Marlboro" (SEBADELHE, 2016 p. 194). Embora Marlboro seja por algumas pessoas no mundo Funk reconhecido por dar início ao chamado Funk Carioca, há aqueles que possuem

[104] Município localizado na região metropolitana do Rio de Janeiro.

outra visão a respeito deste tema, como Mc Thiago (2019), um dos entrevistados para este trabalho:

> Se a gente for ver assim, ah as referências que os caras falam a maioria delas é branca, Marlboro, ah não foi Marlboro, tem uma disputa, não, não foi Marlboro, o projeto era do Cidinho Cambalhota e o Marlboro chegou ali nos 47 e botou a cara. É... então, aí você tem que voltar, tem que fazer esse esforço porque o mercado é isso, o mercado quer e quer essa cara, esse rótulo, que seja alienado, não à toa né, felizmente a gente tá sempre rompendo.

O álbum *Funk Brasil* trouxe faixas que ficariam marcadas como “Entre Nessa Onda” (Mc Batata), cuja base é a canção *Smerphies Dance*, da banda Spider D, outro representante do Hip Hop dos EUA, e o Rap das Aranhas (Cidinho Cambalhota). Este trazia mensagens subliminares remetendo ao sexo, e ainda que de maneira discreta, talvez prenunciasse aquele que viria a ser conhecido posteriormente como “Funk Proibidão”. No entanto, havia outros artistas que não faziam parte deste álbum tampouco desta cena, mas são igualmente expressões do Funk cantado em português, como Skowa e a Máfia, conhecidos pela canção “Atropelamento e Fuga”, e a banda Black Junior, autora da música “Mas que linda estás”, que surgira cinco anos antes do álbum de Marlboro, em plena Era do Miami Bass, o que aponta para o surgimento do Funk neste idioma em período anterior. Além disso, a ascensão do Funk Carioca se deu de forma paulatina. Durante certo período, era executado nos ambientes dos bailes em paralelo com o Miami Bass. Steve (2019), um dos sujeitos de pesquisa, diz que:

> O Marlboro – acho que ele é o grande responsável por isso – porque ele pega e... com as bases que ele montava e que ele tinha ele começa a chamar algumas pessoas e ele monta o primeiro álbum dele, o... Funk Brasil. Que trazia Mc Batata com aquela música “é, sim, lá de Acari”, tinha uma série de músicas, tinha uma música que eu gosto muito, que é o “Melô do Bêbado”, que o refrão era óóóóó, bebo, cachaça, que era um Funk, né, era um Miami Bass norte-americano que o cara só trocou as letras em cima da base que já existia e isso, foi feito é... foram feitas muitas releituras então quando abre essa oportunidade que o DJ Marlboro, ele abre para poder criar esse Funk Brasil que acabou sendo um sucesso... ele vendeu bastante, mas que não tocava dentro dos bailes da Furacão, né, Cash Box... tocava nos bailes do DJ Marlboro e no programa de rádio dele e acabou indo para a novela.

Marlboro pode ser apontado, segundo o entrevistado, como responsável por impulsionar o fenômeno Funk Carioca, o que não determina necessariamente que ele seja o fundador do Funk nacional. No entanto, para disseminar esta novidade, ele teve

que travar duelos comerciais com grandes equipes do Funk que não viam com bons olhos a intromissão de um novo concorrente. Sobre o assunto Steve (2019) diz:

> É... se você pegasse assim, o... as equipes de som, não tocavam geralmente as montagens de outras equipes e não tocavam as músicas do Funk Brasil. Acho que era uma disputa comercial, acho que era muito uma forma de fidelizar seu público, porque todo mundo sabia a Cash Box, ela vinha com uma vinheta: "A festa ia animada quando alguém de lá gritou"... aí a Pipo´s teve que montar a vinheta deles, aí a Furacão tinha sua própria vinheta, então cada um tinha sua própria vinheta, os DJ´s eles se auto identificavam dessa maneira, eles não tocavam a música um do outro porque era a identificação do outro, entende?.

De certa forma alheia a este embate, a comunidade funkeira presenciava dois processos nos mesmos ambientes. O primeiro, como já demonstrado, era a presença de dois diferentes tipos de Funk, Miami Bass e o Funk Carioca. O segundo indicava tendências que mais tarde se consolidariam, quando os bailes começaram de maneira lenta a sair dos ambientes dos clubes e quadras de escolas de samba, migrando para as favelas. Valmir (2019) em entrevista fala sobr eo assunto:

> Então é... é aquilo que eu falei pra você, tem um baile na rua e tem um baile no morro, um baile no morro pô, às vezes você não tem dinheiro, às vezes tu não tem, os caras incentivam, pô, toma uma camisa, toma um tênis, toma isso, toma aquilo outro, "ah tô sem dinheiro pra ir para o baile," vários... eu vi, vários... eu sempre trabalhei pô, mas eu vi vários relatos de garotos eles cheio de dinheiro no bolso, e irem lá em cima pedir ajuda, para poder ir para o baile, financiamento para ir para o baile, entendeu? Então o que esperar de um garoto que está sendo financiado seja do lado A ou do lado B que tá indo para o baile?.

Como demonstrado, a presença das galeras nos festivais dependia do pagamento antecipado do baile que, por outro lado, garantia também o transporte destes grupos através dos coletivos. Assim, o processo de aproximação entre as galeras e varejistas passou por este caminho, uma vez que nem todos possuíam recursos próprios para pagar o evento, conforme aponta narrativa de Valmir. No entanto, esta não era uma regra geral, pois havia aqueles – como Valmir – que dispunham de recursos próprios para frequentar os bailes.

Portanto, a chegada do Funk Carioca deu ainda mais força para os concursos de galeras, que passaram a fomentar aqueles que seriam os responsáveis por compor as músicas que os identificariam com sua turma, pois "nos concursos, surge a oportunidade dos jovens demonstrarem suas habilidades. Tornar-se Mc é uma das mais desejadas" (CECHETTO, 2003, p.101). Nesse sentido, seriam estes os novos

representantes junto às equipes de som. Para Mc Thiago (2019), aquele momento se desenhou da seguinte forma:

> E aí... a nacionalização desse processo né, eu porra, comecei a escrever porque eu comecei a ouvir o Galo falando da Rocinha, Wiliam & Duda falando do Borel, Cidinho & Doca falando da Cidade de Deus, falei porra mano, eu sou do Irajá. Assim como a galera sentiu falta do português ali no processo, aquela coisa de você entender o que está sendo falado... a gente tinha a batida, pô maneiro, mas tá faltando alguma coisa aqui, vamos falar do portu... nossa língua e tal, aí a os caras começa a usar o português e aí daqui a pouco eu falo não, porque não falar daqui do Irajá?.

Embora em fase de transição para outro modelo de Funk, o momento pedia que os pretos nos bailes continuassem se identificando com seu local de origem, uma vez que era motivo de orgulho para aqueles jovens, integrar o lado vencedor daqueles concursos. À galera campeã geralmente era dado o prêmio que consistia na realização de um baile em sua comunidade, o que atendia aos interesses dos frequentadores, dos realizadores e também daqueles que controlavam o varejo de drogas. Mc Thiago (2019) em entrevista:

> A minha entrada no baile, é... se eu não me engano foi em 92, a galera da minha área, ganhou, ganhou um festival do Boêmios aí eles ganharam um Fu... ganharam um baile lá no campo, sendo que nem teve baile porque choveu pra caramba cara, marcaram dois fins de semana, nos dois fins de semana choveu muito, ainda assim eu fui, deu para curtir um pouquinho, na época o Pinto 2 tocando aí não tinha problema para entrar, né, campão... cara fui, curti para caramba, não sei o que, ali fiz novas amizades, dali os caras me chamaram para curtir Acari, aí fui pra curtir, lá era Espectro Laser, nome da equipe, Espectro Laser x Arial Livre, era o embate da, da favela... meu irmão a equipe era boa pra caramba os DJs idem, não perdia em nada pra Furacão, pra qualquer outra equipe ou pra Cash Box... mas enfim também era maneiríssimo ver o embate entre Furacão x Cash Box.

Para algumas pessoas, essa conjunção de fatores fez recrudescer o processo de criminalização do Funk, uma vez que os funkeiros tinham sua imagem associada com a criminalidade. Para Valmir (2019), o quadro se explicava assim:

> A gente já tem uma experiência de vida, a gente já sabe os vários tipos de preconceito que a gente ou sofreu, ou sofre, preconceito a gente recebe, recebia quando ia num aniversário, numa festa, num baile Funk no morro. Os próprios policiais, diziam que você tá armado, que você tá com droga, tá com isso, tá com aquilo outro e queria forçar o... o... o... o... ou colocar ou tentar né, te persuadir em relação à isso aí, mas não falo de forma geral porque, tem muitos policiais bons e você não sabe quem é quem na noite, então se você não forçar algo, você acaba não sabendo e também tem, tinham muitos garotos que tendenciavam para o mal, entendeu?.

Foi neste contexto que começaram a acontecer com mais frequência os bailes nas comunidades, inicialmente ainda em paralelo com aqueles realizados nos clubes. Dentre os bailes mais conhecidos do período, estão aqueles que eram realizados no campo de futebol da Rua Caçapava, no Morro do Andaraí, onde estive diversas vezes. O lugar recebia galeras aliadas e outras rivais num primeiro momento, mas se transformaram em aliadas graças aos novos arranjos nos bailes que cindiu aqueles grupos em dois lados opostos, mais a imposição dos varejistas que impediam os funkeiros de estabelecer confrontos com antigos inimigos.

Com efeito, a realização dos bailes nas comunidades serviu para cada vez mais estreitar laços entre funkeiros e varejistas. É nesse momento que galeras, como a do Andaraí, por exemplo, aos poucos começaram a enaltecer as figuras destes varejistas, gritando dentro dos bailes de clube: “quem manda na Cidade sem Lei? É o Cabarra”[105]. Na entrevista de Mc Thiago (2019) acrescenta:

> Teve o porque dos bailes irem para a favela. Foi proibido nos clubes, ele foi jogado na favela e na favela é uma outra relação, são outras regras enfim, e aí a... muitos Mc´s começaram a bajular facção x facção y e ganhar projeção com isso então é aquela coisa, “pô fulano ganhou projeção com isso, então também consigo fazer”. “Vou falar do dono, não, vou falar só da bandeira tal, aí começou isso crescendo o mercado vendendo, mais projeção, mais gente fazendo e aí dominou, é isso aqui, aí ou eu fazia essa parada, tu imagina eu moro no Irajá, uma, uma área que assim... a favela, tem várias favelas, mas a favela maior ali é o do Amarelinho, que é Terceiro Comando, então ou eu faço Terceiro Comando e não tenho a leitura de mercado por que a grande mídia, na época era de Comando, né, é isso o que eu vou fazer, ou faço Comando e tô na área entre aspas de Terceiro né, mas eu sempre tive esse embate, eu sempre tive essa coisa do: “Pô tá todo mundo indo por aqui meu irmão, então tem alguma coisa errada essa parada véio.”É... e bati muito de frente com essa parada mano, não vou fazer não, que embora tenha muito show na área de Comando mas nunca levantando... nunca levantando bandeira.

Até este momento, que remete ao início dos anos 1990, a proibição da realização dos bailes nos clubes ainda não estava estabelecida, algo que aconteceria somente com a assinatura da “Lei estadual 5.265/08, de autoria do deputado Álvaro Lins (PMDB) (...) e impôs uma série de empecilhos para a realização dos bailes Funk, de tal forma que tornou praticamente impossível a organização de um baile lícito” (CYMROT, 2011, p.22). No entanto, em razão da forte campanha midiática que apresentava o baile Funk como sinônimo de violência, a opinião pública já estava convencida da nocividade destes eventos, algo que os militantes já naquele momento estavam lutando para combater. De acordo com Mc Thiago (2019):

[105] Na época, o líder do varejo na Caçapava, apelidada de “Cidade sem Lei”.

> Então a princípio era a nossa ação era mostrar o Funk para além do que a mídia apresentava até então, né porque o Funk até hoje ainda é assim, muito... e... ah é o Funk é putaria, o Funk é proibidão e a gente gosta de falar que o Funk vai além disso. É isso também, mas vai além disso.

Ainda que neste momento o Funk não apresentasse as características descritas por Mc Thiago, muitos cariocas já enxergavam aspectos negativos nestes ambientes, algo que iria se acentuar na medida em que a aproximação de Mc's e varejistas atingisse tal ponto em que haveria uma espécie de fusão entre estes. Em certo momento da história do Funk carioca, os Raps passariam a fazer alusão a estes personagens que despertavam admiração e temor entre os moradores das favelas. Antes, porém, letras que falavam "de paz e de "encontros" e "desencontros" amorosos" (HERSCHMANN, 2005, p.109) transmitiam uma mensagem na tentativa de conter os tradicionais confrontos entre as galeras, algo que eventualmente era incentivado pelos DJ's, seguindo ordens dos donos das equipes. Como frequentador dos bailes, pude presenciar um episódio dessa natureza no Country Clube da Praça Seca, durante realização do baile da equipe Furacão 2000, quando os seguranças se limitaram a observar os jovens se enfrentando, como quem assiste a uma peça de teatro. Eram os famosos "cinco minutinhos de alegria", como aponta Valmir (2019) em sua entrevista.

> Os cinco minutinhos dava para incentivar bem dizer a briga né cara, no meio dali da situação, e como tem uma delegacia ali perto, tinha um policial, acho que civil que fazia segurança, a testada dele era... não era nada boa, aquilo ali era cabeça de urso, ele dava uma testada na cabeça dos moleques ali, e uma vez até pegou a testada dele em mim que tu via, igual um pica pau, aquela vários passarinhos dando volta ali pra tu se recuperar, mas é foi um, foi um lado... enquanto estava só naquela entrega de troféus, enquanto estava só naquela... era excelente, quando começou a tendenciar para esse outro lado aí que começou a, a complicar as coisas.

Estes dois momentos distintos nos bailes Funk, o sinal verde para as brigas e os concursos de galeras, acabaram por construir no imaginário uma única ideia sobre o baile Funk, enquanto que, por outro lado, reforçava o discurso de que os bailes eram uma espécie de "vestibular para entrar numa facção", como nos mostra Valmir, em sua entrevista de 07/04/2019: "Para muitos o baile Funk se tornou uma escola do crime, para outros foi só o que, curtição, foi só a, foi só o ritmo, entendeu, foi só aquele lado ali de, de mulher, de som, e de não se envolver com nada disso".

Esse imaginário sobre o funk e os funkeiros dialogam com as construções históricas a respeito do comportamento do homem negro, uma visão que o apresentou como um ser violento, maléfico, insensível, alguém que vê prazer na agressividade,

“como objecto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que simplesmente é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controlo total” (MBEMBE, 2018, p. 26). Segundo Fanon (2008):

> Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2008, p.160).

Fanon nos mostra como é construída de forma ideológica a imagem negativa das populações negras, este estereótipo que inevitavelmente atravessa nossas subjetividades. Em sua obra *Racismo e Sociedade*, Carlos Moore (2007) estabelece um diálogo com o cientista senegalês Cheikh Anta Diop a respeito desta complexa equação acerca do comportamento racista diante dos negros.

> O racista é alguém que se sente ameaçado por alguma coisa ou alguém que ele não pode ou consegue controlar. Este sentimento de ansiedade e medo face ao elemento desconhecido e incontrolável é certamente um fator essencial ao racismo, tanto na Antiguidade quanto nos tempos modernos. (DIOP, 1976, p.386, apud MOORE, 2007, p. 168).

Somam-se a isto os limites impostos pelo racismo estrutural, que edificou obstáculos aos negros e, em situações mais graves, caminhos que levam à prisão ou à morte. Em última análise, é este o objetivo final do racismo: atacar e eliminar o negro em sua subjetividade.

> O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticulosos e racionais em suas ações. (ALMEIDA, 2018, p.51).

No entanto haverá aqueles que, ainda que sofram os mesmos ataques psíquicos, conseguirão escapar destas armadilhas, utilizando, por exemplo, como arma o microfone para transmitir de forma oral conteúdos relevantes para a reflexão daqueles que estão no “olho do furacão”. As letras de Rap no Funk Carioca traziam no seu conteúdo não só a experiência de vida daqueles jovens, mas também sua visão de mundo e política, como vemos na composição a seguir:

> Hoje tive um sonho
> Um sonho um pouco diferente
> Eu sonhei, que todo mundo era gente
>
> Gente sei que somos
> Mas gente descente
> Em um lugar maravilhoso
> E vivíamos contentes e felizes
>
> Porque o mal lá não havia
> Era apenas beleza
> A nossa natureza era completa e pura
> As águas eram limpas
> E o ar sem poluição
> O verde era mais verde
>
> E Havia solução para qualquer problema
> Viver valia a pena!
> Não havia preconceito
> Todos tinham direito
> De lutar pelo o que é seu até mesmo eu
>
> Era apenas um sonho mas parecia real
> As raças eram respeitadas era tudo igual
> Não existia classe alta, média ou baixa
> Os empregados era patrão
> E todo mundo se mandava. (DJ LAZ; MC MARCÃO; DAVI, 2000).

Utilizando como base a música *Moments In Bass* (Melô da Eternidade), de autoria de DJ Laz, Marcão & Davi, autores do *Rap do Sonho*, descrevem o que para eles seria uma sociedade ideal, um lugar sem exploradores e explorados, onde “não existia classe alta, média ou baixa”. Essas propostas podem ser encontradas nas palavras de pensadores pan-africanos como Carmichael (2017, p. 222), que dizia: “devemos falar sobre o problema da classe, contra o capitalismo; devemos falar sobre o problema da raça, contra o racismo; e devemos falar sobre o problema da terra”, e demonstram também seu alinhamento com Fanon, quando este diz que “é superando o dado histórico, instrumental, que introduzo o ciclo de minha liberdade” (FANON, 2008, p.190).

Portanto, não se trata de uma visão de gente que desconhece a realidade social, como o Funk Carioca foi muitas vezes acusado de ser. Encontramos esse

mesmo conhecimento sobre o contexto social na letra do Rap da Serrinha[106], que utiliza como base a canção “DJ Scratch”, de autoria de DJ Raffa Santoro:

> É a violência que se espalha pelo mundo
> Os jovens consomem drogas se destroem num segundo
> Agora jovens, não adianta se drogar que esta não é
> A saída que devemos procurar
> As grandes nações se dizem unidas
> Mas se armam até os dentes esperando uma briga
> Tudo isso gera, uma forma de agressão
> (...)
> Eu vou falar agora, das ruas da cidade
> Onde são formados os problemas de verdade
> A falta de ensino e hospitalização
> Assalto, mortes, drogas e corrupção
> E tudo isso vai formar a personalidade
> Dos jovens que andam pelas ruas da cidade
> E a juventude que não sabe onde ir
> Procura os bailes para poder se divertir
> Mas foi indo lá que eu vi muita briga no salão
> As mulheres sofridas por que ninguém dava atenção
> (...)
> Para que trazer intriga das comunidades
> Nós não somos traficantes nem malandros de verdade
> Se você é forte, guarde sua habilidade
> Não é onda brigar, mostrar sua agressividade[107].

Esta visão expressa não só o grau de compreensão política destas pessoas a respeito da realidade que as cerca nos ambientes dos bailes Funk, como, para além deste, o contexto geral da sociedade. São, em suma, “agentes sociais que oferecem aos seus ouvintes a proclamação de outra visão de realidade, criando consenso e alimentando a esperança” (DE LIMA; DOS SANTOS; OLIVEIRA, 2015, p.750). Estas leituras críticas do quadro que se apresentava servem para desmistificar visões negativas e estereotipadas a respeito do Funk.

A indústria cultural, ao que parece, deu mais ênfase às letras que geralmente possuíam apelo romântico ou que cultuavam suas galeras, e os próprios festivais, como o “Rap do Festival” (Danda & Taffarel). Quando se fala de Funk Carioca, nomes como Claudinho & Buchecha, William & Duda, Danda & Taffarel e Cidinho & Doca costumam ser os primeiros nomes que vêm à memória. Para esta investigação não encontramos menção às duas letras destacadas acima. Sobre os interesses do mercado no contexto do funk carioca, Mc Thiago (2019) diz:

> Ah cara é o fechar de portas né, o mercado é assim ou você segue ou você não tá nele não tá inserido nele e aí eu sempre tive problema

[106] Morro situado no bairro Madureira, conhecido por ser o local de origem da escola de samba Império Serrano e ser um forte cenário do Jongo.
[107] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQWw5ETYhjA>. Acesso em: 23 de abr. 2021.

> com essa questão do enquadramento, mesmo nesse processo do proibidão quando ele se inicia de fato né.

Além da ascensão do Funk Carioca, a década de 1990 presenciará o crescimento do Movimento Hip Hop em São Paulo, contando com nomes como Thaíde & DJ Hum, Racionais Mc´s, Sabotage, RZO, Facção Central, dentre outros. Nos ambientes de música preta nestas duas cidades o mesmo nome de "Rap" era atribuído às duas tendências musicais, ambas originadas do Hip Hop estadunidense, porém as diferenças se acentuavam não só pela base que usavam, mas também pelo discurso empregado nas letras. Ainda em fase inicial, o Funk Carioca tinha o seguinte formato, de acordo com Mc Thiago (2019):

> A gente pegava, é o Miami Bass, a gente pegava o Funk Melody, o Freestyle e tal e fazia versões dessas músicas em português. Um primo meu, mais velho me apresentou o Miami Bass e ouvi aquilo, falei: cara que batida maneira e tal, nunca tinha escutado, tinha K7 e tal daqui a pouco ele trazia mais elementos, daqui a pouco... aí tinha rádio Manchete, né, que traz essa, essa sonoridade melhor, mais coisas e tal, é... e eu vou me aprofundando, vou gostando e tal, sem muito entender.

O Funk Carioca e o Rap de São Paulo utilizaram abordagens distintas para falar de realidades semelhantes nas periferias de ambas as cidades. Em comum, o fato de fazerem uso da linguagem a partir de uma visão de dentro para fora da favela. No entanto, enquanto o Funk Carioca se apoiava no Miami Bass para pedir o fim da violência nos bailes, conclamando as comunidades à união, o Rap de São Paulo adotou o Funk Setentista como base e começou a fazer denúncia dos abusos praticados pela polícia, e do uso recorrente de drogas nas periferias. Entre os paulistas, o Rap, abordava questões políticas, de mães que perdiam filhos para o crime, das chacinas que aconteciam nas suas "quebradas", das realidades dos presídios, efeitos do racismo. "Mais do que compor e cantar suas realidades, esses grupos de homens e mulheres deflagram uma verdade que destoa do poder que os rege" (DE LIMA; DOS SANTOS; OLIVEIRA, 2015, p.750).

As letras mostravam o cotidiano dos guetos esquecidos pelo poder público, que se fazia presente apenas através da polícia, que usava de força bruta nas suas abordagens aos jovens moradores majoritariamente negros, pois "a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível às funções assassinas do Estado" (MBEMBE, 2016, p.128). Esse quadro se aproximava da realidade que deu origem ao Hip Hop nos Estados Unidos. Além disso, raramente estes grupos de Rap paulistas apareciam em programas de TV, não possuíam uma estrutura de divulgação de seus trabalhos como grandes gravadoras ou selos, e, no início, seus shows e seus discos

eram difundidos na base do boca a boca. Foi o que aconteceu, por exemplo, com o álbum de maior sucesso da história do Rap Nacional: *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo Racionais Mc´s. Este trabalho vendeu 500 mil cópias, através de uma pequena gravadora chamada Zâmbia, em 1997. No Rio de Janeiro, o cenário se apresentava desta maneira:

> Radicalmente oposta é a situação trazida pelos anos 90 quando nas paradas de sucesso de quatro grandes equipes de som (Furacão 2000, Pipo's, Soul Grand Prix e ZZ Disco) é inconteste o predomínio do funk brasileiro, raps como o da Felicidade ou do Borel ocupam os primeiros lugares no Som Brasil ou no Xuxa Hits da Rede Globo e dezenas de outros passam a fazer sucesso em programas de rádio e a ter suas letras reproduzidas em revistas especializadas. (VIANNA, 2003, p. 63).

Então, ainda que estivessem vivenciando as mesmas realidades – racial e social – estas provocações presentes no Rap de São Paulo estavam ausentes das letras do Funk Carioca. Suas canções apresentavam um teor mais pop, sem a acidez do discurso do Rap paulista, ainda que se referissem a situações de violência equivalentes. Em São Paulo, o Rap consolidou-se como importante discurso ativista e as letras "denunciam um contexto de opressões persistentes e remanescentes" (LIMA; SANTOS; OLIVEIRA, 2015, p. 765). Nesse contexto, houve críticas ao Funk Carioca, ao mesmo tempo, que outros buscavam defendê-lo apresentando argumentos para justificar a ausência de uma postura contra hegemônica. De acordo com Milton (2019) em entrevista:

> Rap eu acho um movimento mais... mais no sentido... né, que vai justamente vai na contramão desse Funk comercial que eu falei. Rap eu acho algo, algo pensado, né, algo de uma maneira que a gente, que a gente pode filtrar alguma coisa dali e se tem dois rappers que, que eu posso citar o nome, que pra mim são os melhores do Brasil, pra mim é o Emicida e o Criollo, pra mim, são os melhores, porque, se você sentar com um rapper, e conversar com um rapper, né, você, você vai ter assunto, se você conversar com um cara do Funk atual, eu acho muito vazio né, porque você pode abordar ali com um cara, com um rapper, assuntos políticos, você pode se aprofundar em outras coisas, outras áreas, você pode falar de racismo, você pode falar, é... da maneira... é.... mais abrangente... no sentido de reivindicar algo pra comunidade negra, pra levantar bandeira, né, eu acho que o cara do Rap, eu acho que ele tem algo mais o que extrair dele, o que falar, ele tem mais conteúdo, eu acho, que o Funk atual, tá? O Funk atual.

Apesar das críticas, os adeptos do Funk Carioca entendiam que estavam vivenciando uma realidade precária enquanto favelados, onde mantinham contato com as forças policiais e seus expedientes. Entendiam que eram pessoas em estado de vulnerabilidade social, reconhecendo o descaso com políticas públicas com o qual

conviviam, como a inexistência de saneamento básico, dificuldades de se locomover em razão do sucateamento dos transportes públicos, enfim, todas as agruras que faziam parte de seu cotidiano. Sua abordagem para esta realidade, porém, seguia outro caminho. De acordo com Steve (2019):

> Então... o... o Rap brasileiro na década de 90 ele era um Rap triste ele era um Rap que falava a realidade da periferia e essa realidade não era bonita, né, e... eu tenho muito assim pra mim, tiveram muitos grupos que tentaram pegar a linha dos Racionais, não fazer uma coisa original e acabaram tipo assim massificando a cota. Alguns assim como Thaíde & DJ Hum tocavam músicas mais animadas, mais divertidas, mais dançantes, mas eram muito poucas. É... as letras eram muito sérias muito tristes. O Funk Carioca, ele não queria ter essa preocupação, com uma letra triste, era uma ou outra, o Rap do Silva, aquela do... "eu só quero é ser feliz," se você pegar, pelo que eu lembro só essas duas, né... o restante geralmente eram músicas falando de amor, "te quero meu amor" essas coisas e as outras só falando de galera da sua área, né, que eles tinham trazendo na letra até a exigência de você falar de galeras aliadas no final da música e tal o nome né? E... mas não tinham essa preocupação porque o carioca ele acabava que politicamente ele tinha essa alienação, esse desprendimento a proximidade da praia né, a coisa divertida, sou carioca, sou Rio de Janeiro, sou feliz e tal então isso tava assim refletido muito nas letras, o funkeiro sempre teve muito essa característica, alienante ou alienada, digamos assim, né. Agora o Rap né, é... tanto no Rio de Janeiro, tinha uma cena que não era como a cena de São de Paulo, mas tinha uma cena, sempre teve uma característica de não ser parecida com o Funk, de trazer uma denúncia que o Funk não trazia, né e eu acho que esse era a principal divisão ali e pelo Rap trazer letras mais sérias as batidas também acompanhavam uma batida mais séria, não era uma batida tão dançante, era às vezes quando o Racionais traziam um mix do James Brown, mas no caso do Funk não, por trazer uma coisa mais alegre mais vívida, o Funk trazia muito a batida que era quase clássica dos Funk da época, era Voltimix que era aquela música que todo mundo esperava, ou alguma do... Tony Garcia não, do outro, do Steve B que era totalmente Verão, Miami que era aquela coisa, então acho que esta característica é que foi a principal.

A partir da narrativa de Steve, o que podemos observar é que, em meio a toda essa efervescência cultural dos anos 1990 acontecendo no seio da música preta no Brasil, houve uma acomodação e um reforço nessa identidade de funkeiros. Tornou-se lugar comum em trabalhos acadêmicos, como os de Araújo (2018), Coutinho (2014), Dayreel (2002), Mizrahi (2014), e em debates no campo político associar o funkeiro ao período do Funk Carioca, sem citar a fase do Miami Bass. É quase como se o Funk Setentista transitasse direto para o Funk Carioca, no momento da consolidação da dicotomia conhecida como "lado A e lado B", a proliferação de Mc's e o aumento do número dos bailes nas comunidades. Assim, nas pesquisas sobre o Funk, ganham protagonismo as figuras dos Mc's que criavam letras, que apesar de exporem os

problemas sociais do seu cotidiano, parecem não expressar sua compreensão do todo, no que se refere aos seus elementos causadores. Em relação às diferenças entre funk e rap, Milton (2019) diz:

> A única a única, a diferença... eu acho que a diferença... na verdade, já que eles vêm da mesma origem... eu acho que o Funk, o Funk ele... eu acho que tipo assim... ele, ele, pra mim ele desenvolve um processo que vai até ali, entendeu. Ele vai até ali, tem limite o que ele fala... né, O que o Funk expressa é uma coisa, que vai até a página três, eu acho o rapper, como eu falei, mais abrangente, o rapper, dá um sentido melhor da coisa, entendeu, e ele, porque o Funk, muitas vezes ele é gritado, ele não é cantado. Porque o Rap, ele fala das dores, ele fala do, do, do, da revolta, do descrédito que a periferia tem, que a comunidade tem, como ele é marginalizado, como ele é visto, acho que ele sabe falar, já o Funk não sabe dizer, só fala... é... tipo assim... no modo de ver, o Rap ele conseguiu uma afirmação, ele conseguiu firmar bandeira, e o Funk, porque volta e meia tem discussão, porra cultura é isso, isso que é cultura, porra não vejo nada, entendeu?.

No entanto, há exceções neste quadro, como o “Rap da Felicidade”, cuja letra diz: “O povo tem a força, precisa descobrir, se eles lá não fazem nada faremos tudo daqui”. Trata-se de um apelo à classe trabalhadora para que transforme sua própria realidade sem precisar de dirigentes. O discurso do Rap de São Paulo, por outro lado, indicava que seus participantes tinham noção de que a causa das opressões expostas nas suas narrativas era o sistema capitalista e o racismo.

> A medida, portanto, que o funk foi se nacionalizando, foi também se distanciando do referencial hip hop. Entretanto, parte da juventude negra mais politizada permaneceu-lhe fiel. Enquanto no Rio o conteúdo, o ritmo, se traduziu num clima e em uma música mais dançante, alegre e não necessariamente politizada, em São Paulo, e dentro de alguns círculos, o hip hop foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro. Aliás, de modo geral, os órgãos e as “posses” voltados para o fomento desse movimento apoia-se uma vasta produção musical rotulada como “afro” – como, por exemplo, reggae, hip-hop, charme e mesmo o funk, – uma estratégia de mobilização de um contingente jovem da população negra. Para desespero de alguns articuladores políticos, nem sempre é possível colocar todos esses grupos sociais sob a mesma bandeira. O peso que algumas questões têm para uns não é o mesmo que para outros grupos. (HERSCHMANN, 2005, p. 28).

Apesar das contradições, o crescimento do Funk Carioca foi possível também em função da força da mídia, “não só nos inúmeros programas diários de rádio FM, em diversas estações como a RPC, Imprensa, Tropical e Popular, mas principalmente nos programas de TV regulares como Xuxa Hits e Furacão 2000” (HERSCHMANN, p. 115 e 116). De forma simultânea, a imprensa intensificou o processo de criminalização

deste gênero musical através de noticiários diários nos seus telejornais em que associavam ao Funk diversos episódios violentos em eventos nas periferias. De forma contínua, a TV mostrava jovens negros se deslocando para as praias da zona sul, palco de frequentes embates entre galeras de diferentes comunidades, e também entre estes e a polícia militar.

Este tema transformou-se em pauta política durante campanhas eleitorais daquele período em que candidatos ao Governo do Estado do Rio de Janeiro prometiam eliminar das praias – principalmente nos meses de verão – aqueles vistos como párias da sociedade, e novamente temos associação negros/violência usada pelos meios de comunicação. Sobre a relação do Funk Carioca e a indústria cultural, Facina e Lopes (2010) afirmam:

> Este aspecto da trajetória do Funk Carioca na cidade do Rio de Janeiro traz consigo um dado revelador, em sua contraditória relação com a indústria cultural, que lucra simultaneamente com sua criminalização e sua mercantilização. (FACINA; LOPES, 2010, p. 04).

De fato, alguns Mc's que iniciaram suas carreiras nos festivais de galeras terão oportunidades de aparecerem em programas dominicais na TV, como Claudinho & Buchecha, nomes de grande expressão no Funk Carioca. Terão chance de gravar álbuns e, por um curto tempo, experimentar a fama. Os interesses mercadológicos da mídia começarão a penetrar neste mundo e impor suas normas. Sobre esse assunto, Steve (2019) nos diz em sua entrevista:

> E aí tipo essa visão comercial, mais a estética do Hip Hop, ela começa a mudar a o Rap dos anos 2000 que aí entra uma... Tigrão, Tati Quebra barraco, Mc Marcinho que começa só com música romântica, na verdade só faz música romântica, o estouro de Claudinho & Buchecha, né, que é o comercial entrando para dentro do Funk e trazendo uma estética que você precisa de ter uma estética, ter um estilo para poder aparecer em clipes, a MTV começa a dar abertura para alguns clipes, Tigrão foi tocar na MTV, né então assim, eu acho que de 90 para 2000 há uma influência externa, né movida pela questão comercial e movida pela estética da música negra norte-americana o jeito de você se vestir, sem camisa com as calças largas e tal, tipo, agora de 80 para 90, não.

De acordo com Mc Thiago, entrevistado em 22 de junho de 2019, "essa linguagem do Bonde do Tigrão, dos bondes né, ela é de 2000 pra cá". Essas outras expressões do Funk Carioca incluirão mensagens remetendo ao sexo em suas letras, de forma mais ou menos explícita. Outros nomes, já no período da sedimentação dos bailes de corredor, se colocarão como "porta-vozes" das facções que controlam suas comunidades. O que viria em seguida é um processo de Mercantilização do Funk.

4 Bailes: nacionalização e mercantilização do Funk

Como discutimos até aqui, a criminalização foi um dos principais efeitos das ações da indústria cultural no ambiente Funk. Neste capítulo, mostraremos, à luz das narrativas dos entrevistados para esta pesquisa, os diferentes impactos da ação de apropriação do Funk pela indústria do entretenimento e a consequentemente atenuação da identidade étnico-racial característica do Funk no início de sua chegada ao contexto brasileiro.

4.1 A mercantilização do Funk

Apesar da constante criminalização sofrida em razão da visão construída sobre o movimento na mídia, a exposição contínua do Funk Carioca durante anos causou uma situação inusitada: sua popularidade nas camadas mais pobres da sociedade, particularmente entre os pretos, crescia vertiginosamente. No entanto, notava-se também uma rejeição ao Funk dentro dos morros, em especial nos círculos dos quais fazem parte aqueles que vivenciaram os bailes Blacks e aqueles que testemunharam a era do Miami Bass. Ou seja, as duas primeiras gerações de frequentadores dos bailes, embora experimentassem diferentes ambientes, enxergavam de forma semelhante o Funk Carioca. É o que vemos na narrativa de Milton (2019):

> O Funk hoje, ele vive por si só, ele não tem um ideal, sabe, ele segue... ele olha para o seu próprio umbigo... né, não existe hoje, uma, uma, uma ideologia, um pacto, como tinha antigamente, hoje o Funk não, não representa a coisa como era não, se perdeu muito, Funk hoje, acho que não tem outra coisa a dizer a não ser falar que é comercial, meu irmão, infelizmente.

O lado comercial que atingiu o Funk fez com que sua expansão acontecesse para além das fronteiras das favelas, uma vez que este se tornou inclusive tema de “novelas da TV Globo” (FACINA, 2014, p. 05). A mídia burguesa exerce o controle do áudio e vídeo e possui consciência deste poder de convencimento das pessoas através destes conteúdos. “A sua vitória é tão completa que, nos pontos decisivos, não tem sequer mais necessidade de se tornar explícita” (ADORNO, 2002, p. 40). Para Milton (2019):

> Quando eu tô falando comercial, quero dizer no sentido de... você fabricar alguma coisa, tá, mas sem conteúdo, uma coisa que não é pra ficar em definitivo, uma coisa vazia, uma coisa que não, que não te dá respaldo pra nada, uma coisa que você simplesmente cria do nada uma frase, junta com outra frase, cria uma rima e depois aquilo vai ser descartado, e a mídia se aproveita disso, porque é uma coisa vazia, né, não tem... como eu disse, não tem conteúdo, não tem conteúdo. Então... Por isso que eu falo, fazem uma coisa muito midiática, pra mim, acho uma coisa muito comercial, assim, para o comércio aí, aí vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, eu porra, fiz... só tem, porque é diferente né, o Rap para o Funk. Rap já é uma outra coisa.

O programa de TV da equipe Furacão 2000 não foi o único a abrir espaço para o Funk. Além da TV Globo, outras emissoras, como o SBT, recebiam artistas do gênero nos seus dias e horários nobres, em programas de grande audiência. Segundo Mc Thiago (2019):

> A minha geração é quando o mercado entra de fato no Funk né, é... a gente romantizava a parada, eu porra, eu, eu não ganhava nada inicialmente, daqui a pouco tô ganhando cinquenta conto para fazer baile, irmão? Daqui a pouco tô cantando no programa de televisão da Furacão 2000, as pessoas tão me reconhecendo no shopping, pedindo foto, isso pra mim já é suficiente, como ainda é hoje essa relação que eu tô falando de Facebook e tal é suficiente pra, pra, pra maioria tá ligado? É... a gen... é... nós crescemos é... com a informação de que nós temos que ter para ser, uma foto bacana já te representa isso, você está com uma camisa bacana, você tá com tênis maneiro e tal, tu tem que ter pra ser, se não tiver um tênis da Nike, se não tiver um cordão de ouro se não tiver um boné, é... da Osklen sei lá, é...enfim, eu trago, trago toda essa informação, vô tentando mudar esse processo então quando eu crio a minha marca por exemplo.

Muitos Mc's surgiram e desapareceram quase que instantaneamente e, neste momento do Funk Carioca, não estavam necessariamente buscando representar sua galera ou comunidade de origem, mas inserir-se no ramo da música em busca não só de condições melhores de vida, mas de fama, uma vez que a TV apresentava como artistas pessoas com os mesmos fenótipos que os seus. Assim, atraídos pelo que assistiam na TV, buscavam também a conquista de alguma notoriedade.

> Além disso, a mídia, por um lado reconhecidamente, pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço definitivo de expressão. (...) Por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a "realidade social" ali ganham sentido. (HERSCHMANN, 2005, p. 90).

Neste contexto, talvez o maior representante do período seja o Bonde do Tigrão, cuja ascensão meteórica se deu em muito graças às mensagens de cunho sexual contidas em suas canções, cujas letras possuem “os elementos que a mantém direcionada para o funk: a “sensualidade”, “a pornografia” e o “duplo sentido” (MIZRAHI, 2014, p.141). A tendência evoluiu para conotações sexuais explícitas pelas mãos de outros artistas. Estas, se não chegaram a ir para a TV, tiveram amplo espaço em algumas rádios voltadas para o gênero, bem como nos bailes, o que só contribuiu para sua massificação.

> Nos anos 2000, os palcos de funk passam a ser ocupados pelos “bondes” – termo utilizado para designar um grupo de jovens rapazes – que cantam músicas sobre os comportamentos sexuais e dançam de forma altamente feminina. Entre outros artistas, tais “bondes” inspiram-se em um dançarino de funk conhecido como “Lacraia”: uma ex-dragqueen que, juntamente com o cantor, o MC Serginho, dança, segundo Lacraia, “como uma quase-mulher”. Além disso, muitas mulheres passam a fazer parte da cena funk, cantando a sua sexualidade. Assim como nos anos 1990, quando os artistas produziam duas versões (uma para tocar nas rádios e outra considerada ‘proibida’ por fazer apologia ao crime e ao criminoso), os MCs e as MCs do funk-putaria também produzem duas versões: uma considerada mais light e outra para ser tocada nos bailes – em que o conteúdo é qualificado pelos meios de comunicação corporativos como “proibidos” por possuírem uma linguagem que fala de sexo explicitamente. (LOPES, 2010, p.134).

Este quadro já apontava para um novo direcionamento do gênero, que, de forma gradual, abandonaria as letras “que falam de paz e de “encontros” e “desencontros” amorosos” (HERSCHMANN, 2005, p.109), dos festivais e galeras, para começar a apostar fortemente na erotização. Em entrevista, Mc Thiago (2019) diz:

> Era uma prática de mercado que era essa, para quem quer que você enviasse a música, a fala seria essa: “Mano se for putaria”... ele falou isso: “Mano se não for putaria, proibidão não precisa nem mandar pra mim não.” Eu ouvi isso, ficou aqueles segundos assim de silêncio. Porque ele falou isso? Porque eu imaginei que teria uma relação, embora ele nem sabia quem tava enviando a música. Então irmão, aí eu, o aprendizado, mano qualquer um que chegue seria isso, então o que a gente faz? Você quer trabalhar quer viver do Funk, tem que cantar putaria e proibidão, irmão. Não adianta. A não ser que você tenha um empresário, mas um empresário que banque. Chegue na rádio e fale: “Irmão, olha eu quero que essa música toque aqui, quanto é?” Na FM O Dia programação normal. Quanto é? Hoje é 50 mil pra tocar. Tocar sei lá, três, quatro vezes ao dia. Isso por mês, mano. Isso é com o pensamento que tua música vai virar você vai fazer show, esse dinheiro vai voltar porque ele não vai botar 50 mil porque, por causa dos olhos azuis né?.

É preciso lembrar que esse modus operandi da indústria cultural já estava sendo praticado desde o final dos anos 1970, quando “o Movimento Black Rio sofreu

uma perseguição implacável da grande mídia, bem como dos órgãos de repressão do regime militar" (SEBADELHE, 2016, p. 218 e 219). Músicas longas e/ou com letras que trouxessem o ouvinte à reflexão começaram a ser moldadas. É dessa forma que esta indústria "molda da mesma maneira o todo e as partes" (ADORNO, 2002, p. 09). Neste caso em particular, agora em relação ao Funk Carioca, esta prática citada pelo entrevistado Mc Thiago visava novamente à padronização do gênero dentro de um único discurso.

> O que comanda a seleção musical destes eventos é a alternância entre as músicas de proibido e putaria. Estas últimas são anunciadas pelo DJ que rege a festa como a "sequência da mulherada", referindo-se ao fato de que os jogos sexuais, quando explicitados nas músicas, é assunto que concerne às mulheres, indicando a hora delas entrarem na cena. Assim, após um conjunto de músicas cujas melodias são invariavelmente compostas por frases como "nós qué traficá" e pelo som dos disparos das armas de fogo, muitas vezes nomeando, ouvimos refrões como "vem mulher, vem rebolando" e "mas ela não se incomoda que a saia tá levantando". Outros refrões são menos sutis e não mais se referem ao erotismo e à sensualidade, mas descrevem o ato sexual de maneira quase fisiológica, nomeando os órgãos sexuais. (MIZRAHI, 2014, p. 179).

É importante salientar que este tipo de Funk ganhará adeptos no seio da classe média, onde, teoricamente este modelo de música seria rejeitado em função dos desvios do português padrão e do uso de uma espécie de "favelês".

> O fato de um número crescente de jovens de classe média vir adotando o funk como forma de lazer deixava os pais literalmente de "cabelo em pé". Refrões como "eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci" estavam na boca de todos os jovens da cidade, inclusive, para espanto de todos, daqueles que habitavam suas áreas luxuosas. (HERSCHMANN, 2005, p. 131).

Talvez tenha sido este o trampolim para que o gênero transitasse para as "áreas nobres" da cidade, invadindo festas em bairros em que a presença física dos funkeiros não era permitida ou era inibida pelo alto preço dos ingressos, por exemplo, uma espécide de prática de apartheid econômico, o que nos faz pensar que a criminalização não era "nem tanto do funk, mas, sobretudo, dos funkeiros" (FACINA, 2014, p. 05). Na entrevista de Mc Thiago (2019):

> Teve um aniversário de um Mc na Rocinha, aí tem a via né, da Rocinha tem a via, de um lado é a Rocinha e de outro lado tem a escola de samba Acadêmicos da Rocinha, de um lado tem a via e de outro acontecendo o aniversário de um Mc e do outro lado acontecendo o Baile da Favorita, que é um evento de Funk, mas é um evento que cobra a entrada 200, 150, 200 conto. Então a gente sabe qual é o público que está nesse evento né? Enquanto do outro lado o aniversário do Mc, o cara de trinta anos.

Então, o baile Funk – que, desde sua chegada ao Brasil nos anos 1970, fora combatido por diversos setores da sociedade – estava agora, entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, começando a sofrer não só um assédio do mercado fonográfico, mas, além disso, um processo de elitização do gênero e, com ele, vinha a reboque o embranquecimento, impactando nas questões identitárias.

Segundo Souto (2003, p. 61), "de uma atividade econômica restrita à realização dos bailes, o funk acabou por ganhar contornos de uma indústria cultural, afirmando-se nos anos 90 como um mercado de proporções significativas". De alguma forma, o processo de criminalização do Funk pela mídia fez crescer a participação de grupos privados no ambiente Funk, especialmente por pessoas que inicialmente não possuíam vínculo com o gênero, mas que detêm forte poder econômico, "apoiados por uma indústria cultural visando o lucro", (LIMA; SANTOS; OLIVEIRA, 2015, p. 765). Isso possibilitou uma apropriação do Funk, transformando-o num objeto de consumo para a classe média. Em sua narrativa para esta investigação, Mc Thiago (2019) traz para nós sua perspectiva de como funciona hoje este cenário:

> José[108], que politicamente é considerado o, o, o cara do Funk no Rio de Janeiro, é um playboy produtor de, né, do "eu amo baile Funk", "Rio Parada Funk". O "Rio Parada Funk" surge junto à APAFUNK, e a justificativa usada para realização do "Rio Parada Funk", foi retirando da APAFUNK, nós participamos, eu participei ativamente da, do primeiro, é... mas é aquela coisa, a gente vai, vai aprendendo né irmão? Era um, enfim um cara branco, produtor, que tá cagando para o Funk, tá pensando como ganhar, se a gente chegar em Brasília, né... "ah quem é o cara do Funk no Rio de Janeiro?" aí os caras vão falar: Não, é o José. Cara branco. E essas questões, por exemplo, não passam mais despercebidas por mim, né? "Tu é o que? Tu é Mc?" Não o cara é produtor. E, e tem assim um censo, que porra, funkeiro é o Mc é o DJ, é o, o dono de equipe né, produtor cultural, dono de equipe, que passaram por todo esse processo, mas teve um cara que pegou uma estrada do Funk e começou a fazer "Eu amo baile Funk" dentro do Circo Voador para a playboyzada, pô, cobrando sei lá, 50, 100 reais a entrada.

Esta nova tendência que começou a surgir no gênero veio se consolidando, sem que houvesse propriamente uma resistência a esta apropriação do ritmo, que começou a ser colocado dentro de uma embalagem e com um rótulo mais aceitável comercialmente e direcionado para um público consumidor que não era preto ou favelado. Na entrevista tivemos a seguinte afirmação de Mc Thiago (2019):

> E aí você anda você escuta os nossos. Hoje existe uma galera do Funk fazendo seus eventos e tal, mas reproduzindo um pensamento empresarial. E aí o que que eu faço desse entendimento, né? "Ah vamos romper com o machista, vamos romper com racista, com o ista que seja, vamos romper com o ista que seja, com o facista, "ista" do

[108] Pseudônimo.

> caralho que seja tá ligado? É... assim como fizeram comigo, né, romperam comigo quando eu só falei que eu queria uma fonte preta, irmão.

A partir dessa perspectiva, depreendemos que ou o Mc se rende ao lado comercial ou ele não sobrevive do Funk, e quando alguém da cena se ergue para fazer oposição frente a esta ação do mercado, apontando seus efeitos nocivos, ele é atacado. Para Carmichael (2017, p. 216), "o problema na comunidade preta hoje, é que sempre há argumentos sobre táticas porque não há ideologia. Então você tem pessoas discutindo sobre como ir, mas não sabem para onde estão indo".

Pessoas que anteriormente tinham execrado o Funk, "correlacionavam o baile ao tráfico" (HERSCHMANN, 2005, p. 131) começaram a atuar de forma a assumir o controle da produção e dos eventos. "Assim, o responsável pela promoção dos bailes funk no morro Chapéu Mangueira afirmava em entrevista que "nós não convidamos Mc´s, eles é que para nossa alegria aparecem por aqui" (SOUTO, 2003, p. 67). Um dos que levantaram a voz a fim de denunciar este processo foi Mc Thiago (2019), que nos apresentou sua perspectiva sobre essa questão:

> Aí depende também de quem vai fazer né? Aquela fala que a gente usava no início da associação de falar, "não, o Funk é proibido". Não é proibido, depende de quem seja proibido, aí a gente pega mais uma vez a história do Galo com o Baile da Favorita, quem é que tá fazendo aquilo? É o Galo. Homem preto, Mc e quem tá fazendo ali? A Carla[109], produtora. Eu fiz uma crítica uma vez no Facebook, ah saiu, não lembro quem foi a mídia, qual foi o canal, não sei se foi o UOL, foi sei lá, ou alguma coisa da Globo, falando... a manchete era: Carla salva o Funk, é... do gueto.[110] "Empresária Carla, salva do gueto" aí eu fui, aí eu fui e escrevi, botei assim, irmão, não sei ao certo, mas falava assim resumidamente: É... como é que eu citei, é... quando eu falo sobre embranquecimento e gentrificação no Funk as pessoas não querem, é... não querem entender ou não podem entender, não querem ou não podem entender, assim algo assim breve sabe, meu irmão, o que caiu, o que choveu de gente caindo de pau em mim, do Funk...

Este excerto nos mostra que o racismo, enquanto estrutura que sustenta o Capitalismo, permite que um grupo de pessoas brancas ocupe um lugar social que lhes dê a possibilidade de fazerem uso do seu poderio financeiro para não só penetrar num campo predominantemente povoado por pessoas pretas – inserido e mantido pelo racismo neste lugar de subalternidade – mas também controlá-lo. Para Moore (2007, p.255 e 256), "o racismo secreta suas próprias ideologias de sustentação e elas têm em comum o fato de criarem um ambiente de intimidade orgânica entre o grupo

[109] Pseudônimo
[110] Disponível em: https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/07/carol-sampaio-mulher-que-tirou-o-funk-do-gueto-e-levou-para-alta-roda.html Acesso em 20 de abr 2020.

racial hegemônico e a própria raça subalternizada". Assim, os que detêm poder econômico tornam-se proprietários de algo que não construíram, uma vez que é o produto da "experiência vivida do negro" (FANON, 2008, p. 103).

A partir deste momento, em prol da sua sobrevivência, os pretos ocupam um lugar nesta trama em que vendem sua obra a um preço determinado por aqueles que controlam a indústria cultural e esta indústria pode moldar o produto de acordo com seus próprios interesses. "Integrado ao mercado, o funk não deixa de estar também integrado a um intenso circuito de trocas simbólicas" (SOUTO, 2003, p.67). Mc Thiago (2019) afirma:

> No Rio de Janeiro está uma merda para trabalhar, mas o evento dela ah quanto é que é o teu cachê ah cinco dez mil, dependendo assim do DJ, "ah é mil", quem é que paga mil hoje? Ninguém tá pagando cara! A noite no Rio tá fudida, tá tendo evento pra caramba, mas os Mc´s não são valorizados, e também não se valorizam, porque vão cantar por balde de cerveja, enfim então tudo isso é ingrediente, que na maioria das vezes passa despercebido e na maio... em alguns casos também não, há um pensar mesmo né mano? Não é interessante, pô, aí tu pega, quais são os DJ´s que são midiáticos? A maioria? É, é, é branco. O preto do bagulho que tava botando a cara aí tá preso, que é o Rennan da Penha [111].

É neste sentido que o Funk transitará por um caminho que lhe colocará numa encruzilhada econômica e cultural da qual parece ter dificuldades de se desvencilhar. "Eles falam em participar do mainstream (...), porém, eles não percebem que o mainstream é a própria causa dos seus problemas" (CARMICHAEL, 2017, p.41).

4.2 Funk proibidão: a ação do mercado e seus impactos

Todo esse movimento em torno do gênero, com o mercado impulsionando o Funk Carioca, provocou no seio da comunidade negra consumidora de Funk um fenômeno que pude observar enquanto frequentador dos bailes: Funk, a partir deste momento, tornou-se sinônimo de Funk Carioca. Sempre que eu ouvia alguém falando de Funk, era cada vez mais raro alguma menção ao período do Miami Bass e mais ainda ao momento dos bailes Black. Para pessoas como Lincoln (2019), que conheceram o Funk com outra roupagem:

> É esse respeito, hoje em dia, aliás, a maioria dos bailes de um tempo pra cá, aquela coisa copiaram aquele modismo do outro lado, dos

[111] No momento desta entrevista o DJ Rennan da Penha encontrava-se preso.

> Estados Unidos, brigas de baile... brigas de baile, aí então você não tem mais... dou exemplo, até você gosta de comprar um sapato às vezes, uma roupa, um perfume, cortar o cabelo para você curtir o baile, dançar aí “tchum”, aí depois de uma música para você chamar uma preta, ou um preto sei lá para dançar, então não tem uma, uma parada social ali, não tem uma construção social ali, um papo de relacionamento, se conhecer através daquele momento da música lenta? “Ah vamos ali bater um papo, trocar uma ideia, coisa e tal,” isso não é um bom relacionamento social? Porém, agora no baile de hoje tem tiroteio dentro do baile, isso é... então a grande diferença pra mim, passa porque, olha... esse atual, sabe... tô fora. Eu sou do tempo da malandragem, aquela malandragem antiga não é a de hoje não. Tô fora.

Na fala de Linclon, percebemos uma rejeição não só em relação à música em si, mas também ao ambiente que se formou em torno dela. É essa visão de alguns dos pretos consumidores do Funk Setentista a respeito da versão contemporânea do gênero que vai resultar no distanciamento geracional. Mas é necessário também analisar o pensamento daqueles que fazem parte da geração Funk Carioca, que seguiu a trilha do “Proibidão”, por exemplo. Segundo Mc Thiago (2019):

> Não é questão de linguagem somente, a linguagem hoje é uma desculpa cara, beleza, mas existe um outro pô, a gente falava da favela, falava do orgulho de se morar no pior lugar de uma cidade, né, falava de amor, falava de problema social, falava de coisas engraçadas que o Funk possibilitava isso, a gente que não possibilita mais, quero isso “aqui de vocês”, quero vender isso aqui, isso aqui que vende, é sexo, é violência.

É neste momento relevante que o mercado impõe ao Funk o tipo de linguagem que deve ser seguida. Ele demarca uma virada significativa não só na estética, mas naquilo que o Funk se propôs a fazer nos seus primórdios: atacar a estrutura política, social e econômica que oprime a população preta e, nesse sentido, o Funk tornou-se uma arma que apontava diretamente para o racismo e o capitalismo. O mercado, porém, girou o cano desta arma contra os próprios pretos. Para Mc Thiago (2019):

> Então o menor, como eu acho que chega pra ele, no, no... hoje no baile tá assim né? Mas teve um processo todo para chegar aí, mas chegar para um menor lá, é... mano quero gravar um, um som, como é que faz aí DJ para tocar meu som? Nem precisa isso porque ele só vai chegar e ouvir isso né? Mas vamos dizer que ele chegue “como é que faz para tocar minha música aí, cara?” Mano, putaria. Se não for putaria a gente não toca. Ah então beleza, então, vou... aquele menor tem informação para dizer “não, não vou fazer putaria não porque isso vai agredir a minha mãe... o... ele tá na ponta aqui irmão. Eu tô falando isso porque EU ouvi isso do DJ.

O chamado funk proibidão se desenvolveu particularmente com aqueles que se empenharam no enaltecimento dos chefes do varejo de drogas de sua localidade

através de suas músicas. Este não foi o caso do Mc Thiago (2019), como aponta em sua narrativa para esta pesquisa.

> Uma vez cara, numa festa assim, a gente deu um mole de soltar um "vermelho", assim depois até a gente falou: "A gente deu mole aqui, tal", e não fizemos mais. É isso né, também tem os processos errados, como uma vez que a gente fez, eu e o Diego[112], mas dali, dali em diante eu fui tirando mesmo essa coisa do... pô não é isso e tal e aí as portas foram se fechando, menos evento a gente foi fazendo e aí foi um caminho sem volta, porque o proibidão dominou.

A identidade destes funkeiros vai adquirir um novo item, visto que sua identificação de Mc estará associada à facção que controla o varejo de drogas na sua comunidade de origem. Na contramão disso, já havia um movimento de luta contra a criminalização e pela legalização dos bailes Funk: Mc Thiago (2019) diz:

> Aí a única coisa que eles conseguiram incluir na lei foi a palavra "crime", que a gente não queria que tivesse, né, mas o... até o deputado da área o Dionísio Lins, foi quem, quem propôs essa parada né? Que ele... revogamos uma lei, aprovamos uma outra que reconhece o Funk enquanto cultura, é... mas incluindo "desde que não tenha crime envolvido". Ele conseguiu incluir essa palavra que a gente teve essa preocupação, mas enfim para passar ali na hora e de fato assim, tudo é aprendizado pra mim, especialmente. É... eu teria peitado e não, acei... no dia de hoje não teria aceitado, mas enfim é um processo coletivo, na época a maioria achou que para aprovar teria que ser assim, dessa forma (...) É... o que a gente precisa são funkeiros informados, que o que nós fazemos é cultura de fato, tá ligado? E se a gente estiver bem informado, independente de quem esteja lá no poder a gente vai lá e peita, dizendo que "não a gente quer fazer o bagulho porque é assim"... É... Mas de fato é um pedaço de papel que não vale de porra nenhuma, as três da manhã, temos casos, né exemplo, de um evento na... tem acontecimentos na prática que me levaram assim, mas a gente assim porra mano, não tá valendo essa porra não.

Para o entrevistado, a lei em si, apesar de ser um instrumento criado numa casa legislativa, na prática não dá ao Funk status de cultura, porque o gênero continua sendo visto e tratado como caso de polícia. Esse status está diretamente ligado às ações que a militância Funk tem praticado ao longo do tempo, a fim de demonstrar para a sociedade seu caráter agregador e, mais do que isso, o que o Funk tem a contribuir enquanto Movimento a fim de promover um debate sobre as questões que o envolve, além de trazer a favela para o interior desta discussão, uma ação fundamental nesse processo. Esse foi um dos papéis do Sarau Divergente, de que nos fala Mc Thiago (2019), durante sua narrativa:

> Meu irmão a gente tá fazendo o Sarau a gente fazia roda de Funk na praça 15, com o Funk irmão, e a gente fazia o pessoal parar ali para

[112] Pseudônimo.

> ouvir a gente, e porra, era... quinze, vinte minutos cantando nossos Funk de sucesso, cantando uma ou outra coisa nova e aí tinha fala, do nosso jeito e os nossos paravam ali. Porra, está proibido de ouvir Funk na CDD, no Santa Marta, os caras não estão deixando fazer evento, não sei aonde está acontecendo isso, isso, isso, no nosso jeito de falar, tá ligado? E os caras paravam para ouvir. Então existe uma fórmula, é... existe uma ferramenta, existe um jeito e o funk está dentro desse processo, embora os nossos não entendam e... a... a... e esses movimentos novos não querem essa fórmula nova, porque eles não têm controle, né irmão, quando eu falo assim, quando eu falo no Sarau, na APAFUNK ainda né, não, que é protagonismo preto e tal, mano a gente via os caras se mexerem, o incômodo e tá ligado? E quando a gente rompe com a APAFUNK... e, e, minto, antes desse rompimento eu assumo a presidência, o Pingo é vice presidente e a gente leva pra dentro da favela por exemplo. As nossas reuniões eram no gabinete do Chico Alencar na Lapa. Bacana, espaço estruturado, porque a gente merece esse espaço também, não é nenhum problema não. Só que quando a gente leva pra dentro da favela, a gente coloca a questão racial, central no bagulho, os caras pum, quem foi pra dentro da favela? Ninguém mano. Tinha em torno de dez, onze pessoas que a gente sabe as dificuldades de reunir sábado, de manhã, pá pá pá e é preguiça mesmo os caras não queriam participar de porra nenhuma. Mas quando a gente faz o mesmo processo dentro da favela, os caras... o partido não cola pô.

A partir da fala de Mc Thiago (2019), identificamos três situações: de um lado, estava o grupo que buscava lucrar com o gênero, não se importando com os impactos que o mercado causaria no movimento . Do outro lado, estavam aqueles que diziam estar ao lado dos militantes, mas optaram por não fazerem o debate racial. Talvez seus objetivos dialogassem mais com os do primeiro grupo. “Todas as coalizões dos dois grupos sempre funcionaram na desvantagem do homem preto” (CARMICHAEL, 2017, p. 218). Havia ainda um terceiro grupo: aqueles que tinham compromisso com o Funk e que queriam colocar em pauta a questão racial, que é fundamental neste ambiente, principalmente neste momento de forte penetração do mercado, e este, como foi mostrado, estava levando o gênero para um caminho em que poderia desaguar no recrudescimento da sua perseguição. “Somente aqueles que não têm nada a perder vão lutar. Isso vai ser comprovado se analisarmos a situação também em um contexto racial” (CARMICHAEL, 2017, p. 219).De acordo com Mc Thiago (2019):

> A questão é não adianta só, né, isso não vai resolver não a questão é racial, não adianta falar só da cultura, pra falar assim só do Funk. Porque quando eu levanto a cabeça eu vejo. Porra... A partir do Maca[113] eu fui fazendo assim não, não, péra aí, a galera do, do, do Samba tá dizendo que sofria esse bagulho também a galera da capoeira, aí eu encontro o cara do Axé, também vejo que há a questão a perseguição que há nas religiões de matrizes africanas e o

[113] Nelson Maca foi poeta, professor e agitador cultural. Dispinível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/350-nelson-maca. Acesso em: 08 de abr 2020.

> que que isso tudo tem em comum sabe? É um bagulho simples cara, eu não conseguia enxergar essa parada, os nossos não conseguem enxergar esse bagulho simples, tá ligado?.

Essa espécie de guerra racial de que estamos falando era travada não apenas no campo das ideias, mas também na arena das ações políticas, em que um grupo hegemônico tem o controle econômico dos recursos, enquanto outro busca primeiro a sobrevivência para depois procurar se organizar para enfim lutar – alijado das devidas ferramentas – por esses recursos. Segundo Mc Thiago (2019):

> Aí você fica imaginando os grupos divididos, você consegue identificar bem né? Agora você já está imaginando que é um grupo pequeno, menor né? Aí você imagina um grupo menor... aí eu vou te provocar de novo. Irmão não existe grupo. Eu tô tentando irmão. Fazer assim, eu acho que... eu acho que meu amadurecimento hoje, 20 de junho de 2019, bom que seje gravado, que amanhã de repente a gente não está aqui, espero que fique gravado.

Então existem de fato opositores a esta ação do mercado no ambiente Funk, no entanto, estes não estão organizados para criar uma frente ampla de resistência, o que só reforça o caráter desagregador do racismo no seio da comunidade negra, usando o Funk como fator principal, tal qual foi exposto quando fizemos a analogia da ação do colonialismo na África e na diáspora. Dividir para dominar. A questão fundamental é que, durante muito tempo, essa discussão foi analisada a partir de um viés de classe, quando precisa ser encarada como ela se apresenta: enquanto uma questão racial.

Há, entretanto, pretos que fecharam os olhos para a exploração racial da qual são vítimas. Estes pretos reproduzem no seu discurso o esvaziamento dos impactos do racismo também na música negra, algo que só interessa àqueles que controlam a indústria cultural. “Nós temos os lacaios brancos do capitalismo e nós temos os lacaios pretos do capitalismo, mas esses dois grupos são incapazes de se juntar por causa da questão da raça” (CARMICHAEL, 2017, p. 217). Sobre esse assunto, Mc Thiago (2019) faz um paralelismo com a cena da chegada dos portugueses no início da colonização:

> É aquela prática de 1500, funciona hoje. Em 1500 os portugueses chegaram aqui toma aí espelho, toma aí balangadãs e tá tudo resolvido né, entre os índios aí e pá, hoje os caras estão se vendendo por conta de uma foto bacana, por causa de um vídeo bacana e no Facebook ou no Instagram, tá ligado? Se as produtoras oferecem um clipe, os caras dão a alma, irmão.

Ou seja, os pretos são enxergados como mercadorias, exatamente como no período escravocrata. Lembremos que o Funk foi criado para combater não só o

capitalismo, mas também o racismo, e, dentre os vários aspectos que estruturam o racismo, um deles é exatamente a construção do imaginário sexual do corpo preto, a partir da sua animalização.

> O branco está convencido de que o negro é um animal; se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona. Ele tem necessidade de se defender deste "diferente", isto é, de caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos. (FANON, 2008, p. 147).

Em alguma medida, o Funk Proibidão fomentado pelo mercado reforça no imaginário popular esse estereótipo: o caráter violento do homem preto, "associada à disposição para brigar" (CECHETTO, 2003, p.95), somado à sua suposta potência sexual, simbolizada no tamanho de seu órgão genital. Mizrahi (2014), tomando como referência a fala de Mister Catra, aponta que "hoje é a "piroca quem tá mandando": "pau na buceta, buceta no pau". (MIZRAHI, 2014, p.178). Partindo do pressuposto de que nossa sociedade é estruturada a partir de uma "herança patriarcal" (MOORE, 2007, p. 314), portanto, uma sociedade falocêntrica, as palavras de Mr. Catra são um discurso de quem está na zona de conforto do ponto de vista do gênero, embora não sob o recorte racial. "E já que falhamos no entendimento da nossa condição, internalizamos a propaganda racista dos nossos opressores" (DUCCINI, 2017, p. 150). Sendo assim a declaração de Catra parece dialogar com o estereótipo da mulher preta fazendo coro com o mercado, projetando a mulher enquanto objeto sexual, pois "é na corporeidade que se atinge o preto" (FANON, 2008, p.142).

Partindo de uma perspectiva pan-africanista e para fins de uma educação descolonizada, acreditamos ser fundamental que a mulher preta conheça o pensamento de autoras africanas que se debruçaram sobre o Matriarcado, conceito que "destaca o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica" (DOVE, 1998, p. 08). Entendemos que, uma vez que a mulher preta se volte para leituras construídas por nossas matriarcas, isso pode ajudar na compreensão desse estigma da coisificação do corpo da mulher preta construído no Brasil desde o período escravocrata.

Nesta nova roupagem do proibidão, observamos, pelas narrativas dos participantes dessa pesquisa, que o Funk provocou entre os pretos que o consomem um desencontro de gerações. Estas animosidades fizeram criar abismos e as diferentes faixas etárias tinham menos motivos para debater a respeito do que estava acontecendo no ambiente Funk. "Mas essa questão do mercado, ela atropelou tanto o

processo criativo no Funk e essa falta de diálogo entre as gerações, olha o problema...” (Mc Thiago, 2019). No próximo subitem, analisaremos mais de perto essa questão, a fim de entender os impactos deste afastamento entre as diferentes gerações que tiveram contato com o Funk.

4.3 Distanciamento geracional: uma ferida aberta

Na minha prática como professor, particularmente nos pré-vestibulares comunitários – predominantemente localizados em morros e favelas –, tive a oportunidade de mostrar para estudantes entre 20, 25 e 30 anos diversas melôs da Era Miami Bass. O espanto estampado no rosto de cada um destes era explícito. As perguntas eram geralmente: “Mas isso é Funk professor?”, “Que isso?” A incredulidade era ainda maior, quando eu mostrava não só as músicas, mas a estética indumentária dos bailes Blacks. Procurei fazer esta experiência em todos os espaços onde milito como professor de História da África e a reação era a mesma. Isto sinaliza os impactos da atuação do mercado no Funk, apresentando o gênero exclusivamente a partir de uma única embalagem, o Funk Carioca, geralmente com o rótulo de “Proibidão”. Nem mesmo no curso do Cerro Corá[114], onde apresentei a canção “História do Funk” do Mc Galo, que cita nominalmente aquela comunidade, os estudantes conheciam a canção. Desta vez, o espanto foi meu.

Esses espaçamentos geracionais são o resultado das ações mercadológicas no Funk, que promoveram a metamorfose no gênero, resultando num molde atual que não agrada às gerações anteriores de fãs do gênero, como nos apontaram as entrevistas geradas para esta pesquisa. Nosso entrevistado Mc Thiago (2019) acrescenta:

> Se a gente não entender da nossa origem, de onde a gente veio, o porque desse tratamento, o porque da criminalização ao Funk que não, não, não se dá, ah porque é Funk, ah não hoje a gente... se criou uma ilusão, a minha geração ela passa um problema né, o problema é sempre do, do mais novo, se criou uma ilusão que esse problema, esse olhar ao Funk é por conta da linguagem é por causa do proibidão.

Pais ou responsáveis da geração que consome o Funk Carioca estiveram presentes nos bailes Blacks e, de alguma forma, foram influenciados por aquela

[114] Comunidade localizada no bairro do Cosme Velho, Zona Sul do Rio de Janeiro.

atmosfera que estabeleceu uma marca significativa naqueles espaços, não só no que diz respeito à música, mas também nas discussões que ocorriam nestes ambientes.

Com a ascensão do Funk Carioca e particularmente do “Proibidão”, uma fenda se abriu entre as diferentes gerações de pretos fãs do mesmo gênero musical, que de uma forma ou de outra, afetou as diferentes noções de identidade no interior destas gerações. O diálogo entre essas gerações parecia ser impossível. É como se falassem idiomas diferentes, apesar de pertencerem ao mesmo grupo étnico, um traço contemporâneo resultado de processos de colonização, que nos dias atuais, ao estabelecer controle sobre nossas culturas, provoca esse tipo de ruptura entre nós. Sobre esse período, Steve (2019) nos deu sua visão:

> Do Soul? A identificação ela é toda racial, né porque o Soul, ele, ele, você pega assim, é... o que aconteceu muito com o Charme dos anos 90, também, quando a gente... você pega o Charme dos anos 90, os passinhos que se faziam no Disco Voador, Vera Cruz e tal, a galera fazia recortes de passos de danças que eles viam nos clips, passava um clipe de sei lá Chelsea ou alguém, eles pegavam aquele passo que elas faziam ali, e recortavam e juntavam com o passe da linha, e levavam para o baile, treinavam em casa e levavam para o baile, nos bailes Soul, a coisa funcionava muito assim, eles pegavam o que eles viam dos músicos norte-americanos que tocavam R&B e Soul, que eram predominantemente negros né, então assim eles dependiam muito dessa, do que se trazia dos Estados Unidos para cá, né, é... e se sabia se tinha a plena noção de que aquela ali era a música Black norte-americana, então havia um, um, uma linha muito clara, de que a música negra era curtida por negros, entende, então assim no baile soul por exemplo não tocava Rock, nem Rock brasileiro quem ia para o baile Soul nacional você escutava Tim Maia, Cassiano, Lady Zu, Gerson King Kombo, você escutava essa galera, que eram cantores black que não faziam sucesso no mainstream, fora Tim Maia, mas o restante, Banda Black Rio, eram ligados à esse recorte racial, entende, e você tinha que ter o estilo que remetesse aquele estilo da década de 70 dos filmes “Blacksploitation”, ou dos próprios músicos, por exemplo o Gérson King Kombo, ele usava capa né que era imitando o James Brown, né, as dança elas simulavam James Brown, aquela galera.

Como frequentador dos bailes, penso que essa experiência vivida pela geração Black Rio poderia ser usada a fim de apontar as origens do Funk e as diferenças estéticas em relação ao Funk contemporâneo. No entanto, essa aproximação não se deu e esse distanciamento geracional parece ter servido aos interesses do mercado de manter os funkeiros atuais longe das outras referências do gênero, em especial das discussões de cunho étnico-racial. De acordo com McThiago (2019):

> Cara, eu acho que tem uma, é, é, quando eu começo a ler, a ouvir pessoas, né, ler num sentido bem pequeno, porque sou ruim de ler, é, mas de ouvir pessoas, eu entendo que a questão racial, tá, tá, é carro chefe nesse processo, é central nesse processo. Tudo que a gente busca se organizar se aprimorar é sempre minado, pela questão do...

> do racismo, e aí observações né? Eu tenho 25 anos de Funk o meu processo no Funk eu digo que é o processo de nacionalização.

Como podemos depreender pela narrativa do entrevistado, quando a comunidade preta tenta se organizar – como no caso dos bailes Black –, esse processo é interrompido pelo racismo. Com efeito, a nacionalização do Funk passa pela ascensão do Funk "Proibidão", que impulsionou esse processo. Nesse sentido, um dos fatores que podem ter ajudado a promover este distanciamento foi a modificação na própria batida do Funk. Sua estética sonora sofreu alterações com a chegada do "Proibidão", que trouxe consigo um elemento que até hoje faz parte da cena Funk: o 150 bpm. Nas palavras de Mc Thiago (2019):

> O Arrocha. Entrou esse processo arrocha recente agora, os bailes Funk, Arrocha da Penha era um sucesso e tal. É... os caras já estavam fazendo festa rave, junto com baile Funk, ali tinha um espaço separado, ou as vezes tinha um momento que era só rave, e aí meio que logo depois ficou essa, esse, essa coisa do da batida tá ligado? Mais eletrônica, mais pista e tal permaneceu, e os caras deram esse nome de 150 bpm.

Essa batida citada pelo entrevistado inaugurou uma nova fase no Funk. Nesse momento, as bases do Miami Bass já não eram mais usadas como canções para criar o Funk Carioca. Agora "a base resulta de beats sobre beats, da junção e sobreposição de diferentes batidas, como o tamborzão, a guerra de atabaque ou macumba e outros samplers" (MIZRAHI, 2014, p. 131). Na minha leitura, o mercado tomou proveito dessas mudanças a fim de afastar ainda mais o Funk de sua base original, concentrá-lo dentro de um molde, massificá-lo e apresentá-lo para as gerações mais recentes como único modelo do gênero. A estrutura sonora desta batida, por sinal, casava perfeitamente com as letras do "proibidão". De acordo com Mc Thaiago (2019):

> Galera quer dançar, vamos dançar, só que não tem link nenhum da musicalidade né, hoje é 150 cara, que aí, o que que é o 150? É a música eletrônica rave, cara. Aí você escuta os caras, é... (tuc, tchá) a referência é essa, e o consumo né, aí eu falo não como estudioso, que é algo... uma observação que tem que ser feita, a relação que tem o consumo de drogas que há numa festa tipo rave e agora nesse, nesse 150 como aumentou o consumo de loló, é... balinha, que não tinha... sintético né, não existia na favela e agora tá tendo muito, é... o Acari a favela mais perto, o número de mortes cara, aumentou muito, muito, muito, e aí é isso né, os bailes tem sido isso, meio que raves, antes da, da, desse momento.

O ambiente Funk no interior da favela adquiriu características das raves, eventos brancos e elititizados que costumam acontecer nas áreas nobres da cidade. Nesse sentido, o Funk passaria a um processo de embranquecimento. O encontro de diferentes origens raciais e sociais aumentou, segundo Mc Thiago (2019), a

penetração de substâncias então pouco conhecidas na comunidade do Acari, por exemplo, provocando o aumento do número de mortos naquela localidade. Segundo Duccini (2017), “a atividade mais autodestrutiva e escapista para nós e uma das mais lucrativas para os capitalistas e, portanto, a mais encorajada por eles, é a dependência química” (DUCCINI, 2017, p. 156). Mc Thiago (2019) diz:

> Eu trago mais uma provocação, que tenho tentado fazer agora, mas, mais do que falar que é possível, entendi que eu tenho que fazer, fazer dar certo e, e, e aí sim as pessoas vão abraçar em algum momento se der certo, talvez não com o entendimento infelizmente, mas mais uma vez a questão mercadológica. Que a gente pega o Funk Soul, o que que é o baile Funk? Pra mim é o espaço não é mais a questão da, da, a identidade musical se perdeu, os bailes não tem mais nada da sua origem assim, entre aspas né?

Para Mc Thiago (2019), o Funk passou por um processo de descaracterização desde a ascensão do Miami Bass, passando pelo Funk Carioca e chegando ao que o entrevistado nomeia como “rave.” Neste sentido, as características atuais do Funk provocam o distanciamento também entre a geração dos anos 1990, da qual pertence Mc Thiago (2019), como revela o entrevistado, com certo saudosismo.

> E a minha geração o que faz hoje? Com a molecada de hoje? “Ah isso não é Funk. isso não é música, isso não é cultura. É coisa de bandido. Hoje não, mas naquela época,” “isso não é coisa de preto.” E a gente absorvia isso tudo e peitava mesmo, com a nossa resistência ali, sem entender que a gente fazia como resistência e a gente fazia do nosso jeito e seguia. Então assim, não tinha um aprofundamento. Quando a gente... um... um exemplo clássico da minha geração cantava: É som de preto, de favelado, mas quando toca... mano isso é um rótulo. Isso foi um cara que cantava em BH, Amigo Chocolate gravou esse refrão e aí fez a música e tal e lançou, mas sem aprofundamento e ainda hoje é assim, se você for conversar com a galera do Funk, é sem entendimento. Eu dei uma entrevista para o Dom Filó na CultNe e eu falei para o Filó e tenho usado muito essa questão: É... Black Music para os nossos, acredito eu que eles entendem que é mais pela cor do vinil do que um Movimento uma relação pensada e tal. Sabe qual é? E aí em off eu conversando com o Filó, eu falei: “Filó a gente tem que ouvir você cara. A gente precisa criar esse espaço, da gente sentar e ouvir você.” Pelo menos quem queira, porque a maioria não quer. O Marlboro está sentado confortavelmente, o Marlboro faz coro a um Bolsonaro da vida, irmão.

A primeira metade da narrativa de Mc Thiago nos mostra o quão nocivo para os funkeiros é esse distanciamento de gerações, resultando em questionamentos a respeito do que seria “o Funk de verdade”. Na segunda metade de sua narrativa, o entrevistado aponta uma chave para a solução do problema, quando remete a Dom Filó, no sentido de ele ser ouvido pelos funkeiros mais novos. Segundo Sebadelhe (2016), Dom Filó:

> Convidava os jovens das comunidades para palestras no Renascença. Como estratégia para atrair a garotada, anunciava que os papos seriam seguidos de festas animadas por determinado estilo de música, “o som de preto” – uma forma de classificar o soul para que os meninos pudessem entender. Filó exibia filmes de jazz cedidos pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Daí surgiu a ideia de se criar um baile que além da diversão, transmitisse discernimento para a rapaziada, com roda de debates e exibição de filmes no início da festa. Consciência e entretenimento. (SEBADELHE, 2016, p.61 e 62).

O conhecimento da história do gênero a partir de perspectivas pretas trazidas por quem fez parte da cena nos primeiros passos do Funk no Brasil poderia ser um antídoto contra a influência do mercado nestes ambientes e, assim, “fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais” (GILROY, 2012, p. 159). Talvez assim possamos fazer a aproximação das diferentes gerações de fãs do Funk. Lincoln (2019), na sua entrevista, nos explica o que motivou seu afastamento do ambiente dos bailes e sua perspectiva em relação às gerações posteriores.

> É... n fatores e essa coisa de não ter mais essa essência, essa cultura que tinha os bailes de antigamente que eu falava em termos de cultura, de Jazz... sabe, as músicas de qualidade, né, bem levadas, isso também e quer dizer, me afastou, porém, só dos ambientes e aliás, não tem mais ambientes como... agora os bailes são dentro da comunidade só toca o que os caras puserem para a venda, né, esse é o movimento e isso não me agrada, é degradante, então se não gosto de uma coisa, os incomodados que se mudem, agora se me chamar para um Samba de raiz, chorinho, aí curtir um charme relembrar, Flash Back, o baile... pô aí eu tô dentro.

Notamos uma desagregação entre diferentes gerações de homens pretos, que tiveram experiência semelhantes – guardadas as devidas diferenças de período histórico e musical – dentro do ambiente Funk, no que diz respeito à construção de sua identidade racial. Entendemos esse fenômeno como uma vitória do próprio racismo demarcando o distanciamento deste público, “pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele/ela possa realmente ter” (KILOMBA, 2010, p.176). Nas palavras de Mc Thiago (2019):

> Essa falta de diálogo. A gente não sabe de onde a gente veio pô, o mercado diz que a gente tem que ir para algum lugar, e o lugar é o do dinheiro pô, o que que dá dinheiro? Falando bem resumidamente, mano, o que que dá dinheiro? O que que vende mais? Sexo, violência. Os filmes estão aí para reforçar isso, as novelas estão aí para reforçar isso e a música não vai ser diferente. A nossa sociedade consome sexo e violência.

Assim, naturaliza-se o pensamento que os próprios pretos assumiram para si, através de sua música, ou seja, o papel que os racistas estabeleceram para nós,

criando na nossa subjetividade o processo de nos convencer de nossa subalternidade diante do público branco. “Trata-se do colonialismo epistemológico” (FANON, 2008, p.15).

> Trata-se de sociedades que funcionam em torno de, e imersas em, toda uma série de arranjos mitológicos que permeiam até as mais lúcidas consciências. O caráter (...) destas sociedades têm enraizado, tanto nas consciências dos dominados quanto na dos dominadores, sofisticados mecanismos de controle e submissão que dispensam os instrumentos que permitam a negociação propriamente grupal. O intrincado jogo de relações interpessoais que as caracteriza, e que garante uma aparente cordialidade entre os seguimentos díspares, faz com que frequentemente sejam consideradas como sociedades congenitamente harmoniosas e tolerantes por vocação. Na realidade, essas sociedades, fundamentalmente imobilistas, giram em torno de mitos auto-enganadores, de caráter clientelista e parternalista. (MOORE, 2007, p. 254).

Portanto, o mercado, sustentado por uma estrutura racial, tem sob seu controle no ramo do entretenimento um grupo étnico-racial historicamente dominado política, econômica e psicologicamente, alheio a este jogo de interesses, entregando o produto de seu intelecto construído a partir de suas vivências. Uma vez estabelecido o controle financeiro que resultou no distanciamento das diferentes gerações de fãs do Funk, o mercado se preparava agora para mais uma vez atuar sobre o gênero por meio de um processo de embranquecimento no Funk.

4.4 O embranquecimento do Funk: início de um processo

Se o funk proibidão, por meio da exaltação de estereótipos ligados à sexualidade da mulher e à violência do homem pretos, já resultava de ações do mercado sobre o gênero, vemos agora um outro fenômeno que já ocorrera em outros gêneros musicais criados pela população preta: o embranquecimento. Um dos exemplos deste processo é o Rock, criado por uma mulher preta conhecida como Sister Rosetta Tharpe, que teve em Chuck Berry e Little Richard ícones incontestáveis e que, apesar de ter a figura mítica de Jimi Hendrix considerado por muitos o melhor guitarrista da História, a indústria cultural criou o produto Elvis Presley, imitador da dança dos negros, e lhe deu a alcunha de “rei do Rock”. Sobre esse assunto, Lincoln (2019) nos diz em sua entrevista:

> Aí o baile Black do negro com “Blackão”, é a diferença bailes de preto e baile de branco e detalhe, só uma observação, tudo curtia a música

> o Rock, mas o Rock, Rock, da onde veio o Rock? Não veio da música negra? É ou não é? Não tem uma influência fortíssima porque é o Blues de modo acelerado tocado acelerado e o Rock aí a mídia americana, fizeram aquelas coisas todas, de trazer um rei branco, coisa e tal, porra Elvis Presley é o rei do Rock, porque? ah música de preto, a mídia botou aquele cara, aquela coisa que nós já falamos né?.

O mercado iniciou um processo de embranquecimento no Funk, partindo de artistas que, por terem menor grau de pigmentação sobre sua pele, foram escolhidos para simbolizar este processo. É o caso de artistas do Funk atual como Anitta e Naldo, conforme aponta Mc Thiago (2019) em sua entrevista:

> E tem toda uma questão também racial, se a gente for ver as figuras que fizeram sucesso, que aceitaram essa questão do embranquecimento. Aí você tira o Mc, você não é mais do Funk aí você pega figuras como Naldo e Anitta, que abraçaram esta questão. “Ah eu não canto Funk, eu canto Pop Funk, canto Pop e eu, num primeiro momento eu fiquei, porra mano, mas aí é aquela coisa mano, é o teu caminho?! Tu quer que seja assim? De boa, já é meu irmão, já é segue lá, mas quando tinha um problema no Funk, aí a mídia queria falar com a Anitta. “Pô Anitta, aconteceu isso, isso, isso, o que que você pensa?” “Ah não, eu enquanto funkeira, não sei o que”. Ué?! Mano ou você é ou você não é irmão.

Vemos sair de cena a identidade de funkeiro e no seu lugar seria colocado o termo “Pop”, assimilável do ponto de vista mercadológico, para que os artistas elencados para desempenhar este papel se livrassem de um rótulo que o próprio mercado tornou pejorativo, objetivando alcançar outros públicos, para além da favela. Segundo Milton (2019):

> E outra coisa meu irmão, que é bom observar é que o Funk... ele assim, muitas das vezes, o cara começa funkeiro hoje e do Funk ele migra para outro estilo de música tá, e esquece que ele esteve no Funk, esquece que ele bebeu daquela fonte, esquece que ele nasceu ali, que ele se desenvolveu ali. Anitta hoje, eu não sei se né, a gente pode considerar Anita uma funkeira, eu não sei já o rapper não, o rapper é rap, é Rappin Hood, sou rap, é estilo e tal, sou rap, o Criolo, sou rap, o Emicida, não, sou rap, porque o Rap é mais... me foge o termo, eu acho o Rap mais abrangente. Isso, mas o Funk atual, o Funk atual não me diz muita coisa.

Na perspectiva dos entrevistados para essa pesquisa, para além de uma espécie de descaracterização no meio artístico, o mundo Funk presenciou a entrada cada vez maior de brancos também nos espaços e eventos ligados ao gênero, pautando a discussão política e acadêmica sobre o Funk, algo que causou incômodo na ala negra da militância que se percebia perdendo espaço e sendo silenciada no que diz respeito ao debate em torno do gênero, principalmente quando a discussão caminha para o viés racial. Em sua entrevista, Mc Thiago (2019) reivindica que sua

visão sobre o Funk seja também privilegiada em contextos acadêmicos que estudam o movimento:

> É, era essa minha bolação, e aí é a minha bolação quando, por exemplo, quando procuram figuras só como a pesquisadora Andréia[115] para falar sobre o Funk, ou só fulano de tal para falar sobre o Funk, né? É... o Funk é muito plural irmão, aí sempre quando eu vou fazer uma palestra, vou fazer uma oficina de Funk, eu falo: "Meu irmão eu vou colocar a minha visão do Funk.

Em tom de denúncia, Mc Thiago (2019) mostra que o Funk sofria neste momento dois diferentes processos: o embranquecimento artístico, por um lado, e o domínio do debate acadêmico sobre a questão racial, por outro. Em outras palavras, o Funk passou a estar sob uma espécie de colonialismo político-mercadológico, onde a música "é comprada e vendida num mercado em que a identidade dos fornecedores e compradores não significa quase nada" (MBEMBE, 2016, p.139). Sendo a identidade questão chave nesta investigação, consideramos os efeitos do racismo no Funk e notamos uma espécie de diluição da identificação étnico-racial construída especialmente no surgimento do movimento, que relacionava o Funk e a comunidade negra à luta política contra as opressões. Segundo Lincoln (2019), no seu surgimento, o Funk se tratava de um:

> Movimento. Naquela época, o Soul, a música negra o Soul, tô falando não só eu, tem questões espirituais, o Samba como aqui, Brasil, sofreu perseguições o Samba, qualquer atividade de manifestação cultural africana era tratada, como o que? Porém, eram tudo perseguidos pela classe dominante, como músicas de pagão e aí veio a justamente como, o, o, o Samba no Brasil, o Reggae na Jamaica, o Funk Soul, o Soul, Blues nos Estados Unidos e por aí a fora, toda a música da América Afro-Caribenha, Rumba, Salsa e Merengue, tudo música de preto.

Se o Funk é produto da experiência preta na diáspora para combater o racismo, sendo este um fenômeno cujo objetivo consiste na desintegração da figura do negro, além de destruir ou assimilar as suas representações culturais, há um conflito particular e silencioso em andamento "e não pode ser vista senão como mais um exemplo da propensão do ser humano de exercer a violência contra um outro ser humano sob o impulso da cobiça e do afã do lucro" (MOORE, 2007, p.240). Mc Thiago (2019) afirma:

> Tem essa coisa aqui do racismo você lutar contra o racismo, é mudar uma estrutura, ninguém quer essa porra. A prática, é esse exemplo que eu citei aqui: "Meu irmão o que que você quer?" "Tá brigando aí, não sei o que, o que que tu faz?" "Não, sou Mc tenho esse projeto aqui". "Ah então beleza, toma aqui esse, toma aqui 200 mil, toma não

[115] Pseudônimo.

> sei o que mil”... e é pra você calar a boca, pô. É assim que funciona. Então todas, todas as iniciativas, todas não, não vamos generalizar, mas a maioria das iniciativas que lutam com essa coisa de resistir, ela vai até o... a página 70 do livro. Quando chega na página 71, meu irmão, que é a “página do desenrolo”, “o que que você quer?” toma aqui, não vai pra 72 nunca e eu comecei a aprender, e com essas práticas, comecei a... pô mano, a galera não quer essa parada e também vi que a minha geração também não quer essa mudança.

No momento em que entra em cena a questão financeira no Funk, surgem também as imposições determinadas por quem controla os recursos econômicos “e no século XX vemos que a raça não só se tornou um fenômeno com as proporções de uma estrutura de classe, mas em muitos casos ela própria se tornou uma entidade e uma classe em si mesma” (CARMICHAEL, 2017, p. 216). É apoiada nesta realidade material que aqueles que controlam o mundo Funk determinarão seus rumos, em outras palavras, “a cultura se entrega às determinações do mercado” (ADORNO, 2002, p. 48), colocando seus interesses raciais e econômicos em primeiro lugar, impedindo de nascer entre os explorados ideias que possam colocar em risco seu domínio e posição de comando.

“Assim é que o racismo se conecta a subsunção real do trabalho ao capital, vez que a identidade será definida seguindo os padrões de funcionamento da produção capitalista” (ALMEIDA, 2018, p.142). Do ponto de vista histórico e psicológico, este é um aspecto perturbador se pensarmos as raízes do gênero, seus objetivos e o longo processo de metamorfose ao qual ele foi submetido, os interesses políticos e econômicos vigentes nos bastidores desta transformação. O Funk se modificou para aqueles que estiveram presentes nos primeiros anos de luta, os que vivenciaram o período do Miami Bass, bem como para os que agora convivem com a presença de outro grupo ditando os direcionamentos do Funk. Para Carmichael (2017, p. 67) “na medida em que dependemos do apoio financeiro de outros grupos, nos tornamos vulneráveis à sua influência e dominação”.

Acreditamos que nós pretos, que temos vivência no mundo Funk e que conseguimos, subir um degrau na escala da escolarização estruturada por ações políticas e econômicas controlada por racistas, tenhamos responsabilidade nesta tarefa de mostrar para geração atual e futura como se construiu o gênero musical Funk e suas lutas históricas, e sob quais interesses chegamos até aqui. Assim, talvez, possamos modificar o atual quadro agressivo para a comunidade preta e construir visões positivadas de suas expressões culturais na diáspora, pois “o preto é, na máxima acepção do termo, uma vítima da civilização branca” (FANON, 2008, p.162).

Diante do que discutimos até aqui, cabe perguntar: o Funk, tal qual se apresenta no momento atual, ainda pode ser caracterizado como uma expressão de luta? É o que analisaremos a seguir.

4.5 O Funk, ainda uma expressão de luta?

Na minha época de frequentador dos bailes, a partir do momento em que os bailes Funk começaram a apresentar significativo número de montagens em detrimento das melôs, recordo-me de que aquilo me causou estranheza. Pensei no que estaria acontecendo e, diante de outros olhares igualmente de estranheza, disse certa vez para um amigo, num baile da quadra da Unidos do Cabuçu, que aquele era o início do fim do Funk Miami Bass. Milton (2019), em sua entrevista, parece comungar da mesma perspectiva:

> Funk... eu não vejo, eu não vejo, hoje, hoje, o movimento Funk, Funk, sendo uma, vamos dizer assim, uma alavanca pra conquistar, ou pra representar as comunidades negras, ou pra reivindicar alguma coisa ou como, como uma bandeira de luta e de resistência, não vejo, não vejo, sinceramente não vejo, Funk hoje, como eu te falei, vejo Funk comercial, Funk só pensa nele, né?.

Até aquele momento, início dos anos 1990, talvez nenhum daqueles frequentadores tivesse ideia dos interesses do mercado para o Funk. Na verdade, sequer desconfiávamos do significado da palavra mercado e sua relação com a música, menos ainda que o gênero transitasse por um processo que resultaria em modificações. Mc Thiago (2019) critica essas mudanças ocorridas no Funk e enaltece as origens do movimento.

> Porque que a gente sai do, do, do inicialmente, porque que que a gente sai do Cidinho & Doca “eu só quero ser feliz” e hoje eu tô mandando a novinha sentar no pau? Porque que a gente chega à Cid... não mano eu tenho que saber, tenho que ir no início, porque que a gente sai do Funk Soul, que é a origem da porra, James Brown, isso é o certo e chegamos hoje no “senta no pau a 150 bpm”.

No seu surgimento, o Funk significava por em prática a luta da população preta, emergente no cenário de lutas contra o racismo e o capitalismo, nos EUA dos anos 1960, dando continuidade à sua trajetória, quando entrou no cenário carioca, consolidando-se nos anos 1970. Esse momento sinalizava uma preocupação com o

fortalecimento da identificação étnico-racial na ideias e no comportamento, como aponta Milton (2019) em sua entrevista:

> Porque uns se apresentavam com colete, com uma gravata, com algumas gravatas, uma gravatinha geralmente de borboleta, não é gravata... gravata borboleta, colete, calça bico funil, sapato bico fino, entendeu e blusa manga comprida, com botão de manga longa, fechando aqui embaixo e claro cabelo black power, né, para, para realmente afirmação da questão black, black né power, a gente sabe que black é negro né, ou negra, na... é uma... como posso dizer... é tradução de preto, mas cabelo black, cabelo black power tinha que ser, cabelo black power, e assim quando a gente chegava no baile tinha aquele cum... cumprimento né, que a gente cumprimentava, que a gente tinha aquela maneira né? Que a gente se cumprimentava como se fosse os astros da NBA, né, mas não, era uma obrigação a gente se cumprimentar dessa forma, né, umas... cada um com um estilo diferente de cumprimento entendeu?.

Naquele cenário, as canções evocavam a valorização da identidade étnico-racial da população preta, “porque há dois níveis nos quais uma pessoa é identificada. Uma pessoa é identificada pela nacionalidade – é o que seu passaporte, os papéis que se carrega – e pelo seu apoio ancestral” (CARMICHAEL, 2017, p. 224). Seguindo esta linha, podemos dizer que o Funk ainda cumpre este papel? Segundo Milton (2019), hoje o Funk está mais voltado para interesses comerciais do que para uma identificação étnico-racial.

> Ah, o Funk atual, pra mim, o Funk atual é muito comercial. Não é um Funk que, vamos dizer assim, marca ou, ou, ou tem uma ideologia, assim, voltada para a comunidade negra, pra reivindicar alguma coisa. Pra mim, o Funk atualmente, pra mim é muito comercial.

Para Adorno (2002, p. 08), este “é o triunfo do capital investido”. Mesmo discursos que demonstram consciência crítica a respeito das estruturas de opressão são apropriados por um pensamento que interessa ao mercado. É importante compreendermos o jogo político do qual os atuais funkeiros estão participando, se se percebem tratados como marionetes pelo mercado, “pois é por meio da cultura popular que haverá a naturalização da discriminação no imaginário social” (ALMEIDA, 2018, p. 54). O mercado usa artistas como veículos transmissores daquilo que as pessoas querem ouvir. “É desse modo que o racismo passa da destruição das culturas e dos corpos com ela identificados, para a domesticação de culturas e de corpos” (ALMEIDA, 2018, p.56). Mc Thiago (2019) em entrevista afirmou:

> Às vezes acontece de um Funk Melody, um Funk Pop como é chamado hoje, surgir, como é a Anitta, como é a Ludmila, só que a Ludmila, não vão conseguir embranquecer ela né, o máximo o que vão fazer é o cabelo dela alisado sabe, que é porra quando ela... o lance da informação né, ela bota isso no... que ela sofreu racismo lá

> sobre a questão do cabelo, não sei quem fez uma crítica de uma fala bizarra lá sobre o cabelo “porra que foda irmão, a irmã tá sabendo se posicionou e tal”. É importante ela sustentar aquela parada, depois ela vai, faz o que? Porra começa a usar os cabelos alisados, ela pode usar da forma que ela quiser? Ela pode, mas se ela pô ela peitou ali o bagulho, é que ela deveria ter o entendimento, seria foda ela pô manter mesmo o bagulho, porque essa é a resistência, que ela acabou cedendo, porra a uma fala a um outro olhar, e essa é a questão do aprofundamento. Então as pessoas estão usando essa coisa da, da luta, da militância muito mercadologicamente também.

No atual momento, percebemos que os mesmos artistas de Funk que exprimem militância antirracista em seus discursos também participam de vídeo clipes em que aparecem rodeados por belas mulheres, dirigindo automóveis caríssimos e usando roupas de grife, ocupando mansões e ingerindo bebidas, tudo indicando alto poder aquisitivo, aproximando-se do estilo Gangsta Rap. Esses comportamentos denunciados na letra da canção “E eu odeio ostentação”, da dupla de rappers O Levante. Na visão destes, artistas que seguem esta linha estão “reproduzindo valores altamente capitalistas, reforçando atitudes machistas”.

Em resumo, o que nossos olhos assistem e nossa mente assimila é a personificação da ideologia de mercado, que, no desenrolar desse processo, incute no imaginário do consumidor do Funk a sensação de ser perfeitamente possível um estilo de vida que se encontra de forma concreta, completamente fora da realidade de muitos fãs deste produto.

Para MizrahI (2014, p. 132), “o funk, inicialmente dançado em formato de soul na privilegiada Zona Sul do Rio de Janeiro, foi ressignificado nas favelas cariocas, contudo esse mesmo contexto social não dá conta do seu sentido”. Resta-nos analisar os efeitos dessa ressignificação na medida em que os interesses mercadológicos afastaram o Funk das suas lutas iniciais. O gênero foi manipulado pela indústria cultural até que sua lógica inicial fosse enfraquecida, de modo que deixasse de ser instrumento de identificação étnico-raciais de grande parte da população preta. As gerações Black e Miami Bass notaram esse processo de modificação sendo operado no Funk, que impactou nos bailes, afastando essas gerações dos ambientes Funk, como apontam as narrativas que trouxemos para esta pesquisa.

Diante de tudo que foi apresentado neste trabalho, podemos apontar que presenciamos a continuidade de uma antiga guerra cultural, pautada na visão racial, ou seja, uma “imposição cultural” (CARMICHAEL, 2017, p.110). E se nenhuma contra ofensiva for efetuada, assistiremos à vitória de uma construção antropológica sobre

outra. Entretanto, como nos diz a canção *Will We Ever Learn?*, do DJ Pretty Tony, “nunca devemos parar de perseguir o sonho de um amanhã melhor para todos.”

Considerações finais

Somente agora, ao término desta investigação, constato o quanto estou surpreso. Apesar de já ter feito análises anteriores sobre a trajetória do Funk – que ficaram apenas no campo das ideias e palavras, mas jamais colocadas no papel –, só agora tive a oportunidade de me debruçar sobre o tema com maior rigor metodológico, fruto dos estudos acumulados nestes últimos dois anos como estudante do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET/RJ.

Para mim, foi particularmente descobridor e uma experiência inédita olhar para o Funk a partir do lugar de pesquisador, porque até então eu era apenas um fã que, durante boa parte da juventude, esteve inserido nestes ambientes, participando como qualquer outro e aprendi, durante esta rica experiência, as particularidades que cercavam aquelas relações entre o Funk e os frequentadores dos bailes.

Pude rememorar diversos momentos vividos no interior dos bailes. principalmente nos momentos que eu ouvia – enquanto escrevia – as canções do Miami Bass e também repetidas vezes as narrativas oferecidas pelos sujeitos de pesquisa, fundamentais para a construção desta investigação. A eles, meu máximo respeito e gratidão eternas.

Descobridor, porque apesar de vivenciar aquelas experiências, agora compreendo melhor o quão complexo era o processo no qual estávamos inseridos. O quão profundas são as contribuições africanas para o campo da cultura e fundamentalmente o significado delas no que diz respeito à nossa identidade enquanto africanos.

Aqueles que estavam inseridos nos bailes Black puderam me trazer através das entrevistas suas experiências com grande riqueza de detalhes e muitas vezes era difícil escolher qual excerto era mais condizente com a análise de determinado ponto da pesquisa.

Lendo trabalhos anteriores e cruzando estas informações com as narrativas que me foram apresentadas, me senti diante de bibliotecas vivas, tamanha era a facilidade dos entrevistados em resgatar lembranças de décadas atrás. A memória humana e sua capacidade de recuperar detalhes é surpreendente, além de noção importante para a realização desta pesquisa. A oralidade merece destaque, uma vez que se trata de uma característica fundamental dos povos africanos, e aqui está um

pesquisador que tem profundo respeito pelas representações culturais africanas. E o Funk, embora não tenha um nome africano, é um produto da diáspora dos povos pretos, dada sua construção histórica.

Ao mesmo tempo, conforme avançava a pesquisa, pude observar que, enquanto estrutura, o racismo criado e controlado por este grupo hegemônico (branco), através das mais variadas instâncias, conseguiu reverter a seu favor a força de um gênero musical criado a partir das experiências das populações pretas. Estas estavam inseridas num contexto de opressão e colonização sem intervalos, e buscaram formas de combater estas violências, inclusive psicológicas. Durante certo período de tempo, esta empreitada teve sucesso, pois cresceu no seio deste público em particular o orgulho por suas feições fenotípicas e sua identificação com o continente africano historicamente apresentado sob aspectos negativos, a fim de produzir nos seus filhos a recusa em identificar-se com ele.

O sucesso da construção do Funk, buscando a ressignificação da nossa imagem enquanto africanos se traduziu na simbiose entre música e os atores sociais que a produziram.

Por outro lado, uma vez que o Funk, identificado com os africanos na diáspora, era uma forte arma de descolonização mental das populações pretas e que, neste sentido, poderia desencadear uma série de processos que poderiam abalar esta estrutura colonizadora, o racismo engendrou um forte ataque a partir do final dos anos 1970, e início dos anos 1980. Para discutir essa questão, a pesquisa mostra como foi fundamental fragmentar os pretos que ora se encontravam inseridos num ambiente que conciliava entretenimento e conscientização racial, combinação que se refletia no clima amistoso daqueles espaços, principalmente porque aquele momento específico coincidia com a continuidade do processo de descolonização dos países africanos e o Brasil, majoritariamente preto, se encontrava sob um regime ditatorial, onde a palavra “racismo”, proferida na boca de africanos, era entendida como ato subversivo. Assim, estes dois fatores, diversão e consciência racial, precisavariam ser reconfigurados, e foram.

Nesse contexto, algo interessante a se destacar foi que a pesquisa mostrou o quão combatido foi o Movimento Black Rio, fundamental para o fomento da cena, mas que despertou opiniões iguais em seguimentos políticos de Direita e Esquerda. Se a ala conservadora era opositora de qualquer tipo de organização política da comunidade preta, ainda que nascida num ambiente de entretenimento, a ala que poderia ser entendida como “progressista” também apresentou oposição à nossa

emancipação ideológica, o que denuncia que o eurocentrismo está enraizado no pensamento político destes dois grupos.

É portanto esta realidade que vivemos e que esta pesquisa teve o intuito de contemplar, uma vez que a indústria cultural, a serviço da estrutura racial que sustenta a opressão das populações africanas no mundo, paulatinamente, produziu a modificação do Funk no contexto brasileiro, afastando-o das identificações étnico-raciais inicias. A lógica era associar a música preta, num primeiro momento usada para fazer a ressignificação da nossa identidade, a aspectos distorcidos e estereotipados construídos nas estruturas racistas.

Neste sentido, a primeira providência foi mudar a identificação daqueles negros que estavam presentes nos ambientes de festa Soul. De “Blacks”, expressão que designa preto e tem inspiração no termo “Black Power” (Poder Negro), eles foram rebatizados de fora para dentro como “Funkeiros”, promovendo assim o processo de abandono da identidade Black entre os pretos. Mostramos os significados étnico-simbólicos da palavra Black e seu valor político enquanto identificação. E a palavra “Funkeiro”? O que designa? A quem identifica?

A rigor, esta palavra identifica apenas um fã do gênero musical Funk. Então a ideia era fazer do termo “Funkeiro” algo genérico, um elemento identificador daquele grupo. No entanto, “Funkeiro” não significa necessariamente preto. Nesse sentido, elimina-se a palavra “Black”, de forte significado identitário. Eis o embrião de um processo de embranquecimento do movimento. Com efeito, generaliza-se a identificação de um grupo étnico, imputando-lhe uma alcunha alienígena num primeiro momento, mas que acabou sendo ingerida e digerida. Esses novos atores da cena pareciam alheios ao desenrolar da trama e abraçaram esta nova identidade esvaziada de significado identitário étnico-racial (tal qual concebido na era dos bailes Black), ainda que seu nome estivesse fortemente vinculado à favela, em razão de ser o lugar de origem dos frequentadores.

Porém, precisamos assinalar que a favela não foi propriamente um lugar escolhido pela população preta para viver, ainda que tenhamos conseguido reproduzir algumas de nossas vivências nestes espaços. É preciso enfatizar que este é um lugar periférico que nos foi imposto pela violência do racismo, visando nossa eliminação corporal. Não por acaso o poder público só se faz presente lá através da polícia. É neste lugar que os racistas insistem em nos manter, ainda que o Funk inicialmente fosse uma construção nossa a fim de combater esta visão racista. Como vimos, a perspectiva construída no nascimento do Funk foi desconstruída e reconfigurada.

No desenrolar deste processo, novas identidades emergiram. Identidades estas que não tinham a ver com a questão étnico-racial (aos moldes dos anos 1970), mas faziam menção aos espaços periféricos de onde despontava a juventude preta, ávida por entretenimento. Neste contexto, diversão passou a ser observada como significado de confronto, isto graças também às contribuições das estruturas políticas do país, que não garantiram o acesso aos direitos sociais básicos destas pessoas, em particular a Educação, que precisa ser antes de tudo antirracista. “Se uma sociedade é racista, o sistema educacional deve perpetuar o racismo. Educação diz Frantz Fanon, é o restabelecimento e o reforço dos valores e instituições de uma determinada sociedade” (CARMICHAEL, 2017, p.182).

Uma vez alijados daquelas identidades étnicas que inicialmente nos bailes Blacks conformavam a todos como “irmãos”, estes jovens pretos se viam agora em campos opostos que se digladiavam no interior daqueles ambientes, a partir de então totalmente transformados. O inimigo era o “alemão[116]”, e invariavelmente esse alemão referia-se a outro negro como aquele que o elegera como adversário. O objetivo do racismo é o desaparecimento físico do corpo preto da sociedade. Neste recorte, especificamente a sua juventude, colocando-os uns contra os outros. Para Carmichael (2017, p.175) “a tendência de querer atacar o homem preto tão prontamente quanto o fazemos é por causa de um auto-ódio profundo; e quando nos vemos refletidos em cada um, tentamos destruir uns aos outros.”

Com o tempo, esta guerra fratricida no interior da juventude preta provocou mortes de parte a parte entre as galeras, ao mesmo tempo em que promovia o nascimento de personagens que se tornaram lendários entre estes grupos, como alguns citados na letra do *Rap do Sonho:* Papel, Érick, Risadinha (Campinho). Bem como Pierre (Sapê), citado no Rap da Serrinha. Outros, ainda que não citados em canções, deixaram seus nomes gravados na memória daqueles que frequentavam os “bailes de clima”.

Claramente essa mudança de ambiente no espaço Funk atendia aos interesses não só da indústria cultural, mas também da estrutura racial, que transformou o Funk em instrumento de controle de massas. Este controle foi posteriormente aprofundado com a ascensão da versão “proibida” do Funk Carioca, que primava por associar “Mc´s” às facções criminosas e reproduzia uma das faces do discurso racista, que consiste na objetificação do corpo da mulher preta e a imagem do homem preto

[116] Se entendêssemos o “alemão”, como o branco racista que mata africanos como aconteceu, por exemplo, no contexto da guerra racial no início do século XX que estes empreenderam contra os povos Herero da Namíbia, aí sim teríamos uma visão descolonizada e calcada na realidade – uma visão pan africana.

violento, criando uma caricatura grotesca dos negros, algo que nos remete ao "racismo científico" do século XIX, cuja visão produziu graves sequelas no imaginário da população negra.

Assim, o Funk, nascido como arma de combate das populações africanas, foi reformatado e transformado em objeto de afastamento de membros destas mesmas populações, contando também com o providencial distanciamento geracional entre os frequentadores. Se levarmos em conta que o aprofundamento dessas modificações, houve um capítulo relevante: a criação dos lados "A e B", momento em que, entre as galeras, fronteiras e alianças que não existiam foram criadas e as que existiam foram diluídas, provocando ainda ruídos no interior daqueles grupos que frequentavam os ambientes Funk. Eles se encontravam agora cindidos em dois grupos bem identificados com as facções que controlam suas comunidades e, para simbolizar este momento, passaram a utilizar marcas de roupas que foram associadas pelos próprios Funkeiros às facções ligadas ao varejo, casos da TCK e Cyclone rementendo ao Terceiro Comando e ao Comando Vermelho, respectivamente. Com efeito, o sentido do baile Funk passou a ser o confronto físico. As confusões iniciadas dentro dos bailes terminavam nas ruas, transformadas em praças de guerra, como pude observar no Country Club de Jacarepaguá certa vez.

Ainda que um pouco antes deste período os bailes Funk já fossem realizados nas favelas, o nascimento deste fenômeno interno contribuiu para a criminalização do Funk, fundamentalmente da figura do Funkeiro, identificado como negro pelas forças policiais de repressão e pelos meios de comunicação, reforçando a visão racista que incide sobre este grupo. O passo seguinte consistiu no processo de embranquecimento do gênero a partir da eleição de artistas vinculados ao Funk cujos corpos apresentavam reduzido nível de melanina. A ideia era elevá-los ao status de celebridades do Funk, ao mesmo tempo em que transformavam o funk num item de consumo da classe média branca. Este foi um golpe naquilo que fundamentalmente caracterizou o gênero Funk no seu nascedouro: sua identidade preta. O Funk agora não mais pertencia aos pretos, mas aos "reis e rainhas da noite da carioca", predominantemente brancos e de classe abastada, que têm como norte lucrar com o gênero visto no senso comum como "música de bandido", "de favelado".

E esta é a imagem com que o Funk se apresenta nos dias atuais, através de artistas e produtores brancos em sua maioria. Vários artistas pretos, no entanto, seguem a lógica estabelecida pelo mercado controlado pelo racismo que provocou toda esta sorte de mudanças no gênero e são obrigados a fazer canções que

reproduzem o discurso que interessa a ao mercado e contribui na reafirmação do pensamento racista. A cultura de um povo é o pilar de sua identificação. Destruí-la é um passo fundamental rumo ao controle físico e mental de qualquer população, o que vai se refletir no seu controle político, como podemos constatar na realidade das populações africanas no Brasil.

Nesse sentido, essa guerra a que me refiro produziu no fenômeno Funk um processo de metamorfoses com o intuito de fazer dele um objeto de poder nas mãos de grupos que hegemonizam a sociedade, a partir da égide do racismo. Para nós que estamos analisando o Funk a partir da perspectiva pan africana e à luz da perspectiva de seus frequentadores, é fundamental que se reafirme que este gênero nasceu para responder às ações nocivas do racismo no interior da população africana na diáspora. Quando falamos em africanos, estamos nos referindo a toda a comunidade negra espalhada pelo planeta, pois “devemos entender o conceito de que, para nós, a questão da comunidade não é uma questão geográfica, é uma questão nossa: do povo preto, onde quer que estejamos”. (CARMICHAEL, 2017, p. 159).

Esta é uma das bases ideológicas do Pan Africanismo. Neste sentido, é importante questionar em que medida este processo de reconfiguração do Funk se trata de uma estratégia empregada pelo Ocidente para cravar sua marca nas civilizações e culturas negras, para que pudesse assim não só dominá-las, mas roubar suas contribuições e apresentá-las como uma construção sua. Quando empregamos o termo “roubar”, lembremos aqui que este é o mesmo utilizado pelo pensador africano George G. James, autor da obra *Stolen Legacy* (O Legado Roubado), onde ele aponta os processos de captura de construções africanas como a Filosofia, que foram retiradas do contexto africano e apresentadas ao mundo como uma produção exclusivamente grega.

As contribuições culturais africanas têm sido alvo de ataques sistemáticos ao longo da História. E o Funk, conforme observamos, tornou-se mais um exemplo disso. Este trabalho de pesquisa buscou contribuir para debate acerca das relações étnico-raciais, para além de examinar as origens do gênero musical Funk e sua ligação umbilical com movimentos políticos históricos (Direitos Civis e Black Power) cujas origens se encontram no pensamento do movimento político-ideológico chamado Pan Africanismo.

Compreender o racismo não é tarefa fácil, porém se faz urgente para que possamos efetivamente diagnosticar suas formas de representação e finalmente

destruí-lo e, somente após isso, conseguiremos dialogar a respeito da construção de uma sociedade democrática.

Quanto ao Funk, acredito que nós pretos reunimos, enquanto povo, condições de fazer reconciliar o Funk com a comunidade negra, partindo da perspectiva pan africana. Temos as capacidades e ferramentas para isso. Uma vez embasados em leituras emancipadoras que nos permitam diagnosticar os fenômenos que atravessam o Funk, poderemos pensar em métodos para colocarmos em prática as ideias que surgirem. Estou a postos para esta tarefa. Como dizia Kwame Turé ao atender telefonemas: “pronto para a revolução”.

Mojubá. África no centro.

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

ALBERTI, Verena*. Ouvir contar: textos em história oral* - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALMEIDA, Silvio de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG) Letramento. 2018.

ALVES, Amanda Palomo. Tony Tornado e o Movimento Black Rio (1970) Artigo. *XVIII Semana de História.* ISSN 2175-4446. 7 a 9 de Novembro de 2012.

AMORIM, Carlos. *Comando Vermelho. A História Secreta do Crime Organizado*. Editora Record. 1993.

ANI, Marimba. *Yurugu: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu*. Trenton: Africa Word Press, 1992.

ARAÚJO, Nicole Barbosa de. Juventude e resistência. *O Funk como forma de expressão dos (das) jovens da periferial*, São Paulo: [s.n.], 2018. Dissertação de Mestrado em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduação em Serviço Social, 2018.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas: 1992.

BORGES, Antônio Cristiano. *De Jim Crow a Langhston Hughes. Quando a música começou a ser outra.* Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Anglísticos. 2007.

BORRI, Giovana Teixeira. *Hip Hop. Movimento Político-Cultural de Resistência da Juventude da Periferia e sua inserção nos Saraus.* Dissertação apresentada à Banca Examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2015.

BRAGA, Raquel Willadino; FERNANDES, Fernando Lannes; SILVA, Jailson de Souza. *Grupos Criminosos Armados com Domínio de Território. Reflexões sobre a Territorialidade do Crime na Região Metropolitana do Rio de Janeiro*. 2008.

BASTOS, Liliana Cabral; SOARES, William. *A Entrevista na Pesquisa Qualitativa. Perspectivas em análise da narrativa e da interação.* Quartet Editora, 2013.

CARMICHAEL, Stokely. *Stokely Fala. Do Poder Preto ao Pan Africanismo*. Diáspora Africana. 2017.

CASSEANO, Patrícia, ROCHA, Janaína e DOMENICH, Mirella. *Hip hop – A periferia grita*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001.

CECHETTO, Fátima. As galeras Funk Cariocas. Entre o lúdico e o violento. In: Vianna, H.(org.) *Galeras Cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

CYMROT, Danilo. *A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica.* Dissertação apresentada à banca examinadora da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre. (Área de Concentração de Direito Penal, Medicina Forense e Criminologia) São Paulo. 2011.

DAYRRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.

DE LIMA, Gabriel Trucolo; DOS SANTOS, Davi; OLIVEIRA, Bruno Ribeiro. Música Negra como resistência. *Revista do Lhiste*, Porto Alegre, num.3, vol.2, jul/dez. 2015.

DIOP, Cheikh Anta. *A Origem Africana da Civilização: Mito ou Realidade*. Traduzido para o Português a partir da Tradução Inglesa Mercer Cook. Paris:Présence Africaine, 1955.

DIOP, Babacar Mbaye; DIENG, Doudou (Org.). *A Consciência Histórica Africana*. Luanda: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: uma teoria afrocêntrica. *Jornal de Estudos Negros*, v. 28, n. 5, p. 515 - 539, maio 1998.

DU BOIS, W. E. B. *As Almas do Povo Negro*. Tradução e notas. José Luiz Pereira da Costa. 1998.

DUCCINI, Gabriel. (trad.) *Todo poder ao povo*. Artigos, discursos e documentos do Partido dos Panteras Negras. Edições Nova Cultura. 2017.

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

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1ª. Edição 1961. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira, Salvador, 2008, Editora da Universidade Federal da Bahia.

FERNANDES, Márcia Regina; FRANZEN, Bruna Alexandra; VOGES, Márcia Cristina Neves. Artigo. Língua e Dialeto: uma discussão teórica sobre a variação e o

preconceito. Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura (LED0168) – Prática do Módulo III 30/11/2013

FRANCO, Marielle. *UPP: A redução da favela a três letras. Uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Administração. Niterói, RJ – 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. – São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª Edição).

GOMES, Nilma Lino Artigo. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* – 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. v. 01. 373p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organizacao Liv Sovik; Traducao Adelaine La Guardia Resende... let all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

JUSTIÇA Global. Segurança, tráfico e milícia no Rio de Janeiro. Rio de janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2008.

KILOMBA, Grada. The Mask In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

LA TAILLE, Yves de. *Ética em pesquisa com seres humanos. Dignidade e Liberdade.* 2008, desta edição, de Aderaldo & Rothschild Editores Ltda.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Black Rio contra o Sistema: Considerações sobre autenticidade e combate à Ditadura Civil-Militar* (1970-1977). 2018.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : [s.n.], 2010.

LOPES, Nei. *Enciclopédia da Diáspora Africana*. – 4. ed. – São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. *Bantos, Malês e identidade negra*. 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MARABLE, Manning. *Malcolm X. Uma vida de reinvenções*. Tradução Berilo Vargas – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra.* Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320p.

_____. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Arte & Ensaios | revista do PPGAV/EBA/UFRJ | n. 32 | dezembro 2016.

MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no quotidiano brasileiro*. 2ª edição ampliada – Belo Horizonte: Nandyala, 2010 (Coleção repensando África, Volume 3).

_____. *Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. Entrevista concedida ao site chileno Kuriche, em 11 de Junho de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cppFvmexr2M>. Acesso em 26 de nov. 2019.

MORETTO, Julien. *Tudo acaba em Funk*. Projeto experimental apresentado à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas. 2015.

MOTTA, Nelson. Vale Tudo. *O som e fúria de Tim Maia*. Copyright 2006 by Mix Criação e Produção Ltda. Editora Objetiva Ltda.

MUNANGA, K. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. Ilha: *Revista de Antropologia*, v. 18, n. 1, p. 107-120, junho de 2016.

_____. Aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas. Título: *A Diáspora africana e a origem do discurso sobre a identidade negra no mundo*. 14 de Fevereiro de 2017.

_____. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.* Brasília: Fundação Cultural Palmares/OR, 1980.

_____. *O genocídio do negro brasileiro.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) *A matriz africana no mundo.* São Paulo: Selo Negro, 2008.

OLIVEIRA, Ísis Agatha de: Black Rio 40 anos. O Movimento Negro na Ditadura Militar. *Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social,* Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, ago./dez. 2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Blacks sob vigilância. In: *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018, pp159-187.

ONE, KRS. Entrevista realizada em 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l5Wq9X3qjtc>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro Na Casa De Meu Pai. Sankofa. *Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano VII, Nº XIII, Julho/2014.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. *Black Pau. A soul music no Brasil nos anos 1970.* Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras. Campus Araraquara. 2015.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

PIRES, Ricardo Anannias. *A tradição oral africana e as raízes do jazz*. - São Paulo, 2008. Dissertação. Mestrado Programa de Pós Graduação em História Econômica do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

POSTALLI, Thifani. *Blues e Hip Hop: Uma perspectiva folk-comunicacional*. Jundiaí, Paco Editorial: 2011.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e Resistência no urbano: O quarteirão do Soul em Belo Horizonte.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial a obtenção do titulo de Doutor em Geografia. Belo Horizonte, 2008.

RODNEY, Valter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Tradução de Edgar Valles. Lisboa, Seara Nova, 1975.

RODRIGUES, Fernanda dos Santos. *O Funk enquanto narrativa. Uma crônica do cotidiano*. Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós Graduados em Política Social da Escola de Serviço Social, da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Mestre. Niterói. Março. 2005.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés : perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia / Edmar Ferreira Santos.* - Salvador : EDUFBA, 2009.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. O Universo Hip Hop e a fúria dos elementos. *X COPENE (Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros),* 2018.

SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976: Movimento Black Rio*. 1 ed. Rio de Janeiro, José Olímpio, 2016.

SILVA, Isabel. O Movimento Negro no período da Ditadura Militar e a música no Brasil. Artigo. Versão On-line. *Cadernos PDE*. 2013.

SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo. *Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP. 1998.

SMITH, R.J. *James Brown: sua vida, sua música*. São Paulo: Leya, 2012.

SOUTO, Jane. Os outros lados do Funk Carioca. In VIANNA, Hermano. (Org.) *Galeras Cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2003.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: Culturas e Identidades no Movimento Hip Hop*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada, área de concentração Língua Materna. 2009.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato* / Jessé Souza. - Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Rafael Lopes de. *O Movimento Hip Hop: A anti-cordialidade da "República dos Manos" e a Estética da Violência*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP. 2009

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

VIANNA, Hermano. (Organizador) *Galeras Cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2003.

_____. *O Baile Funk Carioca. Festa e Estilos de Vida Metropolitanos*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 1987.

VISENTINI, Paulo Fagundes. Zimbábue. *O Livro na Rua*. Série Diplomacia ao alcance de todos. Thesaurus Editora, 2010.

Anexo A – Discografia

AFRIKA & THE ZULU KINGS. *The Beach*. 1986.
BANDA BLACK RIO. *Maria Fumaça*. 1977.
BANDA GEMINI. *The Big Stick*. 1989.
BEASTIE BOYS. *Licensed To Ill*. 1986.
BLACK JUNIOR. *Black Junior.* 1984.
BONDE DO TIGRÃO. *Bonde do Tigrão*. 2001.
BORDEUX. *Bold As Love*. 1988.
BROWN, James. *A Soulful of a Christmas*, 1968.
CHIC. *Chic.* 1977.
CIDINHO & DOCA. *Rap da Felicidade*. 1995.
CLINTON, George. *Mothership Connection*, 1975.
DANDA & TAFFAREL. *Single.* 1994.
DAVIS, Betty. *They Say I´m Different*. 1974.
DEAD PREZ. *Lets Get Free*. 2000.
DINA. *Single*. 1984.
DJ MARLBORO. *Funk Brasil*. 1989.
DWAYNE, Omar. *Save The Children.* 1985.
EARTH, WIND & FIRE. *Earth, Wind & Fire*. 1971.
FLACK, Roberta. *Blue Lights in The Basement*. 1977.
GAYE, Marvin. *I want You.* 1973.
GIL, Gilberto. *Refavela.* 1977.
HAYES, Isaac. Shaft. 1971.
HILL, Lauryn. *The Miseducation of Lauryn Hill*. 1998.
ICE T. *The Iceberg.* 1989.
JACKSON FIVE. *ABC*. 1972.
JAZZY JAY & COOL SUPREME. *B-Boy Style*. 1985.
KOOL AND THE GANG. Something Special. 1981.
KRAFTWERK. *Man Machine*. 1978.
KRAFTWERK. *Trans-Europa Express*. 1976.
KRS ONE. *Criminal Minded*. 1987.
LATIFAH, Queen. *All Hail The Queen*. 1989.

MAIA, Tim. *Tim Maia*. 1970.
MARLBORO. Medley (Montagem). [s.d.].
MAYFIELD, Curtis. *Super Fly*. 1972.
MC GALO. *História do Funk*. 1995.
MC LYTE. *Lyte as a Rock.* 1988.
MOMENTS IN BASS. Single. 1992.
MORROCO MOE. Single. 1988.
N.W.A.. *Straight Outta Compton*. 1988.
NOTORIOUS B.I.G. *Ready To Die*.1994.
PARLIAMENT FUNKADELIC. Maggot Brain. 1971.
PUBLIC ENEMY. *Yo Bum Rush The Show*. 1987.
RAKIM. *The18th Letter*. 1997.
RAP DO SONHO (Single – 2000)
RUN DMC. *Run DMC*. 1984.
SALT N PEPA. *Hot, Cool & Vicious*. 1986.
SHAKUR, Tupac. *2pacalypse Now*. 1991.
SKOWA E A MÁFIA. *La Famiglia*. 1989.
SOULSONIC FORCE. *Planet Rock.* 1982.
STEVE B. *Party Your Body*. 1988.
SUMMER, Donna. *Lady Of The Night*, 1974.
THE DOGS. *Beware The Dogs.* 1991.
THE MEGATRONS. *Rock The Planet*. 1986.
THOMAS, Rufus. *Funky Away.* 1969.
TONY, Pretty. *Jam The Box*. 1984.
TONY, Pretty. *Will We Ever Learn?*. 1985.
TORNADO, Toni. *Sou Negro*. 1970.
TOWER OF POWER. Tower Of Power. 1973.
TRINERE. *How Can We Be Wrong*. 1986.
WHODINI. *Escape.* 1984.
WONDER, Steve. *Innervisions.* 1973.