

“Pique favela”: DJs de baile, montagens e o sonoro na construção de territorialidades no funk carioca.¹

Daniela Rosa, UFRJ-MN/Rio de Janeiro

Palavras chave: Baile funk, favela, som.

Este trabalho reúne fragmentos das questões abordadas em minha tese de doutorado, na qual, através da etnografia, investigo as “montagens” do funk carioca e sua relação com seu contexto de produção: os bailes de favela no Rio de Janeiro. As montagens são músicas produzidas por DJs do circuito dos bailes funk desde a década de 1990 e se caracterizam por sua sonoridade “recortada” e composição a partir de samples. Por serem criadas através da colagem de partes de músicas preexistentes, seu custo de produção é baixo, o que tem permitido a entrada de novos artistas no circuito desde o seu surgimento. Além disso, as montagens têm servido a estes artistas como veículo de experimentação e propagação do funk carioca e estão diretamente relacionadas à emergência de novas estéticas no gênero. Estas e outras características tornam as montagens objetos complexos para análise, mas também ferramentas valiosas para observar os processos de criação e preservação do funk carioca e sua relação com os territórios nos quais é produzido.

Baile Funk e Montagem

Os bailes funk são festas realizadas desde a década de 1970 no Rio de Janeiro, voltadas principalmente para a juventude habitante de morros e favelas no Grande Rio. Atentos à demanda desta juventude por espaços de lazer acessíveis, próximos de sua casa e em consonância com seus gostos e linguagem, comerciantes e pequenos empresários, também moradores de áreas periféricas, adquiriram o equipamento de som necessário para realizar bailes, que podem ser entendidos como festas de Sound System. Ou seja, eventos de lazer onde a música é criada pela performance ao vivo de um DJ e

1 Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

amplificada por grandes paredes de caixas de som empilhadas, dominando o ambiente e mediando as relações que ali se constroem².

Desde o seu surgimento, os bailes funk impulsionaram a criação de um mercado próprio, cuja economia era centrada na festa. Na primeira etnografia dos bailes funk carioca, publicada no livro “O mundo funk carioca” (1988), o antropólogo Hermano Vianna descreve que toda a logística de realização dos bailes liderada pelas “equipes de som”, que eram as pequenas empresas proprietárias dos discos e equipamento sonoro do baile, responsáveis pela contratação de DJs, iluminadores, demais profissionais, e locação dos espaços onde os bailes eram realizados (clubes, quadras esportivas ou de escola de samba no subúrbio e em morros e favelas no Grande Rio). Já neste momento, em que o funk era sinônimo de baile funk e ainda não existia como gênero musical, Vianna apontou a existência de uma rede de trabalhadores especializados, envolvidos em um circuito de grandes proporções: “Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que 1 milhão de jovens cariocas frequentem esses bailes todos os sábados e domingos. Um número por si só impressionante: nenhuma outra atividade de lazer reúne tantas pessoas, com tanta frequência” (Vianna, 1997, p.13).

As equipes de som eram responsáveis não só pela organização das festas em si, mas também pela aquisição de discos importados dos Estados Unidos de maneira “independente”, uma vez que não eram comercializados por gravadoras nacionais. Se na década de 1970 a música que agradava o público dos bailes era o “soul”, gênero relacionado ao Movimento Negro Norte-Americano, na década de 1980, os funkeiros gostavam do que havia de mais recente na música eletrônica estadunidense, também produzida por artistas negros. Nos bailes, as músicas do hip hop tocadas pelos DJs das equipes ficaram conhecidas como “melôs” e foram assimiladas à maneira do público brasileiro, que criou apelidos e versões paródicas em português orientados pela semelhança fonética entre as palavras dos dois idiomas.

Ainda que notável, a relação entre funk e diáspora africana só foi abordada em detalhe a partir dos trabalhos de Adriana Facina e Adriana Lopes, no final da primeira década de 2000 (Lopes e Facina, 2010). Lopes coloca que “o funk é uma linguagem resultante de

2 Trago a perspectiva de Julian Henriques (2011) a respeito da cena de *dancehall* na Jamaica, onde surgiu o *Sound System*. Para o autor, a potência dos enormes paredões de som produz um efeito de “dominação sônica”, criando um corpo e ambiente nos quais as relações são mediadas pelo som e não pelo visual – o sentido tornado hegemônico na cultura ocidental. Nesta experiência, se produz o que o autor chama de “corpos sônicos”, uma identidade que é múltipla e dinâmica e produz seus saberes específicos.

um contínuo processo de incorporação e transformação, que conjuga novos elementos da cultura negra diaspórica às práticas locais” (Lopes, 2009, p. 374). Para Facina, as músicas norte-americanas tocadas no baile não foram simplesmente importadas, mas assimiladas em razão da familiaridade de sua sonoridade com aquela de ritmos da diáspora negra que já existiam em solo brasileiro (Facina, 2009, p.2-3):

Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena. (Facina, 2009, p.2-3)

Na virada da década de 1980, e ao longo da década seguinte, “batuques nacionais” foram cada vez mais inseridos nas músicas tocadas nos bailes graças ao acesso de DJs de funk às tecnologias que permitiram produzir batidas e montagens para o funk carioca. Em 1989 foram lançados os dois primeiros discos de funk carioca: “Funk Brasil”, produzido pelo DJ Marlboro, principal interlocutor de Vianna em “O mundo funk carioca”, lançado pela gravadora Polydor; e o álbum “Equipe Super Quente”, lançado pelo selo Fama. Nos dois álbuns chama atenção a produção de “melôs” nacionais. Algumas destas melôs são músicas com vozes autorais³, cantando em português, totalmente brasileiras. Outras, são versões das músicas americanas tocadas no baile, mas com suas partes “reorganizadas” pelos DJs brasileiros. Além destes dois tipos de melôs, há também “raps” nos discos “Funk Brasil” e “Super Quente”. Os raps em questão são, assim como as melôs “originais”, paródias de cantigas de roda, mas com composição mais linear. Os versos eram bem-humorados, distantes do caráter de “crítica social” que lhes foi atribuído nos anos 1990.

Já nos primeiros anos de 1990, as Melôs cederam lugar nos álbuns de equipes de som às montagens. A popularização do *sampler*⁴ é responsável pela proliferação deste modo de compor do funk (Novaes, 2020, p. 76), que facilitou a inserção de repertório local nas músicas norte-americanas. A montagem mais antiga encontrada em um álbum lançado por equipe de som na década de 1990 foi a “Montagem Smock”, do DJ Ricardinho e DJ Amazing Clay, no álbum “Spacelab: uma porrada de som”, do selo D.J. Style Records

3 No funk, costuma-se dizer “voz” para o elemento que o MC atribuí a música, que engloba tanto o conteúdo da letra cantada como o som da voz do MC e suas características como melodia, tom, timbre, textura, estilo etc.

4 Equipamento que permite armazenar diferentes fragmentos de som para manuseio do DJ.

em 1991. Nela, não há uma base rítmica sobre a qual canta uma voz; a música é fragmentada e construída por partes de outras músicas do Miami Bass, que por si só já são compostas por *samples* de outras produções (do soul, do grupo alemão Kraftwerk, ou até mesmo do Miami Bass e outras vertentes do hip hop). Em meio aos variados *samples* de melôs tocadas nos bailes, o DJ interpela um *sample* em português, no qual alguém canta (ou fala): “Aí Shock, toca o pancadão pra galera!”. “Pancadão” é uma gíria do funk usada para se referir às próprias músicas do funk e que significa algo como um golpe forte (uma pancada), que é como são sentidos no corpo os sons graves dos funks tocados nos bailes. A interpelação, no sotaque carioca, insere na materialidade da música tanto um modo de falar do Rio de Janeiro, especificamente do “mundo funk”, quanto uma sensorialidade do baile. Composições deste tipo produziram sonoridades bastante fragmentadas e pulsantes, que são propícias ao ritmo da dança e logo se tornaram predominantes nos bailes (Cunha, 1997, p.95, Cecchetto, 1997).

Em entrevista com Mister Jack Rei das Montagens⁵, um MC que ficou conhecido na década de 1990 por cantar montagens (ou seja, cantar trechos curtos que eram editados por um DJ com outras músicas e *samples* para compor montagens), ele explica que o que caracteriza este tipo de música é a mescla de um refrão curto e cativante com uma melodia “do momento” (que estavam em alta nos bailes, na mídia, na cultura de massa): um misto de novidade e familiaridade que se tornou a receita para o sucesso⁶. Jack e seu parceiro Cepacol, os primeiros MCs de funk a cantar montagens iniciaram a carreira juntos, cantando montagens sobre as equipes de som A Coisa, Furacão 2000 e Pipo’s, como uma forma de integrarem a programação dos bailes organizados por elas. Na montagem para a equipe A Coisa, de 1997, Jack canta: “Ela esculacha no Brasil inteiro, sacode a Baixada, ela sacode os funkeiros. Com a equipe A Coisa que destrói qualquer um, é por isso que ela é a nossa número um! Os incompetentes que só sabem copiar, demorou vir pro combate, A Coisa vai detonar!” A melodia destes versos é a mesma do funk “Rap do Solitário” do MC Marcinho, um sucesso dos bailes no mesmo período. Na edição do DJ, entretanto, as palavras tornam-se trepidantes graças ao artifício de *looping*, que simula um *scratch*, suprimindo o ar melancólico do Rap do Solitário. A voz “picotada” é mixada sobre uma base do Miami Bass com sons que lembram atabaque, o trecho é entrecortado por outros *beats* de músicas estadunidenses tocadas no baile, sobre

5 Entrevista concedida a mim em junho de 2024.

6 O sucesso neste caso não está relacionado à realização financeira, mas sim à grande repercussão.

a batida do Volt Mix⁷. Por artifícios deste tipo, DJs de funk reaproveitaram uma grande quantidade de arquivos que circulavam nos bailes, ao mesmo tempo em que criaram novidades ao inserir vozes brasileiras, novos *beats* e a sonoridade “recortada” que se tornou característica das montagens do funk carioca.

Montagem e território

Em meados da década de 1990, surgem as montagens que ficaram conhecidas como “montagem de galera”. Assim como os outros tipos de montagem, elas se caracterizavam por refrões curtos, fragmentados e repetidos em *looping*, mesclados a batidas e samples diversos do universo do funk. A diferença é que as montagens de galera, feitas para os bailes de corredor, eram compostas por jovens frequentadores dos bailes para representar suas “áreas” (bairros, ruas, comunidades de origem).

A referência a certas partes da cidade e seus nomes próprios, que acontecia em montagens e raps nos anos 1990 e perdura ainda hoje, tem relação com as “galeras”, um fenômeno que pautou o circuito do funk por toda a década e foi proficuamente analisado por pesquisadores brasileiros nos livros “Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais” (Vianna [org.], 1997) e “Abalando os anos 90: funk e hip-hop - globalização, violência e estilo cultural” (Herschmann [org.], 1997). As galeras foram grupos de jovens que moravam em uma mesma localidade e iam juntos ao baile, representando suas comunidades de origem. Embora não esteja clara sua origem, a existência das galeras instaurou um novo tipo de baile funk, chamado de “baile de corredor”, “baile de briga” ou “baile Lado A lado B”. Nele, todo o espaço da festa era dividido em dois lados, Lado A e Lado B, dentre os quais se dividam as galeras. Na fronteira entre os lados, no centro do baile, se formava um corredor, no qual as galeras “guerreavam” pelo domínio do baile. De fato, esta era uma batalha física, um verdadeiro “porradeiro”, ainda que controlado por seguranças.

As montagens de galera eram as músicas que embalavam este combate e representavam as diferentes galeras no corredor. Elas eram produzidas a partir dos gritos de guerra de

7 Base típica do funk carioca neste período, “sampleada” da faixa “808 Volt Beatapella Mix”, do DJ estadunidense Battery Brain. A faixa foi produzida a partir de sons emitidos pela própria corrente elétrica da bateria eletrônica Roland TR-808.

cada galera, “montados” sobre as bases do Miami Bass já bastante “abrasileiradas”⁸. Mister Jack Rei das Montagens gravou uma série de montagens de galera por encomenda de DJs de equipes de som. Um exemplo é a montagem da Mineira e Zinco (Jack é morador da Mineira e o Zinco é outra comunidade vizinha), que não foi encomenda, mas composta pelo próprio Jack. Nela, Jack canta: “Uh, já formou, é a Mineira e Zinco!”. Em entrevista, ele diz a gravou “de uma vez só” com um gravador de fitas e entregue ao DJ da equipe A Coisa, que mixou o refrão com *beats*, batidas, samples das músicas do baile.

O modo de produção descrito por Jack não era o único possível para as montagens de galera. Sandro Pai, dono do estúdio de funk no qual trabalho e realizo a minha pesquisa, foi representante de galeras do Complexo do Lins em sua juventude e conta que, como representante, era ele quem tratava com o dono da equipe de som, que convocava um ou mais dos jovens de uma galera para cantar seus gritos de guerra, cuja a letra era produzida coletivamente pela galera e que se tornariam montagens nas mãos dos DJs. Já Dennis Novaes, em sua tese de doutorado “Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca” (2020), descreve o processo de produção das montagens de galera como o que foi realizado na montagem da Mineira e Zinco, no qual os próprios integrantes da galera gravavam fitas com seus gritos e entregavam para os DJs das equipes nos próprios bailes⁹. De todas as formas, embora as montagens de galera fossem um sucesso não só nos bailes de corredor, mas também em outros tipos de baile, Festivais e rádios, sua produção não foi considerada profissional e tampouco seus cantores foram considerados MCs – posição que foi ocupada por aqueles que cantavam os raps produzidos para os Festivais de Galera: eventos que tinham como intuito “apaziguar” as brigas no baile e mudar a opinião pública sobre os funkeiros produzindo gincanas que premiavam as galeras e seus integrantes (Souto, 1997 e Zaluar, 1997)¹⁰.

8 Cada vez mais adulteradas de seu material original, com inserção de samples da música popular brasileira.

9 Jack Rei das Montagens, no caso, entregou sua montagem para o DJ da equipe A Coisa na rádio onde ele tinha um programa.

10 As autoras aproximam o que vinha acontecendo com o funk do conceito de “processo civilizador” do sociólogo Nobeit Elias, cunhado a respeito do papel da função que tiveram os esportes no controle a violência na Inglaterra. “(...) menos agressividade e violência nas práticas corporais, respeito às regras da competição em festivais e concursos de música, persuasão pela palavra, uso de uma linguagem que privilegia o direito e a justiça ao invés da força, repudia a violência e valoriza espaços e redes de solidariedade.” (Souto, 1997, p.60)

Embora as montagens de galera, ao lado dos raps de galera, tenham sido os primeiros funks a materializar na música a relação particular que os agentes desta cultura mantêm com seu território, questões sobre a produção estética dos bailes de corredor, que vai além das montagens¹¹, foram ainda pouco exploradas na academia, que abordou principalmente o debate sobre violência urbana no qual o funk foi inserido neste mesmo período. É no contexto das galeras que os bailes passam a ser vistos de forma pejorativa pelos meios de comunicação voltados para as classes médias, que produziram forte estigma sobre o funk, resultando em uma série de leis repressivas aos bailes e aos sujeitos que os produzem. Ecio Salles (2007) destaca a máxima do editorial do Jornal do Brasil de 19 de julho de 1995, que sintetiza a postura da maior parte da grande mídia daquela época diante do funk: “os bailes funk são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social” (Salles, 2007, p.3)

Adriana Facina (2009) aponta como marco inicial do ordenamento jurídico de repressão ao funk a CPI municipal do funk em 1995, convocada para investigar da relação entre funk e “tráfico” e motivada em grande parte pelo sucesso do Baile do Chapéu Mangueira, que foi proibido em 1995¹². Atualmente, apesar da Lei 5544 de 2009, que reconhece o funk como manifestação cultural, os bailes acontecem clandestinamente no interior de morros e favelas dominadas por facções¹³ mediante o pagamento do “arrego” (propina). A respeito da criminalização dos bailes, Lopes e Facina (2010) escrevem:

(...) numa sociedade profundamente desigual como a nossa, conter as classes subalternizadas se torna agenda prioritária dos governos, seja através da institucionalização do extermínio, seja por meio da criminalização cotidiana dos pobres e suas expressões culturais.¹⁴” (Lopes e Facina, 2010, p.3)

Simultaneamente à criminalização, a indústria do funk se expandiu, estabeleceu monopólios (Lopes, 201), e passou a comercializar o funk como produto da cultura

11 A produção gráfica deste período é marcante, com destaque para as bandeiras das galeras, produzidas pelas próprias, e as capas de discos que apresentam uma estética que se torna característica deste momento do funk.

12 Como resultado da CPI do funk, é publicado em 2000 o projeto de lei Alvaro Lins, que propõe que a realização de um baile só é possível mediante a autorização policial e presença de policiais durante todo o evento (Facina, 2009, p.6).

13 Grupos armados envolvidos em uma série de atividades ilícitas, entre elas o varejo de drogas nos morros e favelas que dominam territorialmente.

14 Cabe notar que Adriana Lopes destaca como a discriminação de classe é também discriminação racial, que é “dissimulada e transformada em preconceito com os sujeitos e práticas provenientes de determinados locais da cidade – bairros populares e favelas” (Lopes, 2010, p. 21)

massa nacional. Jane Souto, no artigo “Os outros lados do Funk Carioca”, que compõe o livro “Galeras cariocas”, fala em uma “invenção de mercado” no momento em que consumidores e produtores de bailes se transformaram em consumidores e produtores de uma rede mais ampla: “De uma atividade econômica restrita à realização de bailes, o funk acabou por ganhar contornos de uma indústria cultural, afirmando-se nos anos 90 como um mercado de proporções significativas” (Souto, 1997, p.62). Micael Herschmann, no livro “Funk e o hip hop invadem a cena” (2000), chama a atenção para a forma impressionante pela qual uma cultura produzida por jovens marginalizados da sociedade foi capaz de desenvolver um mercado e mídias próprias significativas o suficiente para abrirem caminho nas estruturas hegemônicas (Herschmann, 2000: 246). Como Herschmann descreve, o funk envolvia “a produção e o consumo de roupas, discos/CDs, aulas de dança em academias, programas de TV e rádio, chegando a gerar, apenas nos bailes, direta e indiretamente, 20 mil empregos e movimentar 10,6 milhões de reais” (Herschmann, 2000: 247). Em nota no artigo “A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca” (2009), Adriana Lopes aponta que o mercado do funk entre 2007 e 2008 movimentou cerca de 10 milhões de reais por mês (Lopes, 2009, p.374).

Em “O funk e o hip hop invadem a cena”, Herschmann descreve a dualidade na representação do funk na mídia hegemônica dos anos 1990: que ora o *glamourizou*, ora o *demonizou*. Este tipo de tratamento do funk nos programas de televisão e mídia impressa pode ser observado ainda hoje. De um lado, o funk e seus produtores foram associados à violência urbana e a diversos crimes, especialmente o crime de “tráfico de drogas”. Por outro, sua presença em canais de televisão cumpria, na visão de Herschmann, o papel de representar certo ideal de “democracia racial” no país, criando um espaço na mídia no qual o funk, representando a cultura jovem negra e da favela, compartilhava do mesmo lugar que outras manifestações culturais legitimadas na sociedade.

Adriana Lopes, em “Funk-se quem quiser – no batidão negro da cidade carioca” (2011), em diálogo com Herschmann, destaca como a assimilação do funk pelo mercado fonográfico, que na década de 2000 se constituía por monopólios, esvaziou as produções de suas características locais e contribuiu para a homogeneização das músicas, dos territórios sobre os quais elas falam e dos sujeitos que habitam estes

lugares. Para Lopes, a homogeneização que ocorre na “glamourização” do funk tem a mesma lógica que desqualifica as favelas e os sujeitos que nelas habitam, uma vez que “as representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas sim a imagem de uma única entidade totalizante”, em um olhar “que não enxerga as práticas cotidianas e concretas que por lá circulam”. Dessa forma, é também a partir da homogeneização que os “territórios favelas”, no silenciamento do discurso de seus sujeitos, são delimitados como “espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao chamado tráfico de drogas” (Lopes, 2010, p. 134-135).

No artigo “A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca” (2009), Lopes considera que, no Rio de Janeiro, há um deslocamento da categoria racial para a geográfica, que promove a segregação espacial na cidade, correspondendo a uma separação de classe e raça: “Em uma cidade onde a mistura de raça é simbolicamente (re) atualizada, o discurso hegemônico silencia a referência à distinção de cores, substituindo-a pela distinção do local de origem - isto é, do local onde se mora” (Lopes, 2009, p.377). Mais adiante, Lopes afirma: “No funk carioca, há a reivindicação de uma origem espacial constitutiva de uma identidade que pode ser vista como metonímia da identidade negra na cidade do Rio de Janeiro, a identidade “favelada” (Lopes, 2009, p.378). Tendo isto em mente, a autora observa que, na virada para a década de 2000, há uma passagem da visibilidade dos raps de galera para um funk mais comercial, que circulava na TV e meios de comunicação de massa, no qual desapareceram os nomes de favelas das músicas, fazendo circular amplamente na grande mídia um funk mais genérico e palatável para a classe média.

Por outro lado, nos bailes e nos meios de comunicação de seu circuito, a prática de produzir música sobre as favelas nunca deixou de existir, mesmo após o fim das galeras. Na segunda metade da década de 1990, surgiu o Proibidão, um tipo de rap no qual o MC canta sobre a “vida no crime”, sempre se referindo às comunidades, que passam a ser representadas pelas facções criminosas que as dominam. Segundo Carla Mattos (2006), “esses raps ganham visibilidade e tornam-se temática central nesses bailes quando o confronto entre facções criminosas e a violência das invasões passam a fazer parte da realidade das favelas” (Mattos, 2006, p. 57). Das galeras, o Proibidão manteve a forma mais linear dos raps que representam as comunidades, mas são atravessados pelas sensações evocadas pelas montagens de galera, por terem como tônica central o

duelo bélico de uma guerra territorial¹⁵. Já Dennis Novaes (2020), atribui às montagens de galera o modo de cantar “gritando” que persiste no Proibidão e se torna característico no funk (Novaes, 2020: 128), especialmente nas músicas que são produzidas a partir de gravações de performances ao vivo nos bailes, como os Proibidões.

Já na virada para a década de 2000 se delimita o subgênero chamado Putaria, no qual MCs cantam sobre sexo de forma explícita. Este foi o subgênero responsável pela inserção de MCs mulheres no funk e massificação do gênero funk carioca. Como coloca Carla Mattos (2006), também tem continuidades em relação às galeras. Para autora, a lógica do duelo na Putaria é transposta da guerra territorial para a disputa entre gêneros ou entre “fiel” e “amante”¹⁶. Mas, o território também se faz presente na Putaria em músicas que mencionam o baile, a comunidade ou seus moradores. Tanto o Proibidão quanto a Putaria são hegemonia no baile ainda hoje, embora a Putaria seja predominante atualmente, e ambos são tocados nestes lugares principalmente como montagens¹⁷. Na Putaria, as montagens são muito mais “recortadas” e os nomes de lugares costumam aparecer na forma de “carimbos”: *samples* de curta duração com o nome do baile ou da comunidade que são espalhados por toda a composição, como se a carimbassem a música com a marca do local para o qual foram produzidas. Nas montagens de Putaria, a palavra torna-se mais perceptível pelo som do que por seu conteúdo simbólico, graças às operações de fragmentação e repetição praticadas pelos DJs, que buscam produzir um ritmo pulsante e extasiante.

Montagem e som

Recentemente, o acesso às tecnologias digitais de produção musical favoreceu a emergência de uma imensidão de novos artistas entre a juventude das favelas. Em geral, estes artistas, muitos deles ainda adolescentes e autodidatas, iniciaram suas carreiras produzindo montagens em computadores em *lan houses* ou estúdios musicais

15 Esta é uma perspectiva de Mattos (2006) acerca das galeras em si, não só das montagens. Me apropriado para enfatizar este caráter também nas montagens.

16 Entre 2000 e 2010 se tornou uma febre músicas que representavam o duelo entre a “fiel” (esposa) e a “amante” no funk, especialmente os duelos entre MC Kátia, como fiel, e MC Nem, como amante.

17 Em geral, DJs só não tocam montagens quando desejam divulgar uma música nova, produzida com “voz original” e beat mais linear. Estas músicas são chamadas pelos DJs de “músicas de trabalho” e costumam ser repetidas muitas vezes ao longo do baile.

“independentes” ou mesmo caseiros nas comunidades¹⁸. O acesso aos meios de produção e a possibilidade de divulgar seu trabalho de maneira autônoma na internet possibilitou uma maior visibilidade aos DJs, ofuscados no cenário nacional do funk desde a década de 1990 pelos MCs, que tinham maior probabilidade de realizar shows em espaços fora do baile, onde o cachê costuma ser maior¹⁹. Esta mudança na visibilidade e economia do funk ocorre em um período de efervescência dos bailes funk na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, ascendência na mídia tradicional (rádio e TV) e internet de funk produzido em outros estados, proliferação de pequenos estúdios de produção musical e audiovisual nas favelas e morros e nova relação com a comunicação e informação produzida graças à popularização massiva das redes sociais. Nesta conjuntura, DJs de funk deram origem a uma nova estética do circuito, que ficou conhecida como 150 bpm.

Por volta de 2015, DJs do Baile da Nova Holanda, favela do complexo de favelas da Maré na Zona Norte do Rio de Janeiro, passaram a experimentar com a velocidade do funk, modificando seu bpm²⁰ dos usuais 130 para 150. Ainda que DJs de funk tenham feito mudanças na velocidade do ritmo ao longo da história, a mudança de velocidade na sonoridade foi brusca. Produzidas para os momentos de maior intensidade do baile, as alterações causaram distorções nas vozes dos MCs e representaram para gerações anteriores “o fim do funk carioca”. Em 2018, ano em que iniciei minha pesquisa, esta polêmica já estava superada e o 150 bpm havia se estabelecido como o estilo predominante nos bailes do Rio de Janeiro. Já em 2019, o que parecia um ritmo bastante disruptivo encontrou seus caminhos para extrapolar o circuito dos bailes e se tornar conhecido nacionalmente. O Baile da Gaiola, na comunidade Vila Cruzeiro, na Penha, e o DJ Rennan da Penha foram algumas das peças-chave deste processo de popularização do funk 150 bpm – e cuja a popularidade foi ampliada para além dos

18 Essa informação obtive durante entrevistas com os DJs Iasmin Turbininha, Kim Quaresma, Markinho do Jaca, Juninho 22 e JN do Sagueiro. Este foi o meio pelo qual estes DJs ingressaram no funk e é também o de muitos outros artistas desta geração do circuito atual.

19 Algo que já está dado na literatura sobre o funk é que quem rege o baile é o DJ. Quando o DJ dá início ao baile depois de um minuto de silêncio em homenagem aos falecidos na comunidade aquela semana, os únicos momentos de intervalo no som da equipe é na troca de uma atração para outra. Ao longo da noite, é possível que vários DJs se revezem, ou que um só DJ seja responsável pelo baile. Isso depende do tamanho do baile e do evento naquela noite. A presença do MC é mais pontual, sempre na forma de show. A não ser em casos especiais, quando o MC de fato faz o papel de um mestre de cerimônias. De todas as formas, só não há DJ nas apresentações de pagode.

20 Sigla para “batida por minuto”.

consumidores de funk quando foi preso em 2019 acusado de associação ao tráfico de drogas (episódio bastante noticiado na grande mídia).

O Baile da Nova Holanda, na favela de mesmo nome no Complexo da Maré, é considerado pelos produtores de funk como aquele que deu origem às batidas em 150 bpm. Eu estive no Baile da Nova Holanda com uma amiga em dezembro de 2018, quando o baile retornava de um hiato de anos graças a uma interdição policial quando vivia seu auge. A rua Teixeira Ribeiro, onde acontece o baile, é bastante movimentada, com muitas lojas, bares e restaurantes. Por sua extensão, são montadas as lonas e posicionadas sob elas as equipes de som e os palcos dos artistas paralelos às calçadas, formando um cumprido corredor onde se realiza o baile. A DJ Iasmin Turbininha, que toca no Baile da Nova Holanda e o frequenta desde a época do surgimento do 150 bpm, relatou que neste período, quando era chamado de “Baile do meu pai”, o Baile da Nova Holanda era “o mais acelerado”. Embora eu só tenha ido ao baile em 2018, a descrição da DJ também serve para caracterizar a minha percepção do baile: um intenso fluxo de público (a maioria adolescente) embaixo das lonas, cercado por um intenso fluxo de motos ao redor das lonas, o ritmo veloz do dinheiro que fluía da mão das centenas de consumidores para a dos muitos e variados comerciantes, a grande quantidade de fuzis portados pelos integrantes da facção Comando Vermelho que geravam ainda mais adrenalina à atmosfera do lugar. Para Turbininha, era rápido também o crescimento das crianças, que logo já estavam no baile “com um baseadão²¹ na orelha”. Em meio a todos estes e outros ritmos, o volume do som, preso no corredor sob a lona do baile onde estavam posicionados paredões de caixa de som opostos, fazia nossos órgãos internos vibrarem e acelerava os corpos presentes na mesma frequência das músicas frenéticas tocadas pelos DJs.

No artigo "*The Sonic rhythms of place*" (2019), parte do livro editado por Michael Bull "*The Routledge Companion to Sound Studies*" (2019), o geógrafo Tim Edensor discorre sobre a possibilidade de se produzir conhecimento sobre um lugar a partir de seus ritmos: ritmos sonoros, de luz, de movimento, de odores... A compreensão de ritmo para Edensor é a mesma que defende Lefebvre, que o autor cita: “Em qualquer lugar onde haja interação entre um lugar, um tempo e um gasto de

21 Cigarro de maconha. A DJ se refere aqui a um episódio que presenciou no Baile da Nova Holanda, pontuando como as crianças e adolescentes nos morros e favelas estão realizando, cada vez mais novos, atividades que são entendidas como “de adulto” - no caso, fumar maconha.

energia, tem ritmo' (Lefebvre, 2004:15 In: Edensor, 2019: p.158). Estes ritmos são reproduzidos por múltiplas agências, humanas e não humanas, como por exemplo, clima, luz, marés, plantas, animais, máquinas, veículos... Edensor também destaca os “ritmos sociais”:

(...) as práticas culturais regulares e os processos institucionalizados que instauram pulsões legais²², convencionais e tradicionais de um lugar, o que inclui os ritmos das trocas comerciais, de trabalho e lazer, tráfego e transporte e os ritos e comemorações (Edensor, 2019, p. 158)²³.

Nesse viés, Edensor considera que os ritmos de um lugar não só são apreendidos como são incorporados e passam a fazer parte da experiência de um lugar em determinado tempo, sintonizando aqueles que habitam este lugar e produzindo relações de pertencimento através do compartilhamento de um “mesmo ritmo”. Trazendo outro autor para a discussão, Edensor enfatiza que

a interação com o espaço nunca é, então, sujeita somente à significação simbólica, mas também ao conhecimento incorporado parcialmente constituído por uma compreensão sensorial aprofundada pelo tempo e integrada na memória (Noble, 2004 in Edensor, 2019, p. 159).

Desta forma, os habitantes de um lugar estariam “sintonizados” aos ritmos dinâmicos em jogo deste lugar em uma temporalidade. O ritmo de um lugar, então, atribui sensorialidade ao pertencimento. Edensor chama atenção ainda sobre a possibilidade da música conjurar estes múltiplos “ritmos sônicos” do cotidiano, criando peças que são capazes de capturar o “*mood*” (ou as sensações) de um lugar em determinada hora (Edensor, 2019, p.160).

Se pensarmos no caso do funk, os DJs residentes do baile, na grande maioria das vezes, pertencem à comunidade onde é realizado este baile. Frequentemente, estes DJs “crias” produzem suas músicas em estúdios destas mesmas comunidades, quando não as produzem em sua própria casa. É frequente também que estes artistas produzam na companhia, ou em parceria²⁴, com outros artistas e amigos da comunidade. Quando tocam em sua comunidade, eles tocam para centenas de desconhecidos²⁵, mas também para amigos, familiares e vizinhos. Além disso, a DJ Iasmin Turbininha destaca que a

22 Acredito que o autor tenha utilizado o termo “legal” para se referir a ritmos relacionados a normatividades, não necessariamente a lei no seu sentido estrito.

23 Tradução da autora.

24 Termo utilizado no funk para se referir uma relação de trabalho de apoio e benefício mútuo. Geralmente, a parceria implica uma relação de troca onde a moeda não é o dinheiro, mas o apoio em outro projeto.

afinidade entre DJ e público se dá não só por compartilharem o mesmo cotidiano, no caso dos DJs que tocam em suas comunidades, mas também por pertencerem, majoritariamente, a uma mesma faixa etária majoritariamente: “é de garotada para garotada”²⁶. Adotando a mesma perspectiva de Edensor (2019), tendo em mente o que contou a DJ Turbininha sobre o Baile da Nova Holanda ser “acelerado” na época do surgimento do 150 bpm, poderíamos compreender que uma comunicação não verbal no baile entre a “garotada-público” e a “garotada-DJ”, ambas habitantes da Nova Holanda e sintonizadas aos múltiplos ritmos daquele lugar, deu origem a uma nova estética no funk carioca de velocidade acelerada, sintonizada ao ritmo também acelerado do cotidiano da Nova Holanda. Ou, como se costuma falar também no funk e nas favelas: no “pique” da Nova Holanda. Lefebvre sugere, “para apreender um som é necessário já ter sido apreendido por ele” (Lefebvre, 2004: 27 in Edensor, 2019, p. 159).

No período do 150 bpm, que teve fim com a pandemia de Covid-19, as montagens no funk se tornam mais densas e caóticas, com mais samples justapostos ou sobrepostos uns aos outros – operação que foi facilitada pelas ferramentas digitais de produção musical em múltiplos canais simultâneos. A voz nestas montagens recentes foi ainda mais fragmentada e repetida, operando como um *sample* dentro de sua própria composição e articulado nas mais variadas posições na duração da música. Vozes de diferentes MCs, de diferentes períodos do funk, foram colocadas em diálogo em uma mesma composição, interpelando-se e afetando os sentidos originais de cada uma das músicas “sampleadas”. Dependendo do nível de fragmentação e repetição, a voz se tornava também *beat*, se confundindo com a energética composição da base na marcação da pulsação da música. Neste caminho, os carimbos com nomes dos bailes e das favelas e morros foram também incorporados à composição do *beat*, dando origem aos Beats do Jaca e do Borel, por exemplo, nos quais a batida da música é composta dos nomes das favelas do Jacaré e do Borel.

Neste passado bastante recente do funk, a potência sensorial das palavras, que já era recurso no funk, foi intensificada e elevada a extremos. As distinções, por vezes hierárquicas, entre a dimensão da “voz” e a dimensão da “base” foram desestabilizadas ou mesmo suplantadas nas montagens produzidas pelos DJs de baile. A voz nestas

25 Depende da proporção do baile, o Baile da Gaiola, por exemplo, chegou a receber 25 mil pessoas em um de seus dias mais cheios.

26 Dito em entrevista concedida a mim em 2018.

montagens não pode ser pensada como um elemento que se posiciona *sobre* uma base. Na verdade, a voz está *na* base, constituindo-a e se tornando indissociável dela. Os diversos elementos sonoros em operação nas montagens do 150 bpm construíram uma base rítmica que não é mais percebida como um fundo musical, mas como uma superfície volátil e de intensa atividade sonora.

Conclusão

Observando a história dos bailes funk no Rio de Janeiro, as montagens aparecem como ferramenta e produto do funk carioca, intrinsecamente ligadas à experiência do baile e a produção de novidades neste circuito. Na década de 1990, as montagens permitem que DJs de funk misturem trechos da música negra eletrônica estadunidense com elementos do repertório local não só do Brasil como um topo, mas especialmente do próprio baile – demonstrando como o funk sempre foi orientado para si mesmo, embora desde seu surgimento seja capaz de se propagar amplamente. Ao longo de toda a década de 1990, as montagens participam dos processos de nacionalização e criação do funk carioca. Seu modo de compor torna-se característico e predominante no baile funk, graças a sua sonoridade “recortada” e pulsante, mas também por serem capazes de articular o novo ao familiar, reproduzindo sons em circulação no baile ao mesmo tempo em que apresentavam novidades.

A relação que o funk estabelece com seu território de origem, questão privilegiada nos estudos do funk, pode também ser analisada através das montagens, tendo como ponto de partida as montagens de galera. Estas composições, ainda pouco analisadas no campo, introduzem no funk uma série de aspectos que tem continuidades nas produções atuais, como o duelo, a guerra territorial, o cantar gritando e o nome de lugar contribuindo para a pulsação da música. Além disso, justamente por seu aspecto mais rudimentar em relação aos raps, as montagens de galera eram mais acessíveis que estes e possibilitaram que jovens frequentadores dos bailes pudessem compor e cantar as músicas que seriam tocadas neles, que falavam destes próprios bailes e de suas comunidades de origem.

Neste trabalho, procurei apresentar as maneiras pelas quais a relação do funk com seu território de produção se faz presente nas montagens através do conteúdo de suas letras,

seus carimbos e *beats* e, sobretudo, em sua materialidade (sensorialidade, sonoridade). Se pensarmos no baile como uma experiência no qual o sonoro tem papel decisivo, a montagem pode ser pensada como a organização destes sons (ou “ritmos”, como propõe Edensor). Como músicas produzidas por DJs habitantes de comunidades para mediar as relações do baile, muitas vezes na mesma comunidade onde são residentes, as montagens, desde as Montagens de Galera, tornam audíveis não só os nomes destes lugares, mas também suas sensações em diferentes períodos da história.

Referências

Henriques, Julian. **Sonic Bodies – Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing**. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2011.

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

Lopes, Adriana e Facina, Adriana. **Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas**. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Faculdade de Comunicação/UFBA, 6, 2010, Salvador, BA.

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

Novaes, Dennis. **Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca**. Tese (Doutrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. pp. 246.

Cecchetto, Fátima. **As galeras Funk Carioca: entre o lúdico e o violento**. IN: VIANNA, H. (org.). **Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Editora UFRJ, 1997.

Cunha, Olívia M. Gomes da. **Conversando com Ice-T: vioência e criminalização do funk.** In: Herschmann, M. (org.) **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

Vianna, Hermano. (org.). **Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais.** Editora UFRJ, 1997.

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

Zaluar, Alba. **Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência.** IN: Vianna, H. (org.). **Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais.** Editora UFRJ, 1997.

Lopes, Adriana. **A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca.** RBLA, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

Salles, Ecio P. de. **Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações.** Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, v.3, n.16, 2007.

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

Edensor, Tim. **The sonic rhythms of place.** In: Bull, Michael (org.). **The Routledge Companion of Sound Studies.** Routledge, Nova York, 2019.