

Rastros do *funk* carioca: por uma historiografia do tempo presente na metrópole contemporânea

Traces of funk carioca: a historiography of the present time in the contemporary metropolis

Pablo Laignier

Doutorando em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGCOM da ECO/UFRJ; pesquisador do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Lecc/UFRJ; professor universitário; organizador e autor de dois capítulos do livro *Introdução à história da comunicação* (E-papers, 2009). E-mail: pablolaignier@yahoo.com.

Artigo recebido em 31/08/2010

Artigo aprovado em 17/11/2010

Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar a possibilidade de se operar um duplo movimento com relação ao *funk* carioca: (a) historiografar este gênero musical, instaurando momentos de ruptura e continuidade em sua história; (b) perceber quais vestígios o *funk* carrega enquanto documento narrativo do Rio de Janeiro contemporâneo. A primeira seção se dedica a analisar a importância da narrativa histórica e da atitude historiográfica; a segunda seção busca efetuar uma síntese histórica a partir dos elementos empíricos já coletados sobre o processo conhecido como *funk* carioca; a terceira seção consiste na tentativa de encontrar nos vestígios deixados pelo *funk* elementos que ajudem a compreender a própria metrópole contemporânea. Trata-se de um ensaio analítico, tendo como aporte teórico autores como Paul Ricoeur, Agnes Heller, Marialva Carlos Barbosa, François Bédarida, Ana Paula Goulart Ribeiro e Micael Herschmann.

Palavras-chave: história, comunicação, *funk* carioca, Rio de Janeiro.

Abstract

The aim of this study is to investigate the possibility of operating a double movement in relation to funk: a) historiography this genre by introducing moments of rupture and continuity in its history, b) understand which traces funk carries as a narrative document of contemporary Rio de Janeiro. The first section is devoted to examine the relevance of historical narrative and the historiographical approach; the second section seeks to exercise the attempt to make a historical summary from the empirical evidence already collected about the process known as funk carioca; the third section is an attempt to clarify the possibility of finding the traces left by funk elements that help to understand the very contemporary metropolis. This is an analytical essay, based on the theoretical work of such authors as Paul Ricoeur, Agnes Heller, Marialva Carlos Barbosa, François Bedarida, Ana Paula Goulart Ribeiro and Michael Herschmann.

Keywords: history, communication, *funk* carioca, Rio de Janeiro.

1. Por uma atitude historiográfica: sobre a narrativa histórica e sua importância

Como disciplina do campo das ciências humanas, a História é considerada uma grande narrativa, capaz de problematizar o real e legitimá-lo, principalmente para o senso comum. Se os pesquisadores encontram na História um relato específico que permite, a partir de suas possibilidades metodológicas, problematizar a realidade e incorporar o “tempo vivido” em uma narrativa mais ampla que indica “rupturas” e “continuidades” na existência humana, enquanto espécie, e busca dar sentido a esta “aventura humana” no mundo, a maior parte das pessoas leigas (em termos de determinações e restrições acadêmicas ligadas ao campo) também se utiliza da história ou de seus elementos como produtores de sentido em meio à vida cotidiana. A tentativa humana de incluir o “tempo vivido” no “tempo cosmológico” acaba delineando um terceiro tempo, o “tempo histórico” (RICOEUR, 1997). Elementos como o calendário, analisado por Paul Ricoeur (*id.*), que estabelece uma marcação temporal artificial, redefinindo (ou “refigurando”, nas palavras do autor) a relação do indivíduo com o tempo, acabam por se constituir como pontos de apoio na vida de pessoas leigas, assim como na dos próprios historiadores. A respeito de Ricoeur, a pesquisadora Marialva Barbosa afirmou:

Em relação às três ordens do tempo – o tempo vivido subjetivamente ou fenomenológico, o tempo histórico e o tempo vivido objetivamente ou a perspectiva cosmológica –, é justamente a narrativa histórica que oferece uma espécie de “solução” às dificuldades irreconciliáveis suscitadas pela especulação sobre o tempo. A dimensão narrativa opera a mediação entre o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico, num tempo de natureza histórica, isto é, vivido e percebido numa espécie de arquitetura temporal de cada época (BARBOSA, 2007: 22).

Mesmo após todos os brados a respeito do “fim da história” pelos adeptos de um discurso pós-moderno, a história parece ainda carregar muitas significações enquanto: (a) disciplina ou campo do saber; (b) abordagem ou atitude metodológica para enfrentar os problemas dispostos no “mundo dos homens”; (c) narrativa portadora de sentido para a existência humana do ponto de vista existencial-filosófico, ou modo de representar-se diante de si mesmo enquanto espécie;

(d) narrativa portadora de sentido para a *praxis* cotidiana do “viver em sociedade”.

Enquanto disciplina, campo do saber e/ou prática profissional, parece óbvio que a história ainda permanecerá por muito tempo como fator de grande importância social. Até mais do que a filosofia, pois esta necessita de uma crença dos indivíduos na faculdade de pensar em abstrato, enquanto a história utiliza-se, sobretudo, de dados empíricos que a colocam em um sistema tido como verdadeiro (embora se saiba que isto, por si só, é também uma construção de ordem social).

Enquanto abordagem ou atitude metodológica, a história apresenta diversas possibilidades de utilização em interface com outros campos do saber, a exemplo da comunicação social e da análise estética de elementos artístico-culturais. É a atitude de buscar um entendimento a respeito das rupturas e continuidades que determinados elementos apresentam em relação a outros anteriores e/ou posteriores que possibilita a problematização destes mesmos elementos em determinados contextos, podendo apontar, quando se trata do tempo presente, para formas de uso ou para outras conclusões possíveis. Buscar sentido através de rastros, documentos, arquivos, monumentos, depoimentos, confrontando-os, registrando impressões e articulando estes dados em busca de uma leitura crítica a respeito do objeto em questão é algo que a atitude histórica pode trazer para qualquer campo, sobretudo para a Comunicação Social e para a Antropologia. Em termos de abordagem, estas articulações podem privilegiar ciclos e séries de acontecimentos de longa duração ou microrrecortes específicos, trabalhar com fontes primárias e registros orais dos envolvidos em determinada série de acontecimentos ou fontes documentais escritas, secundárias. Deste modo, história enquanto abordagem é tida como narrativa de problematização dos acontecimentos, e não como simples relato dos acontecimentos *per se*.

Enquanto narrativa portadora de sentido, a história não somente problematiza, mas possibilita que se “refigurem” determinados acontecimentos tidos como aleatórios em um relato ordenado que atribui sentido e constrói realidade, por intermédio de discursos que possibilitam um entendimento daquilo que, por si só, não se explica. Por exemplo: explicar o *funk* carioca. Enquanto movimento contínuo da vida cotidiana de determinados segmentos populacionais da metrópole carioca, a produção, execução e recepção das canções

que compõem este amplo e atual movimento sociocultural do Rio de Janeiro contemporâneo não são autoexplicativas. Pelo contrário: o que mais circula em relação a este ritmo, sob o ponto de vista da mídia radiofônica e televisiva, talvez não dê conta da pluralidade de discursos envolvidos nos contraditórios caminhos textuais do *funk*, algo que só uma tentativa de ordenação histórica pode, em certa medida, conferir sentido. Quem é o funkeiro? O que é o *funk* carioca? Não são questões passíveis de uma única e simplista resposta, mas a busca historiográfica pode apontar possibilidades de entendimento.

Enquanto portadora de sentido prático, de utilização imediata na vida cotidiana até mesmo de pessoas que não se preocupam academicamente com a história, esta aparece nas sutilezas e necessidades diárias. É o “tempo histórico” da existência humana enquanto grupo social que uniformiza o tempo vivido, assegurando ritos de passagem, narrativas míticas em torno destes ritos, e marcações sócio-históricas (ou espaçotemporais), tal como o já referido calendário. Neste sentido, não somente a história possui algo de criativo, pois de fato cria perspectivas para existências individuais (ou para o “tempo vivido”), como também assegura uma certa estabilização social. Assim, a história, enquanto narrativa, para as pessoas leigas, é ideológica. A mesma narrativa que, para os pesquisadores, possibilita encontrar rupturas e descontinuidades temporais em séries de acontecimentos e recontar determinadas épocas, descobrindo elementos novos deixados por vestígios que podem ser interpretados e reinterpretados, funciona como um elemento estabilizador da vida cotidiana, pois seu relato passa a ser incorporado ao senso comum.

Esta rápida reflexão atua aqui no sentido de definir a história não apenas como disciplina, mas de assumir suas possibilidades enquanto elemento que aumente o campo de possibilidades interpretativas da pesquisa sobre objetos compostos por séries de acontecimentos dinâmicos e diversos, como determinados elementos culturais. Não é preciso fazer História, *stricto sensu*, para possuir uma atitude historiográfica com relação aos vestígios deixados pelo objeto de estudo.

Apenas como exemplo, cita-se aqui um texto estudado de Hobsbawm, que apontou a importância de Marx para os historiadores, mesmo sabendo-se que o autor em questão não fazia, de um modo geral, textos históricos:

O desenvolvimento dessa influência de Marx na literatura histórica não é evidente por si mesma, pois, embora a concepção materialista da história seja o cerne do marxismo e embora tudo o que Marx escreveu esteja impregnado de história, ele próprio não escreveu muita história tal como os historiadores a entendem (HOBSBAWM, 1998: 172).

Em seguida, Hobsbawm continuou: “O que chamamos de escritos históricos de Marx consistem quase exclusivamente de análise política corriqueira e comentários jornalísticos, associados a um certo grau de contexto histórico” (*id.*).

Ainda sobre a história, esta é a forma narrativa com a qual o ser humano dá sentido à sua existência enquanto espécie. Cada sujeito é um historiador em certo sentido, como afirmou Agnes Heller ao discutir a arte de contar histórias (HELLER, 1993). Para esta autora, “o passado, seja remoto ou recente, próprio ou de outrem, é, acima de tudo um relato, um conto. História é uma história” (HELLER, *op. cit.*, p. 71). Heller acentuou o fato de que todos contam histórias e as repetem incessantemente, o que demonstra a importância da história (e da História) como relatos humanos que dão sentido à própria existência:

(...) uma história significa um “estar no mundo”. **Trata-se de uma unidade organizada de informação** a respeito do mundo no qual o evento ocorreu, a qual nos informa, de modo coerente, sobre o que, como e por que ocorreu. Se o relato não for coerente, ainda não se está diante de uma história, posto que não pode ser **repetida** (ou não vale a pena) (*id., ibid.*).

Além da possibilidade de ser repetido enquanto relato e da ordenação lógica que permite esta mesma repetição pelo narrador (ou por diferentes narradores), a autora em tela ressaltou a importância da verdade como objeto de enunciação no relato histórico. Embora relatos fictícios sejam interessantes, sua importância estaria muito mais associada, segundo Heller, à capacidade formal do relator do que a algo que seja intrínseco ao conteúdo do relato. Já a questão de veracidade traz, por si só, interesse ao relato por parte dos ouvintes (leitores). Admitindo que histórias reais e fictícias possuam funções diferentes, mesmo que o propósito em geral seja o mesmo, o de entreter os receptores (ouvintes/leitores), Heller acentuou que a história verdadeira costuma sobrepor-se genericamente, em termos de interesse, com relação às fictícias:

(...) a “realidade” tem seu valor próprio: constitui o objeto **primário** de nossa curiosidade. Uma ficção é interessante para nós. A curiosidade é despertada pelo escritor, mas ele só nos faz ficar curiosos apenas se o romance for de boa qualidade. Porém, a curiosidade pela realidade, pelas “histórias verdadeiras”, não precisa ser despertada: ela é primordial (HELLER, *op. cit.*, p. 81).

Assim, colocam-se aqui duas questões: (a) como contar uma história do *funk* a partir de uma atitude historiográfica que apreenda alguns elementos conceituais/metodológicos do campo? (b) como analisar criticamente o tempo presente da metrópole contemporânea a partir do *funk* carioca, entendendo que este gênero musical/cena sociocultural funciona como recorte que retrata rupturas e continuidades na própria existência humana da cidade?

2. Por uma historiografia do funk carioca

Em um primeiro momento: em que consiste o chamado “*funk* carioca”? Embora alguns chamem apenas de “*funk*”, principalmente os participantes imediatos do gênero musical em questão, a expressão vem se tornando frequente no uso corrente e, mais ainda, em termos de pesquisas acadêmicas em diversos campos. A terminologia “*funk* carioca” ajuda muito a diferenciar a cena/gênero desenvolvida no Rio de Janeiro nas últimas décadas daquela ocorrida pouco antes nos Estados Unidos da América. Deste modo, esse elemento apresenta-se como algo criado/vivenciado aqui, a partir de reapropriações de gênero e atitudes estrangeiras.

Faz-se necessário, contudo, deixar clara a seguinte distinção: existe a “cena *funk* carioca” (SÁ, 2007; 2008), também chamada de “cultura” ou “mundo” *funk* carioca (VIANNA, 1997), que consiste em um movimento iniciado nos anos 1970, a partir de bailes que se espalharam pelos subúrbios cariocas e movimentaram milhares de pessoas em torno de músicas dançantes, sobretudo estrangeiras. Existe também o “gênero *funk* carioca”, fruto da cena citada anteriormente e que passou a constituir um gênero musical com interfaces midiáticas, circulando hoje tanto de forma oficial quanto paralela ou “pirata”. Enquanto gênero, o *funk* carioca surgiu em 1989, quando saiu o LP¹ *Funk Brasil*, produzido

pelo DJ² Marlboro e difundido pela gravadora transnacional PolyGram³. Até o momento presente, Marlboro é um dos maiores expoentes do gênero, como produtor. E, se tanto a cena como o gênero *funk* carioca são elementos interdependentes, um interferindo diretamente e servindo como explicação na constituição do outro, merece destaque a ruptura provocada pela irrupção do gênero como acontecimento capaz de instaurar um marco zero ou uma data limítrofe, uma espécie de calendário universal do *funk* carioca. O ano de 1989 é extremamente importante, pois mais do que exaltar a história a partir de uma perspectiva superficial, a dos grandes feitos e personagens (ARENDR, 1972), esta data estabelece uma ruptura com toda a cena tal como ela se constituía antes. Não se trata de um único acontecimento isoladamente, mas do fato que marcou a entrada da cena em outro estágio, o processo mais amplo de midiaticização do *funk* carioca.

O disco em questão foi gerado de maneira artificial, pois não existiam tantos artistas que compusessem para um gênero que não era classificado como tal (ESSINGER, 2005). Obra do senso de oportunidade de um DJ que começava a se tornar empresário, *Funk Brasil* é o primeiro álbum do chamado *funk* em que todas as canções eram compostas em língua portuguesa. Eram, na verdade, versões de músicas estrangeiras; nesta época, já não mais do *funk* e do *soul* norte-americanos dos anos 1960 e 1970, mas canções eletrônicas do chamado *Miami bass*, ritmo que predominou nas pistas dos bailes *funk* do Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1980. Na época do *Miami bass*, gradualmente as galeras de determinadas favelas que se reuniam nos bailes *funk* do Estado do Rio de Janeiro (pois, a esta altura, diferentes municípios, tais como Niterói e São Gonçalo, já estavam incluídos na rota da cena *funk* carioca) começaram a cantar trechos em português por sobre o refrão das canções mais tocadas nos bailes. Como boa parte dos frequentadores não falava inglês, cantavam palavras que parecessem sonoramente com o que era dito nas canções originais, utilizando-se sempre de um toque de humor. Eram os famosos “melôs” (“Melô da mulher feia”, “Melô do tomate” etc.).

O lançamento do LP *Funk Brasil* e sua posterior divulgação fizeram com que houvesse um aumento das

² *Disc jockey*.

³ Hoje, parte do grupo Universal Music. A incorporação foi realizada em 1998.

¹ *Long-play*.

composições de *funk* em língua portuguesa nos dois anos subsequentes. Além de terem, a partir daí, em que se inspirar, muitos jovens foram estimulados a exaltar suas comunidades em letras criativas nos chamados festivais, promovidos principalmente pelos empresários rivais de Marlboro: Rômulo Costa, da Equipe de Som Furacão 2000, e Zezinho, dono de diferentes equipes de som.

A partir de 1991, diferentes MCs⁴ surgiram, de um modo geral agrupados em duplas que residiam na mesma favela ou, ao menos, em favelas próximas territorialmente. Alguns também vinham do “asfalto”, embora geralmente vinculados à zona norte ou zona oeste da cidade e a classes populares/trabalhadoras: Garrincha e Julinho (de Santa Cruz), Teko e Buzunga (do Irajá), Junior e Leonardo (da Rocinha, São Conrado), A Força do Rap (do conjunto habitacional Amarelinho, de Acari), Cidinho e Doca (da Cidade de Deus). Nesta primeira fase do gênero *funk* carioca, sobressaíam-se letras que falavam das comunidades de origem dos MCs e da realidade dos bailes *funk* espalhados pela cidade. Muitas das canções deste período, que se estenderia pelo menos até meados dos anos 1990, citavam dezenas de bailes e comunidades existentes no Rio de Janeiro (e municípios próximos). Nesta fase, também surgiram muitas canções de *funk* carioca com letras românticas, e tanto estas quanto as citadas anteriormente costumam ser conhecidas como *funk melody*: “Rap da felicidade” (de Cidinho e Doca), “Endereço dos bailes” (de Junior e Leonardo) e “Rap de Santa Cruz” (de Garrincha e Julinho) são alguns dos exemplos. Algumas destas canções, como o “Rap da felicidade” e o “Rap do Silva” (de MC Bob Rum), apresentam letras com algum teor de politização, discutindo a condição social do frequentador de baile *funk*, em geral negro, pobre e morador de favelas. Este período conheceu também as primeiras celebridades e grandes sucessos do *funk*, com MC Latino e Claudinho & Buchecha. Estes últimos chegaram a vender 1,250. milhão de cópias de seu CD⁵ homônimo, em 1996 (ESSINGER, *op. cit.*).

Em seguida, na segunda metade dos anos 1990, começaram a aparecer com maior frequência as chamadas montagens, em que um DJ/produtor remixava determinadas frases de filmes, séries de televisão e outros nichos de visibilidade midiática, criando uma música sem melodia e com muita repetição. São “canções” sem

sentido linear na letra, colagens sonoras que, contudo, possuem batidas dançantes e enfatizam este caráter a todo o momento: “Todo mundo aqui vai dançar” é a frase da “Montagem do Jack”, uma das mais famosas e, provavelmente, a primeira a se constituir como um sucesso radiofônico nos programas que tocavam *funk* da época.

O início dos anos 2000 trouxe como novidade uma circulação mais ampla de canções cujas letras possuem teor erótico, sensual e, até mesmo, pornográfico. Canções bem humoradas e cheias de duplo sentido, além de outras mais agressivas e com letras bastante explícitas com relação a questões sensuais foram sendo difundidas. Foi também o momento em que começaram a circular fora das favelas os “proibidões”, canções de apologia ao narcotráfico e ao tráfico de armas. As relações entre *funk* e favela continuavam fortes, só que menos românticas. Cada vez mais, ao longo desta década, a exaltação de comunidades de origem foi dando lugar à exaltação de “famílias”, facções do narcotráfico que operam no Estado do Rio de Janeiro. Demonstrando admiração pelos *Gangsta Rappers* norte-americanos envolvidos em facções e brigas territoriais do narcotráfico, alguns MCs da atual geração utilizam suas canções para exaltar estas corporações ilícitas.

Interessante é notar que o *funk* é visto hoje, pela opinião pública, como um tipo de música agressiva e pornográfica, sendo que nenhuma destas canções proibidas pode tocar em emissoras de rádios e televisão. São difundidas principalmente em bailes, festas, pela Internet e nos ambulantes que vendem CDs e DVDs⁶ piratas. De forma “subterrânea” ou paralela, estas canções circulam amplamente. E isto ocorre devido também ao fato de que, atualmente, há maiores possibilidades de se entrar no *funk* e sair bem-sucedido em termos financeiros. Assim, MCs da atualidade costumam fazer uma primeira versão da canção, mais “forte” (pornográfica ou de apologia ao narcotráfico), e uma versão que é conhecida no meio como *light*, com a mesma melodia, mas uma letra alterada e sem os excessos que a impediriam de tocar em emissoras radiofônicas. Trata-se de uma espécie de versão “camuflada”.

Baseando-se em quatro depoimentos gravados no final de julho de 2009, coletados junto a MCs da fase inicial do *funk* carioca enquanto gênero (hoje chamados de MCs da “velha geração”, apesar de possuírem entre

⁴ Mestres de cerimônias.

⁵ Compact disc.

⁶ Digital video disc ou Digital versatile disc.

30 e 35 anos em sua maioria), o autor deste artigo pôde perceber que o *funk* cantado no início dos anos 1990 envolvia prazer e prestígio junto às comunidades e na frequência dos bailes, mas não necessariamente uma estabilidade financeira. Embora não existam muitos MCs que conseguiram estabilizar uma carreira de sucesso durante vários anos seguidos, atualmente a preocupação financeira é maior por parte de quem ingressa no *funk* como compositor e/ou intérprete. Portanto, pode-se começar a desenhar um *gap* geracional (VELHO, 2008) entre uma primeira geração de MCs que mantêm forte ligação com as suas favelas, conclamando todos a dançarem nos bailes e pedindo a paz no salão, além de cantar o amor romântico e a situação social do morador de favelas, e uma nova geração, com faixas etárias muito variáveis, mas que figura em torno dos 20 aos 25 anos e que canta fidelidade a facções do narcotráfico, incitando a violência como forma de resolução de problemas entre diferentes “famílias”.

Com relação às letras atuais, um fato chama a atenção: apesar de uma aparente predominância das canções violentas, existe uma pluralidade muito grande com relação ao discurso encontrado nas letras de *funk*. As temáticas variam e, até o presente momento, o autor deste artigo identificou os seguintes tipos ou eixos temáticos: (a) consciente (politicado, de denúncia social); (b) “proibidão” (ou *rap* de contexto, cuja letra remete diretamente ao narcotráfico); (c) pornográfico (às vezes, chamado também de “proibidão”); (d) duplo sentido (não diretamente pornográfico, mas operando uma erotização mais sutil e debochada, assim como fazem também as famosas marchinhas de carnaval do Rio de Janeiro há décadas); (e) irônico (onde o humor não está associado a temas eróticos); (f) romântico (também chamado de *funk melody*); (g) *non sense* (montagens sonoras cuja letra é uma apropriação de diálogos ocorridos em bailes *funk*, em filmes etc., constituindo-se como bricolagem e sem uma construção textual linear); (h) *funk* de recado (variação do “proibidão” com a característica específica de veicular recados de uma facção do narcotráfico a outra); e (i) *funk gospel* (mensagens de louvor evangélicas).

A história do *funk* como gênero está diretamente ligada à sua midiaticização, pelo fato de as canções começarem a surgir a partir do disco *Funk Brasil* e sua difusão nacional. Além disso, o *funk* carioca teria ficado muito segregado às favelas se não fossem determinados programas de rádio do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, como o TopMix, que depois se tornou BigMix,

do DJ Marlboro. Outras equipes de som também chegaram a ter seus programas em rádio e, até mesmo, em TV, como a Furacão 2000, que hoje é dona de uma rádio (107,1 em FM⁷) e divulga os artistas contratados por sua produção. O *funk* carioca, para alguns poucos empresários, é um negócio bastante lucrativo. No presente, há brigas internas entre empresários do *funk* e seus artistas, e os MCs da “velha geração” organizaram em 2008 a APAFunk⁸, com o objetivo de “descriminalizar a pobreza e a cultura popular”. Micael Herschmann (2005: 262) já afirmara, há alguns anos, que “o *funk* tem impressionado pela sua força e também pela sua capacidade de se fazer presente, de se disseminar pelas localidades”, e que os MCs (*id.*, p. 283) “desenvolvem um tipo de ‘política’ (não necessariamente consciente) que parece ser paradigmática para o reconhecimento (a visibilidade) de uma subjetividade minoritária (...), e que transcorre, principalmente, no terreno da cultura (e do consumo)”. Para o autor citado, o *funk* é “político” mesmo que de uma forma não consciente ou, até mesmo, involuntária. Porém, a APAFunk surgiu como um elemento de ruptura neste contexto. A partir das rodas de *funk* promovidas pela associação nos últimos anos⁹, MCs como Leonardo e Teko (presidente e vice-presidente da APAFunk, respectivamente) vêm conseguindo conquistas políticas importantes no reconhecimento do *funk* como elemento cultural.

Deste modo, acredita-se que uma análise historiográfica a respeito do *funk* carioca necessita apresentar não somente elementos empíricos e relatos em um sentido monográfico, mas buscar operar um estudo de síntese a respeito das citadas fases ou dos estágios de desenvolvimento da cena/gênero em questão. Como a história do *funk* faz interface com a questão midiática, vale adotar o apontamento de Ana Paula Goulart Ribeiro e Micael Herschmann com relação a estudos históricos sobre comunicação e mídia no Brasil: “é necessário também haver trabalhos de síntese, que sistematizem, didaticamente, o conhecimento acumulado nas pesquisas específicas e que possam funcionar como subsídio para

⁷ Atualmente, também disponível na Internet em: <<http://107fmj.blogspot.com/>> Acesso em: 27 de agosto de 2010.

⁸ “Associação de Profissionais e Amigos do Funk”. Mais informações a respeito estão disponíveis em: <<http://apafunk.blogspot.com/>> e <<http://www.funkderaiiz.com.br/2008/12/fundao-da-apafunk.html>>.

⁹ Das quais o autor deste trabalho participou de quatro, entre 2009 e 2010, como observador.

o desenvolvimento de novas investigações” (RIBEIRO & HERSCHMANN, 2008: 19). Outros apontamentos dos autores referem-se ao fato de que muitos estudos sobre história da comunicação e da mídia no Brasil carecem de análise interpretativa (são essencialmente descritivos), desconsideram por vezes o âmbito externo (condições de produção) e, em certas ocasiões, a dimensão interna (aspectos empresariais, rotinas de produção etc.) (RIBEIRO & HERSCHMANN, *op. cit.*, p. 18-23). Portanto, ao se historiografar o *funk* carioca, deve-se operar uma síntese interpretativa que não negligencie as condições de produção (ou o contexto do objeto) nem suas contradições e questões internas, como as querelas profissionais envolvendo MCs e, mesmo, as disputas geracionais entre “velha” e “nova” gerações¹⁰.

Como ferramenta teórico-metodológica, esta tentativa de historiografar o *funk* carioca pode ser classificada como história do tempo presente, pois, segundo Bèdarida, “a união e a interação do presente e do passado constituem a principal inovação trazida pelo IHTP”¹¹ (BÈDARIDA, 2006: 220). Talvez seja possível operar esta síntese, articulando presente e passado (no caso, recente), privilegiando a coleta de depoimentos orais de pessoas diretamente envolvidas na cena/gênero *funk* carioca e partindo de algumas formulações de Bèdarida sobre os historiadores do tempo presente: ambicionar a união entre história, verdade, totalidade (ou síntese) e ética (*id.*, p. 221-227).

3. Lendo o *funk* carioca como documento histórico e narrativa social

Por um lado, como apresentado na seção anterior, é importante, em um primeiro momento, historiografar o *funk*, sintetizando, através do exame de dados empíricos e estudos anteriores, suas principais fases; efetuando uma investigação que busque compreender as rupturas e continuidades que diferentes séries de acontecimentos trouxeram para a cena/gênero enquanto processo nas últimas três décadas. Por outro lado, em um segundo momento, é importante operar uma leitura da própria cidade do Rio de Janeiro e de sua “conjuntividade” (nas

palavras de HELLER, *op. cit.*). Ao mesmo tempo, o *funk* carioca (1) avança por mercados paralelos e apresenta letras fortes, ousadas, no sentido de representar “famílias” ou facções que fazem parte da historicidade do Rio de Janeiro contemporâneo; (2) lança nos espaços simbólicos e físicos vários vestígios dessa cidade, de suas contradições, de sua formação social.

Gilberto Freyre, em sua conhecida obra *Sobrados e mucambos* (2006), atentou para o fato de que um entendimento sistemático do Brasil colonial e republicano só poderia ser operado se fossem considerados três fatores como base para a análise: o biológico (etnias e suas relações culturais), o sociológico (questões referentes à classe social) e o ecológico (territorialidade, aspectos climáticos e de ordem natural referentes a cada região). Claramente, por meio de sua obra, Freyre privilegiou o elemento sociológico e sua interface com o fator ecológico, em detrimento dos elementos biológicos. Porém, foi no entrecruzamento dos três fatores que o autor traçou originais considerações sobre o Brasil, ainda hoje capazes de suscitar novas pesquisas, seguindo seus rastros teóricos.

É possível, a partir de uma perspectiva que procure analisar o entrecruzamento destes três aspectos a partir dos vestígios deixados pelo *funk* carioca enquanto processo social envolvido na contingência da metrópole contemporânea, realizar uma leitura crítica (ordenada, organizada, histórica) desta mesma metrópole. Estes vestígios ou rastros são deixados pelo *funk* de diferentes formas: (a) por meio de suas letras; (b) por intermédio dos depoimentos orais de MCs, produtores, DJs e outras pessoas diretamente envolvidas na cena em questão; (c) pelo relato jornalístico sobre os acontecimentos relativos ao *funk* carioca; (d) mediante a análise da circularidade do *funk* enquanto produto midiático, tanto oficial quanto pirata; (e) através da Internet, que hoje possibilita o contato com diversos arquivos audiovisuais do gênero, além de operar como fonte midiática alternativa para o discurso de movimentos políticos como a APAFunk; (f) a partir de bailes e outras manifestações, como rodas de *funk*, onde se pode vivenciar a experiência e descrevê-la posteriormente. Apenas como um primeiro exercício de reflexão, são apresentadas, a seguir, algumas possibilidades de leituras que o *funk* sugere.

1) Esteticamente, o *funk* retrata um tempo em que o excesso de signos operou uma espécie de “implosão sistêmica”, como já referendado por Baudrillard (1991). Reavaliando McLuhan e

¹⁰ Os MCs da “velha geração”, mais especificamente os que fundaram e participam da APAFunk, são chamados de “MCs falidos” por diversos expoentes da “nova geração”, como os depoimentos fizeram crer.

¹¹ *Institut d’Histoire du Temps Présent*.

afirmando uma “implosão do sentido nos media” (BAUDRILLARD, 1991: 103-112) onde “meio e mensagem” se confundem, Baudrillard apontou, no início dos anos 1980, para uma das características deste mundo pós-moderno, no qual os encadeamentos causais de longo prazo vão sendo substituídos por hiper-realidades efêmeras, transmitidas por contágio através das redes telemáticas (*id.*). A ordem do consumo é a da pluralidade de possibilidades, de discursos que se equivalem, a ponto de nenhuma grande narrativa (filosofia, história) operar um sentido mais forte do que outra. Esta afirmação é, em parte, uma provocação (pois o sistema não implode completamente, mas se modifica) do pensador francês, além de bastante discutível (se o sentido tivesse se transmutado por completo em contágio, como explicar os processos de pesquisa e docência e tantas outras práticas acadêmicas de longo prazo que envolvem reflexão e sentido?). Porém, admitindo-se a linha de raciocínio do pensador como pista para uma reflexão inicial, se o sentido é substituído pela operação sistêmica do fluxo, as montagens do *funk* carioca podem ser lidas como exemplos desta afirmação. A circulação das montagens não opera significância em sentido linear, mas sua circulação conjuntamente a outras opera uma experiência estética que flui no momento do baile. Deste modo, o *funk* carioca indica uma crise na noção moderna de canção, sendo que algumas das obras mais famosas recentemente (anos de 2008 e 2009) retomaram a prática *non sense* da montagem, desta vez através da composição. MC Tevez e MC Buffalo Bill são dois expoentes deste tipo de música, “canções” compostas sem sentido linear, nas quais a repetição é assumida não para relatar algo, mas implodindo as possibilidades de sentido em uma espécie de “redundância entrópica”. Algo extremamente paradoxal, como muitos dos elementos bricolados de uma cultura pós-moderna.

2) Além desta consideração geral sobre a condição pós-moderna (que necessita ser aprofundada e discutida em trabalhos posteriores), o *funk* indica a baixa escolaridade que os setores populares apresentam na sociedade brasileira. Letras com erros de português são bastante encontradas, principalmente na “primeira

geração”. Os primeiros depoimentos coletados pelo autor deste trabalho vêm corroborando este argumento, pois MCs da primeira geração não ingressavam em universidades. Alguns terminaram o segundo grau. Outros foram até a oitava série do primeiro grau. O relato encontrado em muitas letras de *funk*, neste sentido, é algo que não pode ser avaliado dentro do enfoque gramatical oficial.

3) A proliferação de projetos comunitários vem sendo expressa através do *funk*. Os expoentes do *funk* consciente, integrantes da APAFunk, por exemplo, possuem projetos sociais utilizando o *funk* como elemento socializador e atividade cultural em carceragens do Estado do Rio de Janeiro (MC Leonardo) e como elemento educativo com crianças de baixa renda (MC Alex, ex-Força do Rap).

4) Depoimentos já coletados pelo autor deste artigo com alguns MCs da primeira geração evidenciam que o “projeto” (na perspectiva de VELLOHO, 2008), enquanto algo consciente que dirige a “conduta” dos indivíduos em meio a sociedades complexas (grandes metrópoles, por exemplo) dos MCs vem se modificando da primeira para a segunda geração. De um *ethos* lúdico e coletivo, o *funk* carioca foi passando a encarnar, ao longo dos últimos 20 anos, um *ethos* de consumo e individualista. Também é algo que necessita de um desenvolvimento mais bem delineado, mas as próprias letras atuais vêm demonstrando um sujeito centrado em si mesmo e a busca por um prazer hedonista erótico-consumista, ao contrário de boa parte das primeiras canções do gênero, que exaltavam a união de diferentes comunidades e o prazer ritual dos bailes. As canções românticas da primeira fase, por sua vez, falavam de casos amorosos centrados no objeto de desejo, o outro (a “novinha”, a “morena” etc.), enquanto as canções recentes colocam a *performance* sexual do sujeito de enunciação em primeiro plano (“eu vou te fazer...”, “eu vou te deixar...” etc.). De personalidades femininas idealizadas, como a “Glamourosa” (MC Marcinho) ou a “baixinha/gatinha” de “Nosso sonho” (Claudinho & Buchecha), o *funk* passou a exaltar “popozudas”¹²

¹² Mulher com nádegas avantajadas, segundo linguagem usual da cena/gênero *funk* carioca.

e “preparadas”¹³ anônimas e sem características específicas. MC Tevez, por exemplo, canta: “Divulgaram o sabãozinho/ que **as novinhas** gostam a pampa”.

4. Considerações finais

Por se tratar de uma reflexão inicial, que buscou operar uma síntese do *funk* carioca como processo gerador de uma cena e de um gênero musical que se interpenetram, as considerações finais são bastante parciais. Configuram somente indícios para a pesquisa mais ampla que ainda está em fase inicial. Ao autor deste trabalho, parece que é possível operar o duplo movimento apresentado nas linhas anteriores, sintetizando a história do *funk* carioca no contexto da cidade e, posteriormente, invertendo o processo de análise para tentar, a partir do *funk*, compreender melhor certos aspectos desta mesma cidade.

Consideram-se, portanto, fundamentais para esta pesquisa os entrecruzamentos da comunicação com a história, pois “fazer história é um ato comunicacional” (BARBOSA, 2007), assim como os vestígios históricos

“podem ser encontrados nos rastros deixados pelos veículos de comunicação” (*id.*). Além disso, a atitude histórica tão bem analisada por autores como Heller, Hobsbawm e Bèdarida – no caso da primeira, em termos de buscar o entendimento da “conjuntividade” no “agora” de forma “coerente” e passível de “repetição”; no caso do segundo, em termos de partir da realidade concreta, como ele afirmou a respeito de Marx para analisar as relações sociais; no caso do terceiro, buscando obter “verdade”, “totalidade” e “ética” – está sendo de grande valia para o pesquisador na tentativa de entender este objeto complexo e processual que é o *funk* carioca.

Uma primeira tentativa de operar um calendário de fases gerais a respeito do processo cultural conhecido como *funk* na metrópole do Rio de Janeiro pode ser elaborada a partir da breve síntese efetuada na segunda seção. Tendo como marco zero do calendário do *funk* (enquanto processo cultural da metrópole do Rio de Janeiro) o ano de 1989, mais especificamente o lançamento do LP *Funk Brasil*, é possível percorrer uma linha temporal nos dois sentidos, encontrando uma era inicial, dos bailes e do *funk* somente como cena; e uma era de consolidação, do *funk* como elemento de circulação fonográfica e gênero musical.

Referências

ARENDR, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BARBOSA, Marialva Carlos. Meios de comunicação e história: um universo de possíveis. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & FERREIRA, Lucia Maria Alves (orgs.). *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 15-34

_____. Meios de comunicação e usos do passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre comunicação e história. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & HERSCHMANN, Micael. *Comunicação e história: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 83-96.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BÈDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 219-229.

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe; LADURIE, Emmanuel Le Roy & LE GOFF, Jacques. *História e nova história*. Tradução de Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

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

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.

¹³ Mulheres que demonstram estar prontas para o sexo: experimentadas, sensuais, vulgares (também segundo a linguagem usual na cena/gênero *funk* carioca).

- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel, 1991.
- HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. Tradução de Dilson Bento de Faria Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Edufrj, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre história: ensaios*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas* (vol.1 – tradução de Theo Santiago); *História: novas abordagens* (vo. 2 – tradução de Henrique Mesquita); *História: novos objetos* (vol. 3 – tradução de Terezinha Marinho). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- PAIVA, Raquel & SODRÉ, Muniz. *Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart & HERSCHMANN, Micael. História da comunicação no Brasil: um campo em construção. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Comunicação e história: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 13-26.
- RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- SÁ, Simone Pereira de. *Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS*. Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento. *Anais...* Curitiba: Compós/UTP, 2007.
- _____. Som de preto, de proibidão e “tchuchucas”: o Rio de Janeiro nas pistas do *funk* carioca. In: II SIMPÓSIO ESPAÇOS URBANOS NA COMUNICAÇÃO CONTEMPORÂNEA. Recife: PPGCOM da UFPE, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 13-38.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.