

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – RELAÇÕES PÚBLICAS

RAFAELLA TONIETTO COPPETTI

A HIGIENIZAÇÃO DO FUNK NA MÍDIA:
UM ESTUDO SOBRE O FUNK “PROIBIDÃO”

PORTO ALEGRE — 2023

RAFAELLA TONIETTO COPPETTI

A HIGIENIZAÇÃO DO FUNK NA MÍDIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social – Relações Públicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helenice Carvalho

PORTO ALEGRE — 2023

AGRADECIMENTOS

Nunca imaginei que a parte que mais me causaria receio ao ser iniciada seria justamente a dos agradecimentos. Ainda não consigo identificar com clareza se é medo de que palavras sejam insuficientes ou de me conectar com as emoções que essa finalização de etapa desperta. Mas é preciso começar, afinal, tenho muito a agradecer. Início agradecendo ao meu maior companheiro nas madrugadas de estudo, meu coelhinho Haku, que faltando uma semana para entrega se despediu deste plano. Foi mais difícil sem você, Hakinho, mas eu consegui! Agradeço também a minha mãe, Adriana, por ser meu maior exemplo, a principal formadora do meu caráter e a primeira a me conectar com o mundo funk. Por mais que a sua partida tenha completado mais de dez anos, seguirei falando de ti no presente, mãe, pois te sinto sempre comigo. A todos que amo e já se foram, meu eterno agradecimento.

Agradeço a minha professora Helenice, que mais que uma grande orientadora foi uma verdadeira amiga nesse processo. Agradeço ao Ariel, ao Vini e a Tamiris, pela disponibilidade para realização de entrevistas tão engrandecedoras. Agradeço a Ana e ao Guibson, por formarem a banca mais querida e compreensiva que eu poderia ter. Agradeço a Dudinha e a Thacy, por me tranquilizarem e por se desdobrarem em tantos momentos para me dar segurança e apoio. Agradeço ao meu pai, Raul, e a Tati, que mesmo quando não compreendem algumas das minhas decisões, confiam no meu discernimento e capacidade de realizar o que me proponho, sempre me apoiando até o fim. Agradeço ao Leno, a Georgia, a Angela, a Letícia, ao Gui, a Lau, ao Léo e a todos que me ensinaram o verdadeiro significado de família, onde a conexão sanguínea é uma coincidência não obrigatória. Agradeço a Pam, por ter segurado tantas barras comigo e sempre ter permanecido com uma mão estendida para eu segurar. Agradeço a todos peludos de quatro patas que amo, em especial ao Groot e ao Carvão que me fizeram sorrir nos momentos que estive mais cansada.

Agradeço a todos meus amigos, que sempre ocuparão o topo da minha hierarquia de afetos. Agradeço a Isa, por estar sempre presente nos momentos importantes da minha vida — e também nos não importantes. Agradeço a Evy, a Jú, a Camila, ao Celo, a Fernanda, a Val, ao Drinho, a Marina, ao Fossá, a Cris, a Carol, a Dara e aos Léos, por terem fornecido o último gás que eu precisava. Agradeço a Rhay e ao Fanfa, por mesmo de longe me fortalecerem. Agradeço aos amigos do Farroupilha, por formarem a minha base. Agradeço aos amigos que a UFRGS me deu,

em especial: Mayara, Krysley, Boldt, Jeff, Ish, Amandinha, Rayssa e Sofia. Agradeço aos amigos DJs talentosos que me inspiram, principalmente: Johnny 420, Fô e Fred. Agradeço a equipe do Paralela, especialmente: Lulu e Gio. Agradeço a Eloí e ao Chico, por confiarem tanto em mim. Agradeço a UFRGS, aos professores e aos funcionários pelos últimos anos de ensino de qualidade. Agradeço também ao meu psicólogo, Júlio, e a minha psiquiatra, Camila, por colocarem meus pés no chão quando necessário (e pela paciência).

Eu poderia ocupar mais algumas folhas listando pessoas que de alguma forma contribuíram para esse momento, mas encerro agradecendo a todos amigos e conhecidos que acreditam no meu potencial e vibram com as minhas conquistas. Sem vocês esse trabalho não seria possível. Eu amo vocês!

Ninguém está incitando ninguém.
ninguém vira bandido por causa de funk.
o funk é uma crônica mesmo.
junto com muito suingue, muita pancada,
muita dança, muito suor.
o que acontece é que as pessoas
ainda não se acostumaram a
conviver com a realidade dos outros,
tá ligado?

Mr Catra

RESUMO

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa que se propôs a analisar o funk brasileiro partindo do seguinte problema: como se dá o processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92, emissoras do Grupo RBS? A questão foi respondida a partir do objetivo geral: analisar de que forma se dá o processo de higienização pelo qual o funk "proibidão" brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92 no estado do Rio Grande do Sul em 2022. E também dos objetivos específicos: conceituar cultura e identidade, que são elementos importantes para compreender o que se entende por higienização do funk na mídia; apresentar a história do funk no Brasil, passando pelas diferentes décadas e principais marcos na mídia, até chegar ao funk "proibidão" (recorte desta pesquisa) e entrevistar comunicadores das emissoras Rádio Atlântida e Rádio 92. Após o levantamento bibliográfico, seguido da aplicação das técnicas de entrevistas semiestruturadas com um representante de cada rádio e com uma autora referenciada, observou-se que apesar de existir a possibilidade de um processo de higienização por parte das rádios, o mais usual é a versão higienizada das músicas ser fornecida pelos próprios artistas, processo descrito por Lopes (2011). Foi constatado que é extremamente raro as rádios alterarem as músicas tocadas, sendo este um recurso utilizado somente quando uma música está muito em alta e não disponibiliza uma versão higienizada.

Palavras-chave: funk; funk proibidão; higienização do funk; estudo de caso.

ABSTRACT

The present work is a qualitative research that proposed to analyze Brazilian funk starting from the following problem: how is the cleaning process that Brazilian funk goes through to be present on Rádio Atlântida and Rádio 92, stations of Grupo RBS? The question was answered based on the general objective: to analyze how the cleaning process takes place through which the Brazilian funk "proibidão" goes through to be present on Rádio Atlântida and Rádio 92 in the state of Rio Grande do Sul in 2022. Also the specific objectives: to conceptualize culture and identity, which are important elements to understand what is meant by the cleaning of funk in the media; present the history of funk in Brazil, going through the different decades and main milestones in the media, until reaching the funk "proibidão" (excerpt from this research) and interview communicators from Rádio Atlântida and Rádio 92. After the bibliographical survey, followed by the application of semi-structured interview techniques with a representative of each radio station and with a referenced author, it was observed that although there is the possibility of a cleaning process on the part of the radio stations, the most usual version is the censored version of the songs is provided by the artists themselves, a process described by Lopes (2011). It was found that it is extremely rare for radios to change the songs played, this being a resource used only when a song is very popular and does not provide a censored version.

Keywords: funk; "proibidão" funk; censored funk; case study.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Single de James Brown	27
Figura 2 – Dom Filó.....	28
Figura 3 – Ademir e Big Boy.....	29
Figura 4 – Big Boy e Ademir.....	29
Figura 5 - DJ trabalhando de costas para o público e o equipamento decorado com o símbolo da equipe Soul Grand Prix.....	34
Figura 6 - Capa do primeiro álbum da carreira de MC Poze do Rodo.....	45

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Baile de Favela (versão original) x Baile de Favela (versão higienizada)	54
Quadro 2 - SentaDONA s2 (versão original) x SentaDONA s2 (versão higienizada)	66
Quadro 3 - Quadro comparativo entre música sertaneja com palavrão e música funk com palavrão, no qual somente o funk passa pelo processo de higienização para tocar na 92	68

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CULTURA E IDENTIDADE	15
2.1	Cultura	15
2.2	Identidade	18
3	A LINHA DO TEMPO DO FUNK	26
3.1	Década de 1960	26
3.2	Década de 1970	28
3.2.1	O hip-hop na década de 1970	32
3.3	Década de 1980	32
3.3.1	O hip-hop na década de 1980	35
3.4	Década de 1990	35
3.4.1	O funk “proibidão” na década de 1990	38
3.5	Anos 2000	39
3.5.1	O funk “proibidão” nos anos 2000.....	41
3.6	O funk na atualidade (2010-2023)	42
3.6.1	O funk "proibidão" na atualidade.....	43
4	A HIGIENIZAÇÃO DO FUNK NA MÍDIA	46
4.1	O funk na mídia	46
4.2	Higienização	51
5	ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	56
5.1	Percurso metodológico	56
5.2	Entrevistas	58
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	80
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA: ARIEL B E VINI MOURA	85
	APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA: TAMIRIS COUTINHO	86

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho dedicou-se a analisar o funk brasileiro, abordando mais profundamente a vertente conhecida como funk "proibidão" e suas possíveis definições. Mais do que definir, buscou-se identificar as transformações pelas quais esse funk passa para conseguir introduzir-se nas mídias de massa. Dentre o universo midiático, foi escolhido o rádio como o meio de comunicação a ser mais profundamente analisado. A relação das rádios com o funk foi essencial para o alcance do gênero para além das periferias. O Grupo RBS é uma instituição de mídia brasileira que, atualmente, possui a emissora de rádio com funk brasileiro em sua programação mais ouvida¹ do Rio Grande do Sul e neste estudo serão analisadas as duas emissoras do grupo que possuem o gênero em sua programação: a Rádio Atlântida e a Rádio 92.

Diante de tais recortes, chega-se a questão que esta pesquisa busca responder: como se dá o processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92, emissoras do Grupo RBS? Esse problema de pesquisa se desdobra no objetivo geral: analisar de que forma se dá o processo de higienização pelo qual o funk "proibidão" brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92 no estado do Rio Grande do Sul em 2022.

Buscando responder a questão deste trabalho, chegou-se aos seguintes objetivos específicos: conceituar cultura e identidade, a partir dos autores Bauman (2005), Hall (2011) e Canclini (2013), que são elementos importantes para compreender o que se entende por higienização do funk na mídia; apresentar a história do funk no Brasil, utilizando Vianna (1988), Essinger (2005), Herschmann (2005), Medeiros (2006), Lopes (2011), Facina (2013), Palombini (2013), Batista (2013), Cymrot (2013), Toledo (2021) e Coutinho (2021), passando pelas diferentes décadas e principais marcos na mídia, até chegar ao funk proibidão (que se trata do recorte desta pesquisa) e entrevistar comunicadores das emissoras Rádio Atlântida e Rádio 92.

O conceito de higienização do funk trata-se de um processo que ocorre há muito tempo, desde os primórdios da história do funk, mas que não era chamado de tal forma, tanto que em nenhum dos livros utilizados nesta pesquisa foi encontrado

¹ A rádio Atlântida é a rádio com funk brasileiro em sua programação mais ouvida do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.radios.com.br/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

seu uso e/ou significado. Todavia, principalmente entre estudiosos do funk, o termo vem se popularizando para, resumidamente, descrever o ato de retirar ou substituir palavras e temáticas sensíveis, como por exemplo o tráfico de drogas, das letras de funk, para torná-lo um funk "limpo". As opiniões sobre os limites e a existência de tal processo divergem muito, por isso, esse trabalho objetiva a reflexão a partir de diferentes pontos de vista e o aprofundamento do funcionamento da higienização do funk na mídia.

Viver no Brasil de hoje e não ter contato com o funk brasileiro se torna cada vez mais raro. Afinal, nas últimas décadas, o fenômeno musical se espalhou desenfreadamente por seu entorno. E não foi por falta de tentativas de contenção. Ao sair da favela e dominar o asfalto², o funk causou medo. Mas medo é um péssimo sentimento para iniciarmos esse trabalho, proponho observarmos o universo funk pela lente da admiração. Atualmente, o funk carioca é o gênero musical do Brasil mais escutado no Spotify no exterior (G1, 2022). Essa mesma palavra de 4 letras que hoje ocupa posições de destaque, até a década de 1960 era somente uma gíria pejorativa dos negros norte-americanos para mau cheiro (ESSINGER, 2005).

Trazer gêneros musicais que sofrem preconceitos e criminalização para serem debatidos no mundo acadêmico é uma das formas de legitimar suas existências e lutar contra estigmas da sociedade. No âmbito comunicacional, estudar o funk é estudar um dos gêneros musicais que mais cresce dentro e fora do Brasil, conquistando espaços e trazendo enorme visibilidade para artistas, marcas e eventos relacionados ao estilo. A comunicação e a mídia andaram lado a lado da nacionalização do funk, sendo, em alguns momentos, suas aliadas e, em outros, suas maiores inimigas. Entender os erros do passado é essencial para que eles não se repitam. Por mais que o sucesso do funk seja inegável, é preciso também olhar de que forma e para quem tem sido dado esse protagonismo, a fim de não permitir uma descaracterização do movimento que é cultura e identidade de muitas pessoas.

Por mais que existam diversas justificativas sociais e comunicacionais para a realização deste estudo, a principal motivação por trás de tudo é pessoal. Minha aproximação com o funk se deu logo na infância, a paixão pelas batidas dançantes e as letras arrojadas foi instantânea. Tenho claro em minhas lembranças, minhas

² Palavra utilizada para se referir aos bairros de classe média e alta.

primeiras idas aos camelôs³ para buscar discos piratas com músicas que eu só iria desbravar quando chegasse em casa. Felizmente, minha mãe sempre foi uma grande entusiasta de tudo que fizesse dançar, e também pouco ligava para o linguajar ousado de algumas letras que rendiam boas risadas. Por volta dos meus 7 anos eu já baixava músicas sozinha e gravava minhas próprias coletâneas em CD's virgens que eu teria o prazer de rabiscar títulos como "Rafa Funk Hits" de caneta permanente, sendo inclusive essas as lembrancinhas do meu aniversário de 10 anos. O fascínio pelo funk acompanhou o meu crescimento, os momentos mais felizes das festas que eu frequentava eram (e são) aqueles embalados pelo batidão. Eu sequer imaginava que algum dia me tornaria responsável por reproduzir as músicas em eventos.

Na faculdade eu me apaixonei pelo curso de Relações Públicas, e essa paixão veio acompanhada de uma segunda: a discotecagem. O que começou como um hobby, uma oportunidade que agarrei por curiosidade, hoje se tornou a minha profissão. Atualmente, sou uma DJ *Open Format*⁴, mas os gêneros que mais estudo e tocam no meu repertório são o rap e o funk, sendo o segundo deles o que mais me gera contratações. Unir minhas paixões no meu trabalho de conclusão de curso é a forma que encontrei de encerrar essa etapa com chave de ouro. E de devolver à sociedade um pouco do que aprendi com elas.

A metodologia de pesquisa utilizada neste trabalho é o estudo de caso, que é uma investigação empírica, que explora um fenômeno do mundo real em profundidade englobando condições contextuais pertinentes (YIN, 2015). Foi realizado um estudo de caso exploratório, onde a unidade-caso foi o processo de higienização do funk nas rádios Atlântida e 92 no ano de 2022. Para responder o problema de pesquisa e seus objetivos, após pesquisa bibliográfica, foram utilizadas as técnicas de entrevistas semiestruturadas e análise randômica de letras de funks (originais e higienizadas). As entrevistas foram aplicadas por videochamadas com os comunicadores Ariel B (Rádio Atlântida) e Vini Moura (Rádio 92). Também foi possível realizar uma entrevista com Tamiris Coutinho, que é uma das autoras utilizadas como fonte no desenvolvimento desta pesquisa.

Para iniciar este estudo, no segundo capítulo serão apresentados os conceitos de cultura e identidade a partir da literatura de Bauman (2005), Hall (2011), Canclini

³ Segundo a definição do Dicionário Online de Português, camelô é um mercador que apregoa e vende na rua objetos de pouco valor.

⁴ Estilo de DJ que não se vincula a um único gênero musical.

(2013). Cultura e identidade serão contextualizados na Globalização e relacionados com o funk, que será abordado como movimento cultural formador da identidade.

O terceiro capítulo trata-se de uma síntese da história do funk e será organizado por décadas, em formato de linha do tempo progressiva, utilizando como principais referências Vianna (1988), Essinger (2005), Medeiros (2006), Lopes (2011), Facina (2013), Cymrot (2013), Batista (2013), Palombini (2013), Coutinho (2021) e Toledo (2021). Nele serão abordadas todas transformações e influências necessárias desde os anos 30/40 até a atualidade. No entanto, os subcapítulos abordarão com maior profundidade a história a partir dos anos 1960. Além de perpassar pelos principais momentos da chegada do funk ao Brasil até a sua nacionalização, também foram apresentados com maior profundidade o movimento hip-hop (nos anos 1980 e 1990) e a vertente funk "proibidão" (de 1990 até a atualidade).

Na sequência, no quarto capítulo, usando como base Vianna (1988), Essinger (2005), Herschmann (2005), Medeiros (2006) e Coutinho (2021), trará alguns dos principais momentos nos quais o funk (incluindo a vertente "proibidão") esteve em destaque na mídia. Ademais, a partir das conceituações de Vianna (1988), Essinger (2005), Jacob e Paulo (2022), Diniz (2021), Alves (2018), Vecchioli (2022) e Fulador (2022), será discutido o processo de higienização, que permeia o problema e objetivos deste trabalho.

A pesquisa do presente trabalho pode ser classificada como qualitativa exploratória. Na maioria dos casos, esse tipo de pesquisa envolve, primeiramente, um levantamento bibliográfico; seguido de entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e, por fim, análise de exemplos (SELLTIZ *et al.*, 1967 apud GIL, 2002). No subcapítulo 5.1, que é destinado ao percurso metodológico, será sintetizado o método de pesquisa utilizado (o estudo de caso) a partir das literaturas de Yin (2015) e Gil (2002). Utilizando os autores Gil (1994), Gil (2002), Wottrich (2017), Essinger (2005), Herschmann (2005), Vianna (1988), Medeiros (2006), Coutinho (2021) e Lopes (2011), no subcapítulo 5.2, ocorrerá justificativa/análise das entrevistas realizadas com Ariel B (Rádio Atlântida), Vini Moura (Rádio 92) e Tamiris Coutinho.

A respeito dos resultados de pesquisa, confirmou-se a possibilidade de um processo de higienização por parte das rádios, através de um *loop*⁵ ou um efeito/vinheta por cima da parte que não pode ser tocada na rádio, mas o mais comum é a versão higienizada das músicas ser fornecida pelos próprios artistas, conforme Lopes (2011). É raro as rádios fazerem alterações nas músicas tocadas, sendo um recurso utilizado somente quando uma música está muito em alta e não disponibiliza uma versão higienizada. Foi também possível perceber a divergência no entendimento do que é a vertente funk "proibidão". Para um dos entrevistados, "proibidão" se refere ao funk que aborda o crime, como na definição dos anos 1990, e o outro entrevistado entende que "proibidão" seja a vertente que engloba palavrões e temáticas para maiores de 18 anos. Essa mudança na definição, para algumas pessoas, passa a ocorrer a partir de 2000, segundo Lopes (2011).

⁵ No âmbito musical, chama-se de loop um trecho da música que é repetido. O looping corresponde ao ato de fazer loops, como os movimentos que os pilotos de aviões fazem ao traçar rotas circulares num plano vertical, por exemplo.

2 CULTURA E IDENTIDADE

Compreender os conceitos de cultura e identidade no contexto da globalização é essencial para o desenvolvimento e clareza deste trabalho. Esses conceitos serão abordados no presente capítulo, usando como base a literatura dos autores: Bauman (2005), Hall (2011) e Canclini (2013).

2.1 Cultura

Com a cultura sendo um conjunto de práticas e representações construídas e transmitidas socialmente, ela se torna um meio de sociedades se reconhecerem e referenciarem a realidade social a qual pertencem. Não sendo algo fixo e homogêneo, a cultura é uma tradução de idéias, comportamentos e fórmulas de ação em constante transformação, sejam estas influenciadas por fatores, como a globalização e a tecnologia (CANCLINI, 2013).

Segundo Medeiros (2006), em 1922, houve o primeiro olhar intelectual sobre as favelas, na Semana de Arte Moderna. A estética do morro foi incorporada nas obras de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, que a reconheceram como símbolo da cultura genuinamente nacional, de modo que a academia aceitou a identidade e pluralidade periférica como parte do campo de tensões (CANCLINI, 2013) que constroem a cultura brasileira. Nessa mesma época, capoeiristas e sambistas eram extremamente demonizados pela imprensa e pelos setores conservadores, de forma muito similar ao que viria a acontecer com o funk brasileiro. Apesar de representar muito bem a estética, as vivências e as vozes dos morros e favelas, o movimento funk segue fazendo incansáveis esforços para legitimar-se como cultura e como participante das práticas sociais desenvolvidas em espaços públicos/privados do país que envolvem diferentes grupos sociais em processos de transformação e negociações de práticas da sociedade que definem e influenciam a cultura nacional.

No ano de 2018, aproximadamente dez anos após a apresentação da proposta do deputado Chico Alencar (PSOL-RJ), a Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania aprovou o Projeto de Lei 4124/08 que reconhece o funk brasileiro como manifestação cultural popular digna do cuidado e proteção do Poder Público. Um pouco antes, em 2016, foi também sancionada a data de 7 de julho (que é a data da execução de MC Daleste, cantor de funk paulista) como o Dia Estadual do Funk de

São Paulo, dois anos após ser apresentada pela sambista e deputada estadual Leci Brandão (PCdoB).

O gênero musical, que teve seu primeiro disco nacional lançado no ano de 1989, precisou de quase três décadas de luta para obter o seu reconhecimento enquanto cultura assegurado pelas legislações. Entre os pioneiros dessa luta pelo reconhecimento do funk como cultura estão o DJ Marlboro, um dos grandes responsáveis pela nacionalização do gênero, e seu amigo Hermano Vianna, antropólogo e autor do primeiro livro sobre funk brasileiro (MEDEIROS, 2006). Aliás, desde junho de 2021, encontra-se o Projeto de Lei 2229/2021 em tramitação no Congresso Nacional para estabelecer o dia 12 de julho como o Dia Nacional do Funk. "Um fenômeno genuinamente carioca, nascido nas favelas do Rio de Janeiro dos anos 1970 e que reúne até 2 milhões de jovens em cerca de setecentos bailes por final de semana na cidade, mas que ainda é negado enquanto cultura." (MEDEIROS, 2006, p. 9). A data escolhida foi o dia que ocorreu o primeiro Baile da Pesada no Canecão, extinta casa de shows em Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, com os DJs Big Boy e Ademir Lemos. A importância desses bailes e dessas figuras será retomada no capítulo 3, onde se realiza um apanhado da história do funk ao longo das décadas.

Apesar dos avanços observados nos últimos anos, é essencial discutir sobre cultura para se falar do funk. Afinal, ainda hoje, o movimento segue sendo negado como uma expressão cultural, alvo de preconceitos e da criminalização baseados em generalizações da oligarquia do país relacionando o crime das favelas ao ritmo funk e àqueles que o consomem e produzem (MEDEIROS, 2006). Historicamente, produções e manifestações culturais ligadas ao movimento negro sofrem perseguições e proibições, por exemplo, o samba e a capoeira que até, aproximadamente a década de 1930, eram vistas como práticas violentas, subversivas e sinônimos de vadiagem. O universo funk que conhecemos hoje muito se relaciona com a cultura hip-hop importada dos Estados Unidos. Sobre esse tipo de incorporação intercultural presente nas origens do funk, Canclini (2013) argumenta:

A fluidez das comunicações facilita-nos apropriarmos-nos de elementos de muitas culturas, mas isto não implica que as aceitemos indiscriminadamente; como dizia Gustavo Lins Ribeiro, referindo-se à fascinação branca pelo afro-americano, alguns pensam: "incorporo sua música, mas que não se case com minha filha". De todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos (CANCLINI, 2013, p. 33).

É fato que o funk brasileiro é uma manifestação cultural híbrida, sua nacionalização foi durante os anos 1980, com a introdução e concretização de influências externas de estilos musicais americanos, técnicas de mixagem⁶ jamaicanas e a importação de instrumentos eletrônicos ao Brasil. A grande diversidade de exportações culturais no período deu-se, como colocado por Bauman (2005, p. 41), pelos anos de 1980 terem sido "foram uma década de inventividade frenética. Novas bandeiras foram costuradas e erguidas, novos manifestos elaborados, novos cartazes concebidos e impressos". O final do século XX também é conhecido por ser o momento em que mais se amplificou a análise da hibridação a diversos processos culturais, seguido de uma multiplicação de hibridações (CANCLINI, 2013). Canclini (2013, p. 17) afirma que

os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre os pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global.

Em uma primeira definição para hibridação, o autor afirma que são "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." (CANCLINI, 2013, p. 19). Essas combinações, dos estilos e práticas musicais importadas de diferentes países do hemisfério norte e periferias negras e latinas do exterior, uniram não apenas a criatividade individual e/ou coletiva das favelas brasileiras, como também demonstraram a capacidade de adaptabilidade e potencial de antropofagia cultural dos morros e comunidades invisibilizadas das principais capitais do país.

Canclini (2013) destaca que a cultura contemporânea é atravessada por fronteiras nacionais, étnicas, de gênero, de idade, e é difícil defini-la em termos exclusivamente locais. Deste modo, o funk como gênero musical e símbolo cultural assimila características e inspirações de diversos estilos e regiões do globo, de modo que a convivência entre diferentes aspectos culturais gera não apenas uma tensão, como também a necessidade de busca pela manutenção de uma identidade cultural que siga representando a sociedade brasileira dentro da mistura de ritmos e direções associadas ao funk.

⁶ Mistura de músicas feita pelo DJ, utilizando-se do aparelho mixer.

2.2 Identidade

O conceito de identidade, agora em grande evidência, por muitos anos permaneceu adormecido nas literaturas. De acordo com Bauman (2005, p. 22-23): "há apenas algumas décadas, a "identidade" não estava nem perto do centro do nosso debate, permanecendo unicamente um objeto de meditação filosófica." O livro "A identidade cultural na pós-modernidade", do teórico cultural e sociólogo Stuart Hall, parte da afirmação de que as identidades modernas estão sendo "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas (HALL, 2011).

Hall (2011) fala sobre como, a partir do século XX, as velhas identidades, que eram fator estabilizador para o mundo social, estão definindo e ganhando um caráter fragmentado, gerando o que o autor chama de "crise de identidade" nos indivíduos modernos. Essa "crise" é a responsável por fragmentar paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que também serão fatores imprescindíveis para a compreensão da história do funk brasileiro e o seu desenvolvimento na atualidade. Essa "crise" também é explorada por Bauman (2005) com o nome de "problema da identidade":

Foram necessárias a lenta desintegração e a redução do poder aglutinador das vizinhanças, complementadas pela revolução dos transportes, para limpar a área, possibilitando o nascimento da identidade – como problema e, acima de tudo, como tarefa (BAUMAN, 2005, p. 24).

Essa tarefa é "uma tarefa não realizada, incompleta, um estímulo, um dever e um ímpeto à ação" (BAUMAN, 2005, p. 26). Tanto a ideia de pertencimento quanto a de identidade entram em crise e deixam de ser vistas como algo absolutamente sólido, bem pelo contrário, se tornam concepções que podem ser negociadas e desfeitas a qualquer momento dependendo das vivências e decisões do indivíduo.

Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer "natural", predeterminada e inegociável, a "identificação" se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um "nós" a quem possam pedir acesso (BAUMAN, 2005, p. 30).

No clássico "Identidade", Zygmunt Bauman (2005) inicia a sua obra falando das "comunidades", que são as entidades que definem as identidades e podem ser separadas em comunidades de vida, onde os indivíduos vivem juntos em uma ligação

absoluta, e as comunidades de destino, onde os membros se fundem por ideias e princípios.

A questão da identidade só surge com a exposição a "comunidades" da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a "comunidade fundida por ideias" a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural (BAUMAN, 2005, p. 17).

Para Bauman (2005, p.19): "poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma 'comunidade de ideias e princípios', sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras". Para o autor, essa ansiedade na busca por identidade vem do desejo de segurança, mas de uma forma ambígua, afinal, se exalta cada vez mais o indivíduo desprendido e livremente flutuante, de forma que assumir qualquer tipo de compromisso se torna uma tarefa árdua (BAUMAN, 2005). O autor fala sobre o excesso de "individualização" no nosso mundo e argumenta que, nesse contexto, as identidades oscilam constantemente entre algo bom e ruim, em determinado momento pode ser um sonho e, quando menos esperamos, pode se tornar um pesadelo:

Para a maioria de nós, portanto, a "comunidade" é um fenômeno de duas faces, completamente ambíguo, amado ou odiado, atraente ou repulsivo, atraente e repulsivo. Uma das mais apavorantes, perturbadoras e enervantes das muitas escolhas ambivalentes com que nós, habitantes do líquido mundo moderno, diariamente nos defrontamos (BAUMAN, 2005, p. 68).

Para melhor compreender as transformações da identidade, Hall (2011) traz à tona, brevemente, três conceitos extremamente distintos (e que são mais explorados no decorrer da sua obra). O autor inicia abordando o sujeito do Iluminismo, uma concepção "individualista", com a seguinte definição:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2011, p. 10-11).

O segundo conceito é considerado "interativo", afinal defende-se que a identidade se forma na "interação" entre o eu e a sociedade, e fala do sujeito sociológico:

A noção do sujeito sociológico refletia a crescente do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2011, p. 11).

No entanto, esse sujeito e os mundos culturais habitados por ele, que até então eram estáveis e unificados, passam a ter fragmentos e, por vezes, contraditoriedades e problemas. Essa identidade passa a ser definida historicamente e é nesse momento em que surge a terceira e última concepção do sujeito pós-moderno:

Conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987 apud HALL, 2011, p. 13).

A modernidade líquida (ou modernidade tardia) é um termo cunhado pelos sociólogos Zygmunt Bauman e Stuart Hall para descrever a natureza fluida e mutável da sociedade contemporânea, que é caracterizada por uma aceleração da mudança social, uma desintegração das instituições tradicionais e um aumento da individualização. A modernidade tardia teve a sua identidade cultural modificada pelo fenômeno da Globalização. Para Bauman, Globalização "significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável nação" (BAUMAN, 2005, p. 34) e conforme Anthony Mc Grew (1992 apud HALL, 2011, p. 67):

se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

As sociedades modernas são marcadas por mudanças constantes, rápidas e permanentes, mas, acima de tudo, por serem uma forma altamente reflexiva de vida (HALL, 2011). Aspectos da identidade que, no passado, eram considerados imutáveis e estabelecidos por forças divinas se libertaram em direção a uma modernidade de pouca constância e muita complexidade. Hall (2011) pontua que o sujeito moderno não foi simplesmente desagregado, mas sim deslocado por meio de diversas rupturas no conhecimento moderno. Bauman nos define como habitantes do líquido mundo moderno, da seguinte forma:

Buscamos, construímos e mantemos as referências comuns de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não muito tempo (BAUMAN, 2005, p. 32).

De acordo com Hall (2011), culturas nacionais são prevaletentes fontes de identidade cultural na modernidade tardia. Por mais que isso não seja biologicamente constituidor do indivíduo, é comum que, para se definir, o sujeito moderno use sua nacionalidade para criar identificação. Hall (2011) acredita que identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação e as pessoas fazem parte de uma nação não apenas por conta dos aspectos legais, mas também do imaginário e de sua representação na sua cultura nacional. "A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional" (HALL, 2011, p. 49). O autor traz a seguinte definição de culturas nacionais:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2011, p. 51).

É a partir dessa conceituação que é possível afirmar que, neste trabalho, o funk brasileiro será considerado uma identidade construída pela cultura nacional brasileira, pois, apesar de polêmico, o gênero musical está presente e será apresentado nas mais diversas histórias, memórias e imagens construídas do Brasil. Iniciar esse trabalho partindo da afirmação que o funk faz parte da cultura e identidade é extremamente necessário. Afinal, o ritmo que vem conquistando cada vez mais espaços, em razão de uma movimentação que se inicia por volta da década de 60, ainda sofre diversas represálias e uma das afirmações mais comuns para atacar pessoas que tenham quaisquer relações com o universo funk é a inconsistente e preconceituosa afirmação de que "funk não é cultura". Ainda sobre os preconceitos em torno da cultura e identidade do funk/funkeiro:

Além da classe e da cor, expressões culturais relacionadas a essas identidades também sofrem discriminação e são alvo das políticas voltadas para conter a população favelada. Como o funk é o gênero musical preferido pelos jovens favelados, comandando sua diversão semanal e marcando identidades, estilos de vestir, linguagens próprias, ele será também objeto de criminalização e demonização, seja pelo poder público, seja pela mídia corporativa (FACINA, 2013, p. 65-66).

Hall (2011), de acordo com Ernest Renan (1990), reforça a importância de três conceitos constituidores de uma cultura nacional como uma "comunidade imaginada": as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança. Por mais diversos que os membros de uma nação sejam, o objetivo da cultura nacional é unificar todos em uma identidade cultural que será representada como uma grande família nacional (HALL, 2011). É importante lembrar que o Brasil, assim como muitas outras nações, foi conquistado, no dia 22 de abril de 1500, por portugueses que fizeram uso de força violenta e realizaram a unificação forçada de culturas que eram separadas, passando a impor seus costumes, suas línguas e tradições como se fossem superiores, exercendo hegemonia cultural.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2011, p. 62).

Apesar de não haver consenso no mundo acadêmico e científico em relação a quando se deu o início da Globalização, em geral, concorda-se que desde os anos 70 ocorreu o estreitamento da relação entre as nações por conta do ritmo da integração global. Nesse sentido, Giddens (1990) aponta que

à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas (GIDDENS, 1990, p. 6 apud HALL, 2011, p. 15-16).

Foi também na década de 1970 que uma cultura estrangeira se infiltrou, inicialmente no Rio de Janeiro, dando início ao movimento de bailes, onde se ouvia um híbrido de samba e rock (ESSINGER, 2005). Hall (2011) pontua que houve uma compressão do tempo e do espaço, que são também coordenadas básicas dos sistemas de representação. A identidade está profundamente envolvida no processo

de representação. "Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas" (HALL, 2011, p. 71). O autor ainda traz essa mesma visão pelo olhar de Giddens (1990) que denomina de separação entre espaço e lugar:

A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão "ausentes", distantes (em termos de local), de qualquer interação face a face. Nas condições da modernidade..., os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles (GIDDENS, 1990 apud HALL, 2011, p. 72).

Ou seja, o lugar que nos é conhecido e familiar, onde formamos e moldamos nossas identidades, permanece fixo. Já o espaço pode ser atravessado em instantes, e cada vez menos tempo do que sequer se imaginava com a aprimoração dos meios de transporte e mídias sociais que possibilitam a "destruição do espaço através do tempo" (HARVEY, 1985, p. 205 apud HALL, 2011, p. 73). A história do funk brasileiro nada mais é que uma prova concreta desse efeito que gera identidades que "se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente" (HALL, 2011, p. 75) em nossa sociedade, afinal, o funk é originalmente um ritmo estadunidense que foi importado, observado e modificado até chegar no ritmo que hoje possui características próprias e faz parte das raízes de boa parte dos brasileiros, gostem eles ou não.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" – como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2011, p. 74).

Hall (2011) argumenta que, junto do impacto causado pela globalização, surge também um interesse pelo "local", com fascínio pela diferença e mercantilização da etnia. Diferente da visão de alguns teóricos, que creem que a globalização ameaça destruir ou enfraquecer as identidades das culturas, Hall (2011, p. 78) afirma que "parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações

"globais" e novas identificações "locais". Afinal, a globalização não é distribuída de forma igual no mundo e, ainda na modernidade tardia, é um fenômeno extremamente ocidental e com trocas culturais desiguais nas periferias do sistema global. No entanto, vale ressaltar que "evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a "periferia" também está vivendo seu efeito pluralizador, embora em um ritmo mais lento e desigual" (HALL, 2011, p. 81).

A identidade é ambígua e sempre usada numa luta defensiva. Por um lado, é usada por um indivíduo ou grupo menor, mais fraco e ameaçado contra uma totalidade maior e ameaçadora. Por outro lado, é usada pelo grupo maior e mais forte que pretende ignorar as diferenças por considerar que elas não possuem importância suficiente (BAUMAN, 2005). "O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega." (BAUMAN, 2005, p. 83). Bauman (2005) afirma que a identificação é um fator muito poderoso na estratificação social, e é nesse cenário que se criam dois polos, onde a maioria de nós transita aflito:

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não tem permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam [...] (BAUMAN, 2005, p. 44)

A identidade do funkeiro é um ótimo exemplo para exemplificar o que Bauman (2005, p. 45) chama de guerras pelo reconhecimento. Pode-se dizer que existe uma batalha entre a identidade escolhida e "as pressões de outras identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por "forças inimigas"" (BAUMAN, 2005, p. 45). O funkeiro que escolheu essa identidade para si, historicamente é visto "como um jovem perigoso, vadio, infrator da lei e da ordem social, conseqüentemente, participante de quadrilhas criminosas, como de assaltantes ou traficantes" (COUTINHO, 2021, p. 52). Mas só a existência dessa batalha já é razão para se enxergar uma grande transformação na realidade do funk, pois essa identidade que hoje é reivindicada e olhada com atenção, por muito tempo permaneceu no que é denominado de "subclasse". As pessoas que estão nas

subclasses são aquelas excluídas dos que são considerados adequados e admissíveis. Pode-se definir o significado de "identidade da subclasse" como:

A ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do "rosto" – esse objeto do dever ético e da preocupação moral. Você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas. A subclasse é um grupo heterogêneo de pessoas que – como diria Giorgio Agamben – tiveram o seu "bios" (ou seja, a s vida de um sujeito socialmente reconhecido) reduzido a "zoë" (a vida puramente animal, com todas as ramificações reconhecidamente humanas podadas ou anuladas) (BAUMAN, 2005, p. 45-46).

Pelo bem ou pelo mal, pela demonização ou pela glamourização (HERSCHMANN, 2005), o funk ganhou rostos, nomes e histórias. A identidade do funkeiro que, por muito tempo, foi negada e reduzida, hoje é uma realidade impossível de ignorar.

3 A LINHA DO TEMPO DO FUNK

Usando Vianna (1988), Essinger (2005), Medeiros (2006), Lopes (2011), Facina (2013), Cymrot (2013), Palombini (2013), Coutinho (2021) como principais literaturas de base, este capítulo se dedica a sintetizar a história do funk e seu processo de nacionalização. Sendo assim, a organização deste capítulo se deu em formato de linha do tempo, em que cada subcapítulo corresponde a uma década, narrando os principais acontecimentos desde a década de 60 até a atualidade. "Podemos começar nossa história nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos do Norte dos Estados Unidos." (VIANNA, 1988, p. 19). O surgimento do *rhythm and blues*, hoje popularmente chamado de R&B, gerou enorme curiosidade entre jovens brancos que o conheceram a partir de transmissões em programas de rádio, tornando-se um dos principais contribuintes para o nascimento do *rock and roll* (VIANNA, 1988). O antecessor negro do rock também se juntou ao gospel e, por volta de 1950, nasceu o soul, gênero musical que abriu as portas no Brasil para o que viria a se tornar o funk brasileiro.

3.1 Década de 1960

Quando falamos em funk brasileiro, é inevitável falarmos da cidade que foi o berço de sua existência: o Rio de Janeiro. Durante os anos 60, sequer se imaginava o que viria a ser conhecido como funk carioca. Os gêneros musicais que chamavam atenção pelo Rio eram a bossa nova, samba jazz e o rock. Asfilófilo de Oliveira Filho, conhecido como Dom Filó (figura 2), foi uma figura de muita importância do movimento black carioca, que organizou as primeiras reuniões embaladas por samba no Clube Renascença na Zona Norte do Rio, por volta de 1968. Filó fazia palestras conscientizando sobre a doença de Chagas e exibia filmes sobre o jazz. O som agradou muito ao público, então, logo ele percebeu que seria com música negra americana que conquistaria frequentadores para os bailes (ESSINGER, 2005).

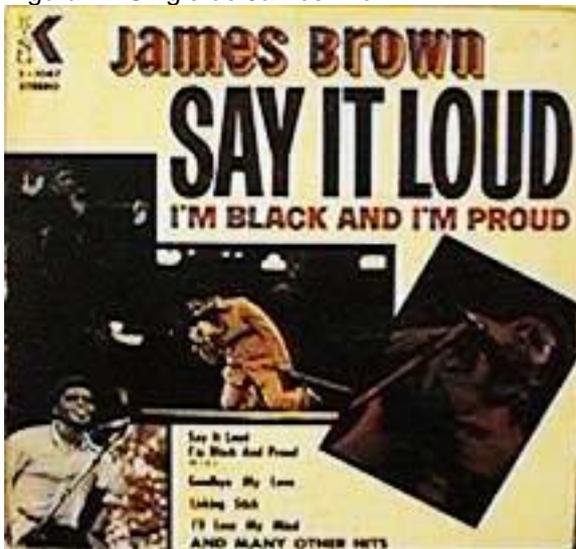
Nos Estados Unidos, o *soul* já desempenhava um papel de grande importância na conscientização negra, "a década assistiu ao crescimento e apogeu do *soul*, estreitamente ligado à luta pelos direitos civis dos afro norte-americanos." (PALOMBINI, 2013, p. 145). Solomon Burke, Aretha Franklin e James Brown são alguns dos principais nomes que marcaram o surgimento do *soul*, tendo o último

também se tornando o grande nome do funk (ESSINGER, 2005). Brown, conhecido como *the godfather of soul*⁷, é apontado como um dos fundadores do funk. Em 1968, tempo de segregação racial nos EUA, o artista ousava com o funk "Say It Loud – I'm Black and I'm Proud"⁸ (figura 1). Nascia um novo funk (ou funky, como muitos diziam). Afinal, o funk já existia, mas trazia unicamente um significado pejorativo.

Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da "maioria" branca, o funk radicalizou suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados ("pesados") e arranjos mais agressivos. (VIANNA, 1988, p. 20)

De acordo com Vianna (1988), o final dos anos 60 também foi marcado pela febre das discotecas e a chegada de novidades trazidas da Jamaica, como o rap e os sounds systems⁹. O responsável por essa importação foi o DJ Kool-Herc, conhecido pela criação da técnica scratch¹⁰, dando início a uma manifestação cultural muito importante que surgirá com força na década seguinte: o hip-hop.

Figura 1 - Single de James Brown



Fonte: SAY IT LOUD.

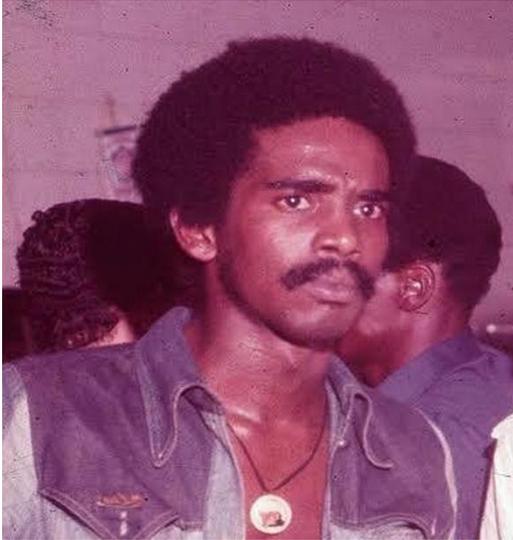
⁷ Em português: o padrinho da Soul

⁸ Em português: Diga alto – sou negro e tenho orgulho.

⁹ Aparelhos de reprodução de áudio com caixas de som de alta potência.

¹⁰ Utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando os discos no sentido anti-horário para produzir o som de arranhado.

Figura 2 – Dom Filó



Fonte: Soares (2022).

3.2 Década de 1970

O começo dos anos 70 marca a chegada do funk ao Brasil. É também o "auge da black music brasileira" (MEDEIROS, 2006, p. 36). Houve o crescimento do movimento de bailes, que foi iniciado pouco tempo atrás, desenvolvendo "coreografias, indumentárias, comportamentos, linguagens, expertises; cultura e identidade próprias" (PALOMBINI, 2013, p. 145). No Clube Renascença, em 1972, Dom Filó realizou a Noite do Shaft, cujo nome foi inspirado no filme Shaft, que retratava um charmoso detetive negro. "Além da discotecagem, havia a projeção, num paredão branco, de slides com cenas do filme e fotos dos frequentadores tiradas no próprio baile" (ESSINGER, 2005, p. 22).

Alguns dos primeiros bailes eram realizados aos domingos no Canecão, casa de shows que se localizava na Zona Sul do Rio de Janeiro. "O embrião do funk carioca, o *soul*, ganhou destaque com os chamados Bailes da Pesada, que eram ecléticos e passaram a inserir o *soul* em sua programação. Apelidado de "balanço", o ritmo conquistou os jovens cariocas." (COUTINHO, 2021, p. 45). Os bailes já atraíam, aproximadamente, 5 mil pessoas e os responsáveis eram duas figuras muito marcantes: Ademir Lemos e Big Boy (VIANNA, 1988). Ademir Inácio Lemos já tinha sido dançarino de rock, mas foi como discotecário que ganhou notoriedade. Já Newton Duarte, conhecido pelo apelido de Big Boy, era animador e locutor na Rádio Mundial, com um programa em que tinha um fiel público jovem. De acordo com Vianna (1988), apesar do crescente sucesso dos Bailes da Pesada, os diretores do Canecão foram

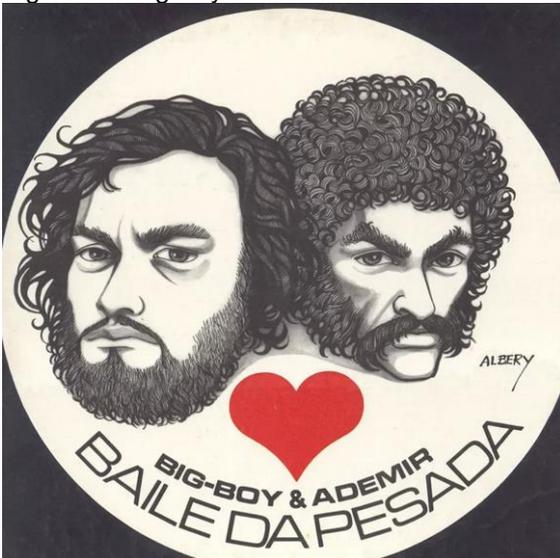
restringindo a liberdade dos frequentadores, até que tiveram a ideia de realizar um show do Roberto Carlos para "intelectualizar" a casa e acabar com o baile. Canecão se tornou palco nobre da MPB, Big Boy e Ademir se separaram e o Baile da Pesada teve que buscar outros espaços em clubes do subúrbio e quadras esportivas. Big Boy passou a contratar outros discotecários e, nessa época, anunciava seus bailes no programa da Mundial.

Figura 3 – Ademir e Big Boy



Fonte: Ferreira (2020).

Figura 4 – Big Boy e Ademir



Fonte: Ferreira (2020).

Foi também nessa década que surgiram equipes que iriam fazer história nas décadas seguintes com o funk. Não se sabe ao certo qual foi a primeira, muitos dos fundadores afirmam ter sido os pioneiros.

Os bailes soul – os maiores deles com renda comparável a de um jogo no Maracanã – invadem até as quadras de escolas de samba e mobilizam quase

300 equipes de som, sendo as principais: Soul Grand Prix, Black Power, Furacão 2000, Cashbox, Uma Mente Numa Boa, Dynamic Soul, Revolução da Mente, Petrus, Boot Power, Sorac, Scorpio, Rick, Hollywood, Soul Laser, Arte Negra, Black Soul, Atabaque, Joy Top e outras cujos nomes desapareceram na poeira do tempo (ESSINGER, 2005, p. 31).

Com o advento das equipes, que eram a atração principal dos bailes, os "dançarinos eram movidos, principalmente, pela qualidade das aparelhagens de som que proporcionavam uma melhor experiência nos bailes" (COUTINHO, 2021, p. 46). Para ter êxito, as equipes precisavam estar atualizadas. Mas obter as novidades da música era difícil e caro. É nesse momento que surge a troca ou a venda de discos entre as equipes e os discotecários, processo que Vianna (1988) definiu como "transação de discos". O autor também pontua que de 1974 até 1976, viveram-se os anos de glória para os bailes.

Em 1975, Dom Filó, fundador da Soul Grand Prix (SGP), buscava em seus bailes aproximar os jovens negros à cultura negra, passando cenas de filmes de protagonismo negro, retratos de músicos e esportistas negros.

Os dançarinos que acompanhavam a Soul Grand Prix, e também a equipe Black Power, criaram um estilo de se vestir com as informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas de discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (com solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão "Black is Beautiful"¹¹. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes (VIANNA, 1988, p. 27).

A equipe SGP desencadeou a chegada do movimento black na mídia em 1976, "foi a primeira grande demonstração de força daquela garotada negra do subúrbio em sua busca por diversão e identidade. Um ano depois, ela ganharia nome: Black Rio." (ESSINGER, 2005, p. 29). O Brasil vivia um período de ditadura militar e, após o aparecimento do movimento negro na mídia, a polícia e o governo se sentiram ameaçados. "A partir desse episódio a black music começou a ser efetivamente debatida na mídia. Com essa repercussão, alguns proprietários de equipes e artistas acabaram sendo perseguidos e até mesmo detidos durante esse período." (COUTINHO, 2021, p. 48). Mas, apesar da repressão, a cultura que veio do *soul* se espalhou por outros estados com a Black São Paulo, a Black Uai! (em Belo Horizonte), a Black Porto (em Porto Alegre) e a Black Bahia.

¹¹ Em português: negro é lindo.

Após as reportagens, que geraram grande exposição na mídia, sobre a Black Rio, o movimento passa a ser visto como perigoso. Conforme Essinger (2005), a derrocada do movimento Black inicia em 1977. A chegada da gravadora WEA, representante da Warner, Elektra e Atlantic, do responsável André Midani, estimulou uma rivalidade entre o samba e funk, o que, no fundo, não existia, mas era uma estratégia da WEA para levantar também o samba. Mas o que derrubou mesmo o movimento Black foi a chegada da *discothèque*, movimento da história da música pop, também conhecido como disco.

Quando os filmes de John Travolta e a febre de discoteca chegaram ao Brasil, a maioria das equipes aderiu ao novo ritmo, para o desespero dos fãs do soul. Esse foi um movimento raro: a Zona Sul e a Zona Norte estavam dançando as mesmas músicas (VIANNA, 1988, p. 31).

Essinger (2005) apresenta algumas das principais personalidades dessa época, entre elas: Mister Funky Santos que realizava bailes com "clima black total", que, inclusive, serviram de inspiração para Filó, não gostava das mesclas de rock do Big Boy e preferia um *soul* mais pesado; Luizinho Disc Jockey Soul, o principal DJ da SGP, conheceu Filó nas negociações de disco, e foi levado para o baile do Renascença, pois tinha grandes conhecimentos de *soul* e boa discoteca; Tony Checker, mais tarde Toni Tornado, astro da MPBlack, morou em NY no auge da explosão do movimento black power e, com o LP, Toni Tornado (1971) fez um marco inicial do *soul* brasileiro; Gerson King Combo, astro descrito como a mais aproximada versão brasileira de James Brown, fez turnê para México e EUA, onde teve contato profundo com a *soul* e a nova cultura do negro americano; Nirto Batista de Souza, primo de Filó e responsável pela parte empresarial da SGP; DJ Paulão, criador da equipe Black Power; Rômulo Artur Costa, sócio da Furacão 2000 que viria a fazer carreira no funk; Gilberto Guarany, empresário dono da Furacão 2000, que, inicialmente, era uma equipe de roqueiros e se chamou Som 2000; Marcão, responsável pela equipe Cashbox, principal rival da Furacão 2000; DJ Corello, que, anos mais tarde, se tornaria o grande nome do charme (funks mais lentos e românticos) e um dos primeiros a fazer uso da mixagem, que surgiu em volta dos anos 70; Ricardo Lamounier, DJ da Zona Sul e craque das mixagens; Messiê Limá, que junto com Big Boy, foi um dos pioneiros do funk na TV, nos programas Avec Messiê Limá, Disco Mania e Panorama Pop.

3.2.1 O hip-hop na década de 1970

No início dos anos 70, em Nova York, mais precisamente em bairros como o Bronx e Harlem, surge a cultura hip-hop.

Aqui não é exagero dizer que os dois ritmos são parentes. Não à-toa são frequentemente confundidos. Funk e hip-hop têm mesmo muito em comum: são manifestações culturais híbridas, cujas raízes musicais e sociais são as mesmas (MEDEIROS, 2006, p. 43).

Entre suas manifestações culturais estão o rap (a música hip-hop), os rappers ou MCs¹², o break (a dança hip-hop) e o grafitti (VIANNA, 1988). Grande admirador do DJ Kool-herc, o DJ Joseph Sadler, o Grandmaster Flash viria a aprimorar a técnica do scratch e criar a técnica conhecida como loop. Nascido no Bronx, Kevin Donovan, o famoso Afrika Bambaataa, é apontado como o Godfather da cultura hip-hop¹³ (ESSINGER, 2005). Conforme Medeiros (2005, p. 43), "o termo hip-hop foi cunhado por ele, referindo-se ao movimento do quadril (hip, em inglês)". Não demorou muito para os bailes cariocas absorverem a novidade.

3.3 Década de 1980

Chegamos à última década retratada no "O Mundo Funk Carioca", livro clássico do antropólogo Hermano Vianna que relata o começo da nacionalização do funk. Vianna (1988) se descreve como um espectador "tradutor" da realidade dos bailes de periferia para o público da Zona Sul. E, no processo do seu trabalho, fez um amigo que mudaria radicalmente a história do funk: Fernando Luís Mattos da Matta. Mais conhecido como DJ Marlboro, se tornaria o principal nome do funk da época. O antropólogo descreve o momento em que ele entrega a bateria eletrônica DR-110 nas mãos do DJ com o comentário do seu orientador: "É como dar um rifle para um chefe indígena." (VIANNA, 1988, p. 9). Marlboro se dedicou totalmente à discotecagem, uma atividade que ainda não era respeitada nos anos 80. "O surgimento e ascensão de Marlboro servem como símbolo do começo de uma nova era para os bailes no Rio" (ESSINGER, 2005, p. 52). Ainda no início da década de 1980, com o enfraquecimento da moda das discotecas no Rio de Janeiro:

¹² Abreviação de masters of ceremony, que em português significa mestres de cerimônia.

¹³ Em português: padrinho da cultura hip-hop.

A Zona Sul volta a namorar com o rock, agora chamado de punk, new wave, pós-punk, etc., até se apaixonar pelo rock brasileiro em 82, e a Zona Norte continua fiel à black music norte-americana, dançando primeiro o disco-funk e depois aquilo que hoje é conhecido como charme, um funk mais "adulto", melodioso, sem o peso do hip hop. Os bailes demoraram a ficar lotados novamente (VIANNA, 1988, p. 31).

Essinger (2005) considera uma nova época de ouro da música black, que vai até 1984. Em 1982, o DJ Marlboro iniciou o estilo de discotecagem agitando o público falando com microfone, ele também era um dos poucos DJs da época a dominar o scratch, e seu nome ia se popularizando, apesar do pouco retorno financeiro. No ano seguinte, a rádio FM Tropical passou a divulgar os bailes e o funk em programas especializados, os discotecários tocavam quase 100% de charme, destinando apenas os últimos minutos para os raps. Entretanto, foi ocorrendo uma mudança gradual que fez com que, no final de 1985, esses mesmos programas tocassem quase 100% hip-hop com apenas alguns minutos para o charme. As danças, que no *soul* eram mais individualizadas, nesse momento passam a ser em grupo. Surgem também itens para compor um novo estilo: bermudões, bonés, cordões de prata, chapéus de palha e toalha em volta do ombro (VIANNA, 1988). As vestimentas passaram a ser calça, camisa, sapatos finos, blazers e cordões, e para as mulheres os melhores vestidos (ESSINGER, 2005). Coutinho (2021) aponta o ano de 1985 como o início do momento em que o *miami bass*, subgênero do hip-hop com temática sexual e repleto de palavrões, começa a ganhar visibilidade no Rio de Janeiro. "E não demorou para que inventassem um jeitinho brasileiro de se cantar essas músicas" (MEDEIROS, 2006, p. 16). Surgem as melôs, músicas adaptadas para o português com a mesma sonoridade da canção original, quase sempre com temática divertida.

Entre 1986 e 1988, a imprensa "redescobriu" os bailes suburbanos que, agora, não possuem nada da temática do orgulho negro. Começam a surgir várias matérias em jornais e revistas. Nessa época, o DJ, que ainda não havia adquirido status artístico, trabalha de costas para o público (figura 5), homens e mulheres dançam sempre em grupos separados (com exceção de alguns casais) e com o sucesso internacional do hip-hop, a Zona Sul volta a demonstrar interesse pela black music. O ano de 1989 é, provavelmente, o ano mais marcante para a história do funk na década. Foi o ano que ocorreu o primeiro concurso de DJs do Brasil, promovido pela Disco Mix Club (DMC), e o DJ Marlboro foi campeão. O prêmio lhe garantiu uma viagem a Londres, onde "teve a oportunidade de estar cara a cara com as últimas novidades do

mundo dance, electro e black. Comprou tudo o que pôde e voltou ao Brasil com o projeto de nacionalização do funk." (MEDEIROS, 2006, p. 16). Com o incentivo de Cidinho Cambalhota, lançou o primeiro disco de MCs cariocas, *Funk Brasil*, obra que consagrou o DJ Marlboro. Conforme Essinger (2005), o disco era pouco valorizado e pouco exibido pela gravadora, não havia verba para divulgação e, inclusive, um dos produtores pediu para não ter seu nome incluído no rótulo do LP, o que se tornou um grande arrependimento após atingir a marca de 250 mil cópias vendidas. A mídia dava muito pouca atenção para o funk nessa época, mesmo com a existência de um grande público consumidor. Após quase quinze anos do lançamento do disco, Marlboro pronunciou-se sobre o que o levou a realizar esse feito:

Eu via que o funk era um movimento muito popular, mais do que qualquer outro movimento musical. E no entanto ninguém falava do funk. Você via uma festa na Zona Sul com 200 pessoas – mídia, jornal, televisão falando – e por que meu baila, com 10 mil pessoas, ninguém falava porra nenhuma? Por que aquilo existia e eu não existia? Por que aquilo tinha reconhecimento e eu não tinha? Havia alguma coisa errada ali. Eu fui começar a analisar e vi que o funk só ia conseguir quebrar essa barreira de submundo quando começasse a ter os seus próprios artistas. Porque aí eu ia ter funkeiro na televisão, funkeiro na mídia, funkeiro no jornal (ESSINGER, 2005, p. 93).

No *Funk Brasil*, o grupo Guto&Cia. lançou a música "Melô do Bicho", inaugurando na próxima década, o que vai ser conhecido e aprofundado no subcapítulo 3.4.1, o funk "proibidão".

Figura 5 - DJ trabalhando de costas para o público e o equipamento decorado com o símbolo da equipe Soul Grand Prix



Fonte: Vianna (1988).

3.3.1 O hip-hop na década de 1980

Segundo Vianna (1988), Bambaataa conheceu o DJ Arthur Baker em 1981, com quem ele viria lançar um ano depois um de seus maiores sucessos: a música "Planet Rock". A faixa trazia o som da então moderna bateria eletrônica, a TR-808, da Roland. "Além dos diversos timbres eletrônicos, chamava a atenção o som profundo de bumbo que a TR conseguia produzir - a base do hip-hop que se formava e, é claro, a dos batidões do funk carioca" (ESSINGER, 2005, p. 61). O hip-hop já era tendência em Nova York.

Foi durante os anos 1980 que o hip-hop chegou ao Brasil, inicialmente nas periferias do Rio e de São Paulo, tornando-se o ritmo favorito das festas blacks paulistas que, em seguida, incorporaram o break e o grafite (MEDEIROS, 2006). O ano de 1983 ficou marcado na história do hip-hop pelo lançamento da música "Sucker MCs", da dupla Run-DMC que, em 1986, lançou um LP chamado Raising Hell, com um rap mais comercial, tendo vendido mais de 2 milhões de discos. Um grupo de rappers brancos chamado Beastie Boys pegou carona na fama e lançou um LP que ficou em primeiro lugar na lista de discos mais vendidos no mercado norte-americano, "adolescentes brancos copiam os ritmos negros e atingem um sucesso comercial inimaginável para seus criadores" (VIANNA, 1988, p. 24). Qualquer semelhança com o que ocorre com o funk não é mera coincidência. Em 1984, também nos Estados Unidos, houve a descoberta das possibilidades dos *samplers*¹⁴. Surge, então, o *miami bass*, estilo musical com frequências mais graves em que se aflora a sexualidade do hip-hop e o freestyle, um estilo mais pop e latino que acabou estourando no Rio chamado de funk melody (ESSINGER, 2005).

3.4 Década de 1990

Se a década passada ficou conhecida pela ausência do funk na mídia e sua nacionalização, os anos 90 ficaram marcados pela enorme presença do funk na mídia e a sua demonização. Segundo Facina (2013, p. 39) "a produção cultural dos pobres se tornou um caos social, o baile funk alvo de leis restritivas e o estilo musical funk, associado a crimes e desgraças". No início da década de 90 houve a onda do *funk*

¹⁴ Aparelhos eletrônicos que permitiam a repetição e colagem de trechos sonoros.

melody, ritmo com letras românticas e melodias mais lentas, uma fase em que os funkeiros tentavam se adaptar à linguagem da mídia (MEDEIROS, 2006). Em 1990, foi lançado o *Funk Brasil 2*, "o batidão do *miami bass* servia de base para muita irreverência e duplo sentido nos raps da rapaziada" (ESSINGER, 2005, p. 95) e, em seguida, em 1991, o *Funk Brasil 3*. Essinger (2005) apresenta outro DJ que também batalhava pela nacionalização do funk: Angelo Antônio Rafael, que ficou conhecido como Grandmaster Raphael. O DJ, que iniciou tocando na Furacão 2000 e passou a ser produtor musical da equipe, começou a buscar jovens da periferia e de bairros pobres, que frequentavam os bailes, para incentivar a escrita de suas próprias músicas. Foram Grandmaster Raphael e a Furacão 2000 que deram início aos chamados "festivais de galera", com a intenção de atrair mais pessoas e apaziguar os bailes, que ficavam cada vez mais violentos por conta das brigas. Por volta de 1992, a polícia já se mostrava incomodada com a existência dos bailes e "começou-se a especular na mídia sobre possíveis ligações entre funkeiros e o Comando Vermelho ou Terceiro Comando – as duas principais facções criminosas que dominavam o tráfico de drogas nas favelas do Rio" (MEDEIROS, 2006, p. 19). No entanto, o principal acontecimento midiático do funk desse ano ficou conhecido como arrastão de Ipanema.

Antes de discorrer sobre esse episódio, é preciso contextualizar a situação dos bailes. Facina (2013) afirma que foi vivido o momento em que a diversão daquela juventude periférica ganhou a mídia burguesa, sendo tratada como questão de segurança pública. Por conta dos "festivais de galera", surgiram muitos MCs espalhados por diversos pontos da cidade. Segundo Medeiros (2006, p. 18):

grupos rivalizavam cortes de cabelo e até grifes de roupas. Uma segmentação visual que associava uma "galera" a determinada área geográfica. Começou a crescer então um forte senso de territorialismo e rivalidade.

Essas reuniões de "galeras" podem ser chamadas de bondes que, em geral, são efêmeros e transitórios. Vale ressaltar que o termo também é utilizado para comboios de traficantes, tornando a associação com o crime mais fácil (CYMROT, 2013). Medeiros (2006) pontua que o preconceito e a associação à violência surgiram quando a mídia descobriu os polêmicos bailes de briga, também chamados de bailes de corredor:

Os frequentadores se dividiram em Lado A e Lado B para se enfrentarem no meio da pista de dança, brigando no ritmo da música. Esses bailes tinham algumas regras, como respeitar os seguranças e só brigar no momento determinado. A prática, que era vista pelos adeptos como forma de lazer, foi utilizada pela mídia de massa para associar o funk e o funkeiro a diversos movimentos violentos na cidade, como os "arrastões" (COUTINHO, 2021, p. 52).

Esse mesmo embate físico testemunhado nos bailes foi realizado entre jovens identificados por facções rivais em outubro de 1992 na Praia do Arpoador. A elite, que desconhecia esse universo, pensou ser um assalto e entrou em pânico. Popularmente conhecido como arrastão, "o fato ainda agregou ao termo funkeiro uma conotação de violência." (MEDEIROS, 2006, p. 54). Essinger (2005) afirma que é a partir desse momento que o funk ganha espaço e destaque na mídia, nos principais jornais do Rio e do país e, cada vez mais, o funkeiro foi sendo visto de uma forma maligna e negativa. "As notícias sobre os "arrastões" na praia de Ipanema e no Arpoador em 1992 apresentaram os funkeiros à classe média da Zona Sul da cidade como os novos inimigos públicos, a ameaça jovem e preta que vinha das favelas e subúrbios." (FACINA, 2013, p. 63).

Em setembro de 1995, houve uma chacina que deixou 10 mortos no Morro do Turano, na Tijuca. Isso fez com que o prefeito Cesar Maia promettesse que fecharia qualquer baile a pedido do secretário de Segurança. Na mesma época, um traficante conhecido como Elias Maluco admitiu que financiava alguns bailes, mas afirmava que aquilo não tinha a ver com seus negócios (ESSINGER, 2005). Organizou-se a CPI do funk, "uma CPI Municipal (resolução nº 127, de 1995) para investigar a suposta ligação entre o funk e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro" (MEDEIROS, 2006, p. 55). De acordo com Medeiros (2006), o resultado foi a proibição dos bailes, que fez com que alguns políticos conscientes que o funk era a única opção de lazer para quase 2 milhões de jovens da comunidade comesçassem a lutar para regulamentar os bailes e garantir a sua realização. Dessa forma, surgiu o projeto de lei nº 1.058, em 1995.

Mesmo com a boa intenção, o que se viu foi o início de um período de trevas para o funk. A nova lei não garantiu que os eventos acontecessem dentro das comunidades – mas apenas em clubes. E, com isso, empurrou os bailes para territórios neutros. Locais não tão próximos dos morros, onde ninguém era de ninguém e tudo seria permitido (MEDEIROS, 2006, p. 56).

Segundo Essinger (2005), entre 1997 e 1999, foi o auge dos bailes de corredor, deixando muitas vítimas fatais. Em 1998, o funk atingiu maior popularidade graças

aos programas da Furacão 2000. Verônica Costa, que na época era casada com o Rômulo da Furacão 2000, passou a promover bailes de coreografia que, segundo ela, aos poucos, tomaram o lugar dos bailes de corredor. Entretanto, o DJ Marlboro contra-argumenta afirmando que o fim dos bailes do corredor foi em razão da punição aos donos das equipes mais beneficiadas: a prisão de Zezinho da ZZ Disco e de Rômulo Costa da Furacão 2000. O ano de 1999 começou marcado pela interdição de muitos bailes e foi o fim dos bailes de corredor de uma vez por todas.

3.4.1 O funk “proibidão” na década de 1990

A década de 1990 foi um período complicado. "Não só o Rio, mas o país e o mundo viviam uma nova e perigosa era, em que o narcotráfico tinha se tornado uma das atividades mais rentáveis" (ESSINGER, 2005, p. 230). Acontecia o crescimento do funk irreverente, com duplo sentido, e o funk consciente, com letras sociais. "Este último voltou a chamar a atenção da mídia de modo negativo. Suas letras faziam relatos de violência e convivência com o tráfico na realidade." (MEDEIROS, 2006, p. 69) Foi no contexto da proibição dos bailes e intensa criminalização do funk que nasceu a designação "proibidão" que, de acordo com Batista (2013):

Foi uma invenção da mídia hegemônica para classificar os raps com conteúdos proibidos que naquele momento estavam fazendo muito sucesso entre a juventude, sobretudo, a classe mediana que baixava da internet canções "proibidas" e produzidas ainda de forma muito amadora. (BATISTA, 2013, p. 31)

Em um primeiro momento, o nome era atribuído aos funks que, de acordo com Essinger (2005, p. 229) "contam, de forma realista e por vezes até entusiástica, histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer a sua lei". Estilo de vida dos traficantes, conflitos, facções rivais e milícias também estão presentes em boa parte das letras dessa vertente (COUTINHO, 2021). Nessa década, os proibidões possuíam produção musical precária e muito simples (onde muitas reproduziam o som dos tiroteios) e não faziam parte de discos oficiais, a forma mais fácil de ter acesso a eles era por meio da pirataria. Não era raro que esse tipo de música fosse gravado ao vivo. Nos bailes, que é onde essa vertente inicialmente ganhou fama, o MC fazia sua apresentação por cima de uma base tocada pelo DJ (PALOMBINI, 2013).

O funk "proibidão" é bastante associado ao rap, e, inclusive, confundido. Em suas primeiras produções, era muito comum encontrar a música hip-hop nos títulos de suas músicas, como por exemplo no "Rap das Armas", que é um dos primeiros funks proibidões a chamar atenção e, aliás, se tornar alvo de proibição. Esse tipo de funk compartilha muitas semelhanças em sua temática, discurso e estilo, com o *gangsta rap*, subgênero polêmico do rap que quer dizer "rap dos gângsters". Ambos surgiram em contextos urbanos e retratam a vida nas ruas, a violência, o crime e a desigualdade social. Além disso, tanto o gangsta rap quanto o "proibidão" apresentam letras com conteúdo explícito e palavrões, que muitas vezes são considerados ofensivos.

As letras dos proibidões muitas vezes se aproximam tematicamente das letras dos raps, na medida em que retratam sem pudores nem verniz pacificador a dura realidade das favelas e periferias, abordando assuntos como miséria, exploração social, exclusão, racismo, rivalidades de bairro e território, prisão, tráfico, criminalidade, desemprego e violência policial. (CYMROT, 2013, p. 78)

Os relatos duros e esteticamente transgressores da realidade dos morros, fez com que o "proibidão" e seus adeptos fossem acusados de apologia ao crime. Se a violência, o tráfico, os conflitos com a polícia e o crime estão presentes no cotidiano da periferia, "não é a descrição da realidade que deve ser combatida, mas a realidade em si que deve ser mudada. O proibidão incomoda porque joga na cara da sociedade uma realidade que ela prefere esconder." (CYMROT, 2013, p. 78-79). E é necessário também refletir até que ponto as letras do "proibidão" são relatos literais - de acordo com Facina (2013), muitos representantes da vertente buscaram aparentar ter alguma relação com o tráfico de drogas e organizações criminosas, o que muitas vezes não é verdade, no fim, eles só estão buscando chocar e questionar a sociedade, e o causar medo nada mais é que um instrumento de visibilidade social.

3.5 Anos 2000

Vivia-se a apelidada Era de Ouro do funk carioca (COUTINHO, 2021), iniciada na metade da década de 1990, especialmente nos bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro, como a Baixada Fluminense, Madureira e Jacarepaguá. No entanto, para Essinger (2005), o ano de 2000 não foi bom para o funk. A indústria de discos não se mostrava aberta ao gênero musical.

Muitos músicos enfrentaram problemas para se manter financeiramente. Muitas carreiras se encerravam até o ano de 2000, entre as mais trágicas a de Goró, da dupla Márcio e Goró, que se suicidou diante das dificuldades vividas. A Lei Estadual 3.419, de 29 de maio, regulamentava o funcionamento dos bailes e criminalizava músicas, especialmente os "proibidões" e as figuras do funk:

O que significava a instalação de detectores de metais na entrada, a obrigatoriedade de autorização prévia da autoridade policial e da presença de policiais militares do começo ao final do evento, além da proibição da execução de músicas que fizessem apologia ao crime (ESSINGER, 2005, p. 195).

Apesar das dificuldades, ainda em 2000, Verônica Costa se consagraria como a primeira pessoa na política a ser eleita para defender interesses da classe funkeira. Segundo Essinger (2005), o número de equipes de som reduziu drasticamente, de 400 equipes, em 1995, para 100 equipes em 2001. A partir de 2001, diversos artistas ajudaram a popularizar o gênero, por exemplo o Bonde do Tigrão, Dennis DJ e Tati Quebra Barraco, "a mulher dos anos 2000" (ESSINGER, 2005, p. 215). Até a década de 1990, a grande maioria das produções enaltecia a perspectiva masculina por meio do trabalho de profissionais, MCs e DJs homens. A partir dos anos 2000, a inserção das mulheres no funk ganhou muito mais evidência. O funk carioca também ganhava visibilidade no exterior, Deize Tigrana e Tati Quebra barraco chegaram a fazer turnês na Europa (COUTINHO, 2021). Assim como em 1995, em 2001 foi o momento que grandes gravadoras fizeram muitas contratações e acordaram para o funk.

No entanto, o pior momento de associação do funk ao crime ainda estava por vir: o caso Tim Lopes, que será narrado com mais detalhes no capítulo 4.1. Por fim, não é possível dizer ao certo quando começou, "mas o fato é que o tamborzão tinha virado uma parte inalienável do funk 2002, reforçando seu caráter cada vez mais favela" (ESSINGER, 2005, p. 260). No dia 5 de janeiro de 2004, a governadora Rosinha Matheus sancionou a Lei nº 4.264, de 30 de dezembro de 2003, que regulamentou os bailes funk. De autoria do deputado Alessandro Calazans (PV-RJ), a lei do funk fixou regras para que a responsabilidade e a organização dos eventos passassem a ser dividida entre os produtores e os contratantes. Antes, essa responsabilidade era exclusivamente dos contratantes, o que levava muitos deles a não se aventurarem pelo universo do funk (ESSINGER, 2005). Por fim, Facina (2013) fala sobre a aprovação de outra lei de extrema relevância para o funk, a Lei nº 5543,

de 22 de setembro de 2009, que define que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

3.5.1 O funk “proibidão” nos anos 2000

Desde os anos 1990, tanto o funk "proibidão" quanto o funk consciente já se apoiavam em temáticas sexuais e relatos crus da realidade periférica. De acordo com Medeiros (2006, p. 69), as duas vertentes foram colocadas no "mesmo saco" pela mídia e opinião pública, que se voltaram contra esse tipo de produção musical. Segundo Essinger (2005), os anos 2000 foram marcados pelo interesse da juventude universitária por esses funks pulsantes, proibidos e afastados de suas rotinas.

E era também uma música que fazia comentários sobre a realidade quase que imediata do país, da cidade e da cultura. A leva de músicas pornográficas dos bailes, sem limites politicamente corretos ou morais – puro gasto de energia, por mais aterradoras que pudessem parecer se levadas ao pé da letra – rapidamente achou seu caminho na terra sem leis da internet. (ESSINGER, 2005, p. 204-205)

Medeiros (2006, p. 73) afirma ocorrer uma glamourização dos proibidões, "e é vista como algo moderno e cool pela classe média". No entanto, maior do que a curiosidade da juventude e de pessoas de outras classes sociais, era a vontade de calar as vozes do morro. Conforme Batista (2013), em 2005 alguns dos principais MCs de funk do Rio de Janeiro estavam sendo procurados pela polícia. Os artistas apareceram em manchetes de muitos jornais que noticiaram que estavam sendo procurados por cantarem o conhecido "proibidão". Um pouco antes disso, em 2004, houve "O Feirão do Funk", episódio que ficou marcado pela junção dos principais escritórios de advocacia criminal do Rio para defender os MCs indiciados pela polícia, não por apologia ao crime, mas sim apurar a prática do crime de associação ao tráfico de drogas, momento que Batista (2013) descreveu como:

A espetacularização do "proibidão" estava armada. Incursoes policiais nas portas de casas de shows para intimarem os MCs procurados se tornaram frequentes. Cada ida dos mais de dez MCs indiciados para prestarem depoimentos nas Delegacias se transformou num verdadeiro espetáculo transmitido em tempo real pela imprensa. O próprio estilo musical funk, independente de estar tocando os raps "proibidões", passou a sofrer proibições veladas de ser tocado em locais públicos." (BATISTA, 2013, p. 45)

No dia 19 de maio de 2008, depois de mais de 4 anos desde a instauração do inquérito policial de número 593/2004 na DRCI, a Promotora de Justiça Renata Maria N. Cabo declarou que o crime em questão se adequava mais como de apologia, que possui a pena máxima de 6 meses de detenção. Houve o arquivamento do processo e foi o fim deste inquérito policial. Contemporaneamente, já se mobilizavam artistas e figuras relacionadas ao funk para acabar com o preconceito. Um exemplo, segundo Medeiros (2006) foi o debate "Proibidão, qual é a tua?" no Circo Voador (Rio), organizado por Rafael Huergo, com mediação de Sílvio Essinger, autor também utilizado nesta pesquisa.

Cantar "como se fosse" bandido vira "ser bandido". Narrar histórias se torna confessar crimes. A permissão de narrar, assim como as definições do que é ou não proibido, também não está distribuída igualmente na sociedade. [...] Assumir um personagem é parte do fazer artístico, seja no cinema, na literatura, nas artes plásticas ou na música. (FACINA, 2013, p. 68)

Infelizmente, a história de criminalização com os proibidões não acaba por aqui, ainda em 2010 houve-se notícias a respeito da prisão de quatro MCs juntamente de CDs de proibidões (POLÍCIA..., 2010). Os significados que o termo "proibidão" carrega ainda passarão por mudanças. E confusões.

3.6 O funk na atualidade (2010-2023)

Nos últimos anos, o funk brasileiro passou por um enorme desenvolvimento, consolidando-se como um dos gêneros mais populares e influentes do país. Uma vertente que havia surgido no ano de 2008 nas periferias de São Paulo, o funk ostentação, se popularizou a nível nacional a partir de 2011. As principais temáticas abordadas nas letras desse estilo de funk são o consumo, o luxo e a ambição. O funk ostentação é o marco para o início do trabalho audiovisual profissional no funk e foi com esse estilo que Konrad Dantas, mais conhecido como Kondzilla, adquiriu notoriedade (TOLEDO, 2021). Atualmente, KondZilla possui o maior canal de música do Youtube, principalmente voltado ao baile funk, com mais de 65 milhões de inscritos. Alguns dos principais artistas que ganharam destaque com essa vertente são MC Guimê, MC Rodolfinho, MC Daleste, Pocah (na época chamada de MC Pocahontas), MC Lon e MC Boy dos Charmes.

Na mesma época da popularização do Ostentação, "a vertente do Funk Pop acabou despontando abordando temas mais leves e descontraídos. As apresentações eram mais elaboradas e contavam com balé de dançarinos. Naldo Benny e Anitta foram os principais representantes" (COUTINHO, 2021, p. 61). Mas foi em 2013 que a nova vertente, cada vez mais próxima ao Pop, fez sucesso por todo Brasil com o hit "Show das Poderosas" de Anitta. Por volta de 2018 o funk tipicamente carioca volta a dominar o cenário do funk com uma vertente chamada 150BPM, estilo mega acelerado que lançou artistas como MC Kevin O Chris, FP do Trem Bala e MC Rebecca.

Segundo Coutinho (2021, p. 63) "as estratégias de parcerias musicais, conhecidas como featurings, também são fundamentais no processo de popularização do funk", cada vez mais cantores de diferentes estilos musicais se unem em parcerias que fazem muito sucesso. Alguns exemplos de sucesso são o trap funk, funknejo, brega funk, funketon, pagofunk e indie funk. Também não é raro ver artistas do funk que transitam entre dois ou mais gêneros musicais. Um grande exemplo é Ludmilla (antigamente MC Beyoncé) que possui o funk carioca como gênero musical primário, mas se mostrou uma artista multifacetada ao explorar outros gêneros, como o pop, R&B, reggaeton, axé, afrobeat, pagode, pagode baiano e trap.

Desde 2010, o funk foi se propagando em escala mundial a passos largos. Foram selecionados alguns dos principais momentos do funk atual na mídia, que serão apresentados no subcapítulo 4.1. Todo dia surgem inovações e experimentações artísticas. Seria possível, inclusive, fazer uma tese inteira apenas para dar conta da enorme quantidade de vertentes e artistas que estão no mercado. Cada vez mais mulheres e pessoas LGBTQI+ se tornam protagonistas na cena do funk. O sucesso internacional do funk brasileiro já é uma realidade, mas não por isso o movimento deixou para trás os antigos problemas com o preconceito e a criminalização. Esses padrões seguem se repetindo, em especial, com o funk que mostra a dura realidade das periferias.

3.6.1 O funk "proibidão" na atualidade

Assim como o funk como um todo, o "proibidão" não ficou para trás em sua popularização. Os representantes do funk "proibidão" também já foram destaques na

mídia. Entretanto, diferentemente de seus colegas da vertente Funk pop, por exemplo, eles seguem representando o crime, a apologia e a associação com drogas:

Se o funk como um todo encontra dificuldades para garantir sua liberdade de expressão, o proibidão é a parte mais complicada desse processo de criminalização. Na identificação dos funkeiros como parte de uma juventude sob permanente suspeita, o proibidão aparece como confirmação do estigma, transformando arte em uma espécie de *agit prop* do "tráfico", angariando adeptos entre "vulneráveis ou "população de risco", nos jargões de ONGs e governos. (FACINA, 2013, p. 13)

Diante de tantas transformações do funk diante a sociedade desde a década de 1990, também houveram mudanças no que a terminologia "proibidão" engloba. Segundo Lopes (2011, p. 144):

Se, na década de 1990, os mais conhecidos eram os proibidões que tinham como temática o "crime" local, nos anos 2000, torna-se popular um outro tipo de proibidão: aquele que tem como assunto o sexo. Músicas que também fornecem visibilidade e estratégias de resistência para outros sujeitos subalternizados: as mulheres e aqueles que transgridem a matriz heterossexual dos gêneros no mundo funk

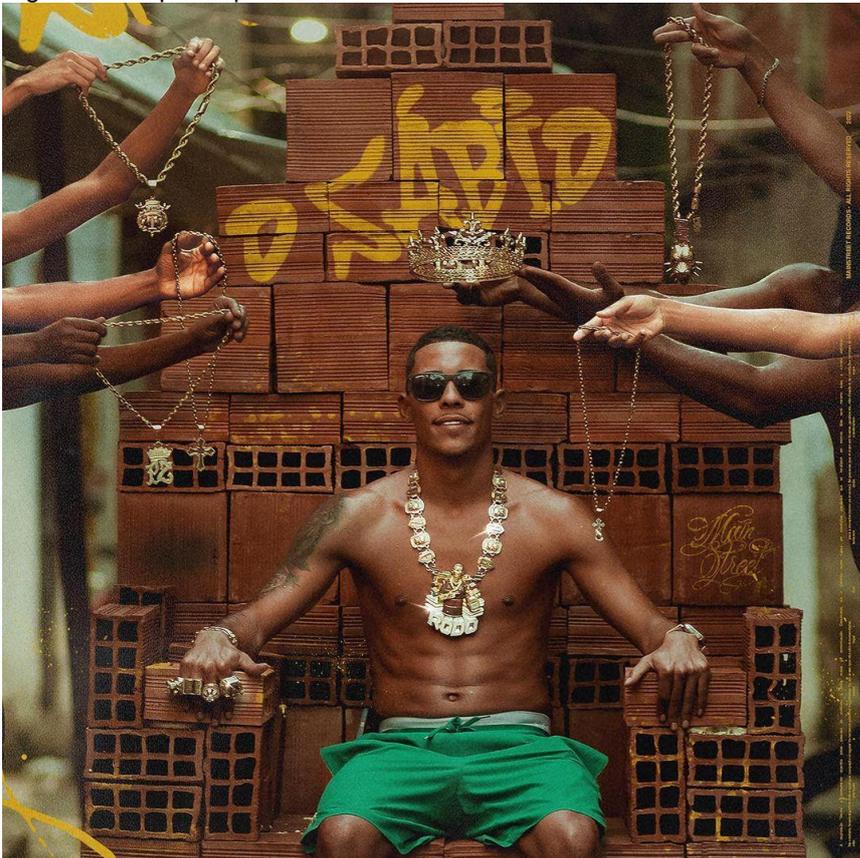
Algumas pessoas utilizam a palavra "proibidão" somente para se referir a definição de 1990, daqueles funks que falam de violência, facções, confrontos com policiais, etc. Essas geralmente utilizam funk putaria ou para definir esses funks com conotação mais sexual e uso de palavrões. Mas assim como já ocorreu antes com o funk consciente, funk "proibidão" e funk putaria foram colocados no "mesmo saco". Se abrir qualquer plataforma de streaming musical e pesquisar por playlists de funk "proibidão", serão encontradas, em sua grande maioria, seleções com os funks de linguajar mais subversivo. "Sexo, crime, drogas, corrupção policial, os mesmos ingredientes que o "proibidão" reelabora estética e musicalmente e que fazem parte do imaginário popular, atraindo espectadores/leitores/ouvintes/consumidores." (FACINA, 2013, p. 57). Falando de sexo ou falando do crime (e muitas vezes de ambos!), "proibidão" ou putaria, fato é que esse funk é a sensação da atualidade, mesmo que tenha hora e local para ser tocado.

Na atualidade, muitos "proibidões" passam a ter produções requintadas, deixando para trás o amadorismo. Além disso, se o funk "proibidão" antes era visto como um som de MCs relacionados ao crime, atualmente ele pode ser percebido como uma saída da criminalidade. Um ótimo exemplo é MC Poze do Rodo (figura 6), que mudou radicalmente de vida nos últimos anos:

Ao som do famoso “funk proibidão”, suas músicas começaram a chamar a atenção do público por conta das letras que falavam sobre a realidade das favelas do Rio de Janeiro, incluindo detalhes sobre facções criminosas. Antes de se tornar MC, Poze chegou a se envolver com a criminalidade, mas a música fez com que o funkeiro largasse a vida do crime e focasse no seu talento. Nessa mesma época, um vídeo de Poze do Rodo sendo humilhado por policiais que debochavam de habilidade como MC chegou a viralizar nas redes sociais, mas o fato é que mesmo diante das polêmicas o cantor conseguiu driblar toda informação negativa sobre sua arte e continuou lançando vários hits pra galera da quebrada. (FERNANDES, 2022)

Em 2019, Poze decidiu homenagear seus amigos que faleceram lançando a música “Homenagem Pra Tropa do Rodo”. Desde então seu talento e carisma conquistaram uma legião de fãs que só aumenta.

Figura 6 - Capa do primeiro álbum da carreira de MC Poze do Rodo



Fonte: Ferreira (2022).

4 A HIGIENIZAÇÃO DO FUNK NA MÍDIA

A partir de Vianna (1988), Essinger (2005), Herschmann (2005), Medeiros (2006) e Coutinho (2021), o quarto capítulo trará alguns dos principais momentos nos quais o funk (incluindo a vertente “proibidão”) esteve em destaque na mídia. Ademais, a partir das conceituações de Vianna (1988), Essinger (2005), Jacob e Paulo (2022), Diniz (2021), Alves (2018), Vecchioli (2022) e Fulador (2022), será discutido o processo de higienização, que permeia o problema e objetivos deste trabalho.

4.1 O funk na mídia

Conforme mencionado no subcapítulo 3.2, que sintetiza a história do funk na década de 1970, as reportagens sobre a Black Rio foram um momento crucial para que a mídia começasse a discutir o cenário da música black. Conforme relatado por Vianna (1988), no dia 17 de julho de 1976 o Caderno B do Jornal do Brasil fez a primeira reportagem do fenômeno. O título da matéria, assinada por Lena Frias, dizia "Black Rio – O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil". Paulão, Nirto e Dom Filó foram parar no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), "pois a polícia política achava que por trás das equipes de som existiam grupos clandestinos de esquerda." (VIANNA, 1988, p. 28). De acordo com Essinger (2005), a matéria teve tanta repercussão que chegou a inspirar uma matéria pro The New York Times, jornal dos Estados Unidos.

O livro "O Mundo Funk Carioca" também representa um marco de enorme importância para a presença do funk na mídia, Segundo Essinger (2005, p. 74), "um marco nas relações da imprensa elitista com o fenômeno dos bailes – para o bem e para o mal, o funk nunca mais passou em branco nas páginas dos jornais". Vianna (1988, p. 10) narra o momento que conheceu os bailes funk pela primeira vez:

Tinha ouvido falar dos bailes quando parei na Tropical FM, que na época transmitia um programa diário de funk, sempre às 10h da noite. Nos intervalos entre os módulos de música, o locutor anunciava dezenas de festas que seriam realizadas nos próximos fins de semana.

Após sua segunda experiência em uma festa funk, o antropólogo escreveu um pequeno artigo para o Jornal do Brasil que foi fundamental para o início de sua pesquisa, visto que despertou a curiosidade de vários outros jornalistas que o

procuravam para obter mais informações. Uma equipe da TVE se interessou muito pela reportagem e pediu para que ele acompanhasse as filmagens que seriam feitas na Tropical FM, momento no qual Vianna conheceu o DJ Marlboro. Essa era a primeira vez que alguém escrevia sobre esses bailes após a grande exposição da Black Rio. Entre 1986 e 1988 o autor observa que a mídia "redescobriu" os bailes suburbanos. "Os bailes da periferia carioca e a movimentação que eles provocavam acabaram sendo percebidos pelos moradores da Zona Sul e, mais tarde, por consequência, pela grande mídia" (ESSINGER, 2005, p. 71). Quanto mais adentravam o espaço midiático, mais eram vistos como ambientes violentos.

Como exemplo de evento midiático que expunha o movimento de forma violenta, Essinger (2005) descreve a reportagem de 20 de maio de 1990, intitulada "Gangues de rua aterrorizam o subúrbio", de Jorge Luís Lopes, para o jornal O Globo, já apresentava as chamadas "turmas do arrastão". No entanto, a atenção dada a essa matéria foi ínfima se comparada às notícias sobre os arrastões na praia de Ipanema e no Arpoador em 1992. Segundo Herschmann (2005), no dia 18 de outubro de 1992, o Jornal Nacional da Rede Globo relatou e exibiu imagens do que viria a ser uma espécie de divisor de águas na história do funk:

Nos dias posteriores, o tom grave e dramático caracterizou a apresentação dos eventos que ficaram conhecidos sob o rótulo de "arrastões" na mídia nacional e internacional. Cenas exibindo correrias desenfreadas, brigas, gritos e confusões envolvendo jovens e a polícia criaram um clima de "histeria" junto à população. O fenômeno dos "arrastões" não era propriamente novo ou inusitado, mas aqueles, particularmente, foram fundamentais para a reificação de uma certa imagem estigmatizada dos jovens dos segmentos populares do Rio (HERSCHMANN, 2005, p.15-16)

Mesmo diante de todo esse cenário caótico, o movimento conquistava espaços na televisão que vieram a gerar simpatia pelo universo funk. "Em 1990, por exemplo, "Feira de Acari", interpretada por MC Batata, foi o primeiro funk a ser reconhecido em rede nacional ao integrar a trilha sonora da novela Barriga de Aluguel, da Rede Globo." (COUTINHO, 2021, p. 50). A principal aparição foi na TV Globo em junho de 1994, na inauguração do quadro Xuxa Park Hits, em que o DJ Marlboro convidava DJs ou artistas para participarem do programa. Marlboro também ganhou uma coluna no jornal *O Dia* para falar de funk. O DJ também empreendia na empresa Afegan Empreendimentos Artísticos, onde produzia e agenciava artistas (ESSINGER, 2005). Também nesse ano, a Furacão 2000 estreou seu programa onde ainda lançaria

muitos MCs. Clima de boa vontade com os funkeiros, em outubro de 1994 a revista *Domingo do Jornal do Brasil* publicou a matéria "Funk também é cultura". Em 1995, Cidinho & Doca espalharam suas vozes por todo país com o "Rap da felicidade", momento que o impacto do funk abriu caminhos na mídia. "Por um lado, o movimento deixou de ser um estranho no meio da indústria fonográfica – mesmo que isso implicasse em ser tratado como um gênero de segunda ou terceira classe" (ESSINGER, 2005, p. 183). Surgia também a matéria "O medo do funk", publicada pelo Globo, que debatia a aproximação dos filhos da classe média com os bailes funk, e, por consequência, a preocupação dos pais.

Como visto anteriormente (no subcapítulo 3.4), o fim dos anos 1990 foi marcado pela grande quantidade de bailes interditados. Segundo Batista (2013, p. 37):

os bailes de clubes, em sua grande maioria realizados no subúrbio do Rio, foram proibidos em decorrência de brigas pontuais que aconteciam em determinados e conhecidos clubes suburbanos. Nada muito diferente do que acontecia nas festas na Zona Sul da cidade, que na época começavam a abrigar os conhecidos "pitboys" e que por uma questão de localidade não se tornaram alvo de medidas proibitivas.

A imprensa ficava na saída dos bailes e nos hospitais para fazer relatos, muitas vezes com números exagerados, sobre a quantidade de vítimas (MEDEIROS, 2006). A mídia tem muita responsabilidade pelo estigma relacionado aos funkeiros, o DJ Marlboro comentou sobre a generalização feita nesse período:

Existiam dois ou três bailes no Rio de Janeiro que tinham corredores e tinham briga. O resto dos bailes não tinha. A mídia colocou como se fossem todos os bailes do Rio de Janeiro e aquilo passou a ser uma identidade. Furacão 2000 e ZZ Disco é que faziam aquilo. E a mídia não colocou, não identificou, não deu o nome aos bois, não separou o joio do trigo. Não. Ela englobou como se todo mundo fosse aquilo e deu identidade àquela galera marginalizada que passou a existir a partir daquele momento (MEDEIROS, 2006, p. 57-58).

Essinger (2005) pontuou uma época de boa vontade da mídia com o funk. Em 2000, a revista inglesa *Mixmag* publicou uma reportagem sobre a cena dos bailes funk e o gênero carioca começou a ser conhecido no exterior com muita ênfase na violência. Em 2001, o funk estava no *Caldeirão do Huck* (Globo), no *Mulheres* (Gazeta), no *É Show* (Record) e no *Superpop* (RedeTV!). O programa da Furacão 2000 foi transmitido por um breve período em 2001. "Mesmo em 2001 – auge do funk nas rádios, tevês, festas da zona sul e boates de playboys – o ritmo continuou a ser

ignorado pelos cadernos de cultura e pelas agências de publicidade" (MEDEIROS, 2006, p. 10). Por fim, a Rede TV! investiu no programa Funk Total. No entanto, polêmicas também seguiam aparecendo, a principal delas no dia 2 de junho de 2002, o caso Tim Lopes:

Tim Lopes, jornalista da TV Globo, foi à Vila Cruzeiro com a missão de acabar de apurar a denúncia de um apavorado pai de uma adolescente: o homem alegava que no baile funk da comunidade, meninas teriam sido obrigadas por traficantes a se prostituir. No ano anterior ele tinha sido co-autor de uma matéria sobre feiras de drogas nas favelas cariocas, fato que já o colocava em risco, com a mesma microcâmera que ele levou para Vila Cruzeiro. O jornalista acabou sendo revistado e a câmera localizada, resultando em sua tortura e morte. Os criminosos envolvidos no assassinato de Tim Lopes foram julgados e condenados. O líder do tráfico na Vila Cruzeiro, Elias Maluco, é a mesma figura que foi apresentada na década anterior por financiar, ele foi condenado a 28 anos de prisão pelo homicídio de Tim Lopes. Outros nove traficantes também foram condenados pelo crime (ESSINGER, 2005).

Em 2006, de acordo com Medeiros (2006), Rômulo Costa continuava à frente da equipe Furacão 2000, além de comandar programas diários na TV Bandeirantes e na Rádio 107.1FM ao lado de sua segunda esposa, Priscila Nocetti. Já Verônica, ex-mulher de Rômulo, que estava na metade do segundo mandato (pelo PMDB), apresentava um programa semanal sobre funk na Rede Record Rio (Rio 50 Graus) e comandava sua equipe de som *Glamourosa* nos finais de semana.

Especialmente desde 2008 (ano que surgiu o funk ostentação) até o presente momento, o funk apareceu incontáveis vezes na mídia e ultrapassa cada vez mais as barreiras internacionais. Sob o viés da glamourização, podemos citar alguns dos últimos principais acontecimentos, como por exemplo em 2013 quando a cantora Beyoncé dançou funk durante o show no Rock in Rio 2013. A artista dançou "Passinho do Volante", de MC Federado e Os Leleks (FERREIRA, 2021). Em 2022 a cantora Anitta se tornou a primeira brasileira a vencer prêmio VMA da MTV e dançou um medley¹⁵ de funk com seus sucessos "Bola Rebola", "Movimento da Sanfoninha" e "Vai Malandra" e seu discurso também fez referência ao funk:

Meu Deus! Eu realmente não esperava isso, acho que vou chorar. Eu só quero dizer, para quem não sabe, essa noite é histórica. É a primeira vez do

¹⁵ Peça musical que corresponde a uma mistura de canções ou músicas ou de partes delas.

Brasil aqui. É a primeira vez que meu país esteve em uma premiação como essa. Quero agradecer a minha família e aos meus fãs. Essa noite eu performei aqui um gênero que por muitos anos foi considerado crime no meu país. Sou nascida e criada no gueto do Brasil, e para quem nasceu lá, nós nunca poderíamos pensar que isso seria possível. Então, muito obrigada. (LOPES, 2022)

Recentemente, no ano de 2023, o MC Bin Laden e a banda Gorillaz lançaram um feat¹⁶. Em suas redes, o MC que em 2016 já havia sido convidado pela dupla Jack Ü, formada por Diplo e Skrillex, para fazer uma participação especial no Lollapalooza (FERREIRA, 2021), celebrou o lançamento: "É uma vitória pro funk, pro movimento. Um feat meu com uma das maiores bandas do mundo. Funk sendo ouvido no mundo todo." (SAMPAIO, 2023). Por fim, ainda em 2023, a cantora Rihanna traz o funk para o Super Bowl 2023 e toca remix de Rude Boy, criado pelo brasileiro DJ Klean (BASTOS, 2023). "Reconhecimento internacional é uma coisa que ajuda muito a quebrar o preconceito."

Já sob o viés da criminalização, entre os últimos acontecimentos podemos citar a investigação de MC Maneirinho e MC Cabelinho por suposta apologia ao crime (ORTEGA, 2020). Na época, MC Cabelinho em entrevista ao G1 se defendeu da denúncia:

Eu não considero o que eu falo apologia. E acho que ninguém deveria considerar. O MC não falo nada além da realidade, do que acontece. Eu sou nascido e criado onde via da janela boca de fumo, tráfico, correria. Não tem como mudar o contexto. Não tem como falar de coisa bonita, se moro em comunidade, não vou falar da patricinha que anda com o cachorrinho na orla de Copacabana. (ORTEGA, 2020)

O processo envolvendo Cabelinho e Maneirinho foi arquivado em 2021. As notícias sobre as prisões de Rennan da Penha, em 2019, (CALIXTO, 2022) e de MC Kauan, em 2022, (FULADOR, 2022) causaram extrema comoção e ainda movimentam a pauta da criminalização do funk. Em 2022 completaram-se 20 anos da morte do jornalista Tim Lopes (LEITÃO; MARTINS, 2022). Facina (2013) afirma que criminalizar a cultura funk é criminalizar os pobres.

O que o funk como um todo, e não só o proibidão, sofre hoje pode ser considerado um capítulo de uma história mais antiga de criminalização da cultura negra no Brasil. A perseguição aos batuques que vinham das senzalas, à capoeira, ao maxixe, ao samba, entre outros, fez parte da formação da nossa sociedade, profundamente opressiva com os debaixo. (FACINA, 2013, p. 59)

¹⁶ O feat é uma abreviação de featuring (apresentando), sendo usado para indicar uma parceria musical.

Por fim, ainda esse ano, em 2023, provavelmente serão vistas notícias quando completarem-se 10 anos do assassinato do MC Daleste. Em 2022, a cantora Gloria Groove realizou uma homenagem ao funkeiro. "O single "Vermelho" do seu disco mais recente "Lady Leste", contém uma parceria póstuma que utiliza versos do MC. A música se tornou uma das mais tocadas no Spotify e no TikTok no Brasil" (FERNANDES, 2022).

Por fim, para além dessa dicotomia, encontramos a presença do funk em assuntos/situações cada vez mais variadas. Como foi o caso que ocorreu nas eleições de 2022 e jogou termos do funk no centro de um debate sobre política, a candidata Soraya se referiu a Bolsonaro como "Tchutchuca com homens e tigrão com mulheres". Sua fala faz referência ao grupo de funk carioca "Bonde do Tigrão", sucesso dos anos 2000, que disseminou o termo "tchutchuca" em suas músicas como uma forma de dizer que uma garota é atraente. Atualmente, todo dia surgem novas notícias e novidades na mídia que abordam o universo funk e seus representantes. A velocidade com que o funk se renova e alcança novos espaços é resultado de muitos anos de resistência.

Foi olhado com rabo de olho, registrado, louvado, perseguido, interpretado, absolvido, condenado de novo, processado, defendido, criminalizado, explorado, exaurido, esconjurado, amado, ridicularizado e até escondido. Só não conseguiu ser banido (ESSINGER, 2005, p. 11).

Apesar de o movimento funk persistir e estar cada vez mais presente em diferentes veículos midiáticos, é possível perceber que ele se introduz nesses espaços com muito mais facilidade quando segue determinados padrões em suas estéticas e discursos.

4.2 Higienização

Antes mesmo de ser encontrado em livros ou trabalhos acadêmicos, o processo de higienização já era descrito pelos principais autores de funk, mas nunca nomeado. Assim ocorreu com Vianna (1988, p. 20):

Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o funk também sofre um processo de comercialização, tornando-se mais "fácil", pronto para o consumo imediato.

Essinger (2005) também se refere ao processo de higienização, mas utiliza a palavra "amaciamento" para explicar o fenômeno que já ocorria, especialmente com os proibições. Na seguinte fala, destaca-se que o autor se refere a uma época na qual a democratização da Internet ainda não fazia parte da realidade dos brasileiros:

Mas quem quisesse ouvir o que de novo estava sendo feito para os bailes - ainda sem aquele *amaciamento* nas letras e no som que permitiria a execução no rádio e na TV - tinha, porém, que recorrer às coletâneas piratas, comercializadas pelos camelôs. (ESSINGER, 2005, p. 268).

Higienização: ação ou efeito de higienizar, de tornar higiênico, limpo, asseado; limpeza, asseamento (DICIO, 2020). Em entrevista, Maíra Neiva Gomes, advogada popular, mestra e doutora em Direito pela PUC Minas, fundadora do Coletivo Observatório do Funk e co-coordenadora do Grupo de Pesquisa “Descolonialidade” da PUC Minas, responsável pelo eixo “Culturas Silenciadas” afirma:

O funk ouvido no Morro (Favela) tem linguagem mais direta, interpretada pelo Asfalto (bairros de classe média e alta) como violenta. Artistas de funk já utilizam uma estratégia para driblar esse muro invisível. As músicas costumam possuir duas versões. Uma de Favela, com linguagem direta e já conhecida pela periferia e a versão de Asfalto, higienizada, com linguagem alterada (suavizada) (VIDIGAL/ESQUINA MUSICAL, 2018)

Maíra é também funkeira, com muito orgulho. Ela defende o movimento como identidade e afirma que é a cultura com a qual se reconhece e se vê representada. Em entrevista ao jornal O Beltrano, quando questionada a respeito da diferença entre o baile feito na favela e o que chega nas localidades fora da periferia, ela traz, novamente, em sua fala o conceito de higienização:

Tem uma higienização muito grande. E retira muito do conteúdo e do sentido. Principalmente porque o atual momento do funk, que é o funk com temática sexual, questiona muito as questões dos limites das liberdades dos corpos. Uma linguagem que pode parecer violenta muitas vezes é invertida, tem um significado justamente ao contrário, e não é compreendida. Aí o asfalto faz uma crítica pesada a esse aspecto, dentre vários outros. Eu já cheguei a ouvir que favelado não pode cantar sobre consumo, como se a condição de pobre impedisse ele de sonhar com as coisas que a classe média sonha. Geralmente quando chega no asfalto ele (o baile) chega higienizado. É muito comum, por exemplo, o funk ter duas letras. Uma para chegar ao asfalto e uma que toca na favela (o chamado “proibidão”) (FANTINI, 2018).

Danielly Mendes dos Santos, mestranda em Administração pela UFMG, busca compreender as questões de gênero e subjetividade em baile funk e chama a atenção

para as condições que tornam as canções do funk aceitas em outros ambientes além das favelas: “para que a música seja inserida no asfalto, é preciso que ela passe por um processo de higienização, no qual termos são suprimidos e substituídos. Em certos casos, a canção perde o seu sentido, sendo totalmente descaracterizada”. Em sua visão, o processo carrega consigo preconceitos e o silenciamento das vivências. “Assim como o samba, o rap e o hip-hop, o funk brasileiro é um porta-voz da periferia. E até serem absorvidos pela população, esses estilos também foram marginalizados e criminalizados” (ALVES, 2018). Publicado recentemente, em 2022, o trabalho “Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo” apresenta uma conceituação para os processos de higienização que vai além das letras de músicas do funk:

A imagem do funk, suas letras, seus enredos chocam as elites ao mesmo tempo que invadem seus territórios. Dialeticamente a ocupação desse espaço e a ruptura de fronteiras têm implicado em processos de higienização dos agentes culturais promotores de tais músicas, seja na retirada de palavras chulas de suas letras, seja na transformação dos corpos que sofrem intervenções quanto ao vestir, pentear, se comportar e até geram mudanças físicas que visam a esconder traços raciais negros. Se a elite e as mídias entendem que algo precisa ser higienizado é porque nele identificam algo de imundo. (JACOB; PAULO, 2022, p. 3).

No dia 03 de novembro de 2022, Rebeca Andrade entrou para a história do esporte ao ser a primeira brasileira a conquistar medalha de ouro no Campeonato Mundial de Ginástica Artística 2022, realizado em Liverpool, na Inglaterra (VECCHIOLI, 2022). A ginasta também se tornou responsável por um marco na história do funk brasileiro, ao optar por realizar a sua apresentação com a música “Baile de Favela” do MC João, não sendo essa a primeira vez que ela utilizou o *hit* em uma apresentação. “Trazer o funk para as competições mostra o quanto o gênero representa o Brasil e como a cultura da favela pode ocupar espaços que antes eram vistos como elitistas, a ginástica é um deles” (FULADOR, 2022).

Thiago Souza, doutorando em Funk pelo Departamento de Música da USP, mestre e bacharel em Música pela UNESP, relembra que quando a música foi lançada ainda não era tão higienizada. O processo de higienização foi realizado após a utilização de Rebeca nos Jogos Olímpicos de Tóquio, fazendo com que o seu alcance aumentasse devido à retirada de armas e palavrões do clipe e letra. O pesquisador argumenta que a forma que a ginasta utilizou a música foi adequada, mostrando um tipo de higienização que não descaracteriza totalmente a canção originária:

Ainda que Rebeca tenha usado apenas a melodia, *Baile de Favela* traz a lembrança do que é cantado na letra. E o que é cantado corresponde ao funk mais real e menos higienizado. Isso pode fazer os brasileiros do Brasil real, os pobres, os favelados, funkeiros e funkeiras, se sentirem representados (DINIZ, 2021).

Quadro 1 - Baile de Favela (versão original) x Baile de Favela (versão higienizada)

Baile de Favela (versão original)	Baile de Favela (versão higienizada)
<p>Ela veio quente, e hoje eu tô fervendo Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo Quer desafiar? Num tô entendendo Mexeu com o R7, vai voltar com a xota ardendo (vai)</p>	<p>Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo Quer desafiar, não tô entendendo Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)</p>
<p>Que o Helipa, é, baile de favela Que a Marcone, é, baile de favela Que a São Rafael, é, baile de favela E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)</p>	<p>Que o Helipa, é baile de favela Que a marconi, é baile de favela E a São Rafael, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>
<p>Eliza Maria, é, baile de favela Invasão, é, baile de favela E as casinha, é, baile de favela E os menor preparado pra foder com a xeca dela (vai)</p>	<p>Elisa maria, é, baile de favela Invasão, é baile de favela Nas casinha, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>
<p>Que o Hebron, é, baile de favela A Bailão, é, baile de favela E na rua 7, baile de favela! E os menor preparado pra foder com a xeca dela (vai)</p>	<p>Que o Leblon, é baile de favela A bailão, é baile de favela E na rua 7? Baile de favela! E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>
<p>Ela veio quente, hoje eu tô fervendo Ela veio quente, hoje eu tô fervendo Quer desafiar? Num tô entendendo Mexeu com o R7, vai voltar com a xota ardendo (vai)</p>	<p>Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo Quer desafiar, não tô entendendo Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)</p>
<p>Que o Helipa, é, baile de favela Que a Marcone, baile de favela Que a são Rafael, é, baile de favela E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)</p>	<p>Que o Helipa, é baile de favela Que a Marconi, é baile de favela E a São Rafael, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>
<p>Que o Helipa, é, baile de favela Que a Marcone, baile de favela Que a são Rafael, é, baile de favela E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)</p>	<p>Que o Helipa, é baile de favela Que a Marconi, é baile de favela E a São Rafael, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>
<p>Que o Helipa, é, baile de favela Que a Marcone, é, baile de favela Que a São Rafael, é, baile de favela E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)</p>	<p>Que o Helipa, é baile de favela Que a Marconi, é baile de favela E a São Rafael, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)</p>

Eliza Maria, é, baile de favela Invasão, é, baile de favela E as casinha, é, baile de favela E os menor preparado pa foder com a xeca dela (vai)	Elisa maria, é baile de favela Invasão, é baile de favela Nas casinha, é baile de favela E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

O "Melô da Mulher Feia", uma adaptação em português da música "Do Wah Diddy", do grupo 2 Live Crew, pode ser considerado um dos primeiros casos de higienização de funk. Conforme Essinger (2005), a música possuía um refrão que ecoava pelos bailes e dizia "mulher feia chupa pau e dá o cu", Marlboro percebeu que esse refrão não poderia tocar em seu programa de rádio e adaptou para "mulher feia cheira mal como urubu". Após a primeira execução, tornou-se a música mais pedida da rádio. Entre as músicas antigas, é possível citar também a música "Chatuba de Mesquita", mas não pelo motivo de ela ter passado por um processo de higienização. Afinal, ainda hoje ela é tocada com todos seus palavrões fazendo um sucesso surpreendente, levando em conta que ela já tem mais de 20 anos. De acordo com Essinger (2005, p. 205) "em 2001 já podia ser ouvida em festinhas e aparelhos de som de carros pela cidade – só não podia tocar era nas rádios, já que a letra ultrapassava os limites do aceitável de qualquer emissora". Esses "limites do aceitável" e os processos atuais de higienização dos funks nas rádios, são o que serão analisados nas entrevistas no próximo capítulo.

5 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A pesquisa do presente trabalho pode ser classificada como qualitativa exploratória. Na maioria dos casos, esse tipo de pesquisa envolve, primeiramente, um levantamento bibliográfico; seguido de entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e, por fim, análise de exemplos (SELLTIZ *et al.*, 1967 apud GIL, 2002). No subcapítulo 5.1, que é destinado ao percurso metodológico, será sintetizado o método de pesquisa utilizado (o estudo de caso) a partir das literaturas de Yin (2015) e Gil (2002). Utilizando os autores Gil (1994), Gil (2002), Wottrich (2017), Essinger (2005), Herschmann (2005), Vianna (1988), Medeiros (2006), Coutinho (2021) e Lopes (2011), no subcapítulo 5.2, ocorrerá justificativa/análise das entrevistas realizadas com Ariel B (Rádio Atlântida), Vini Moura (Rádio 92) e Tamiris Coutinho.

5.1 Percurso metodológico

O método adotado foi o de estudo de caso exploratório. O estudo de caso contou com as seguintes técnicas: entrevistas semiestruturadas e análise randômica de letras de funks (originais e higienizadas). Iniciou-se "uma revisão minuciosa da literatura e com a proposição cuidadosa e atenta às questões ou aos objetivos da pesquisa" (YIN, 2015, p. 3). Foi realizada uma pesquisa bibliográfica que foi "desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos" (GIL, 2002, p. 44). Para conceituar cultura, identidade e mediatização, foram utilizadas as obras de Canclini (2013), Hall (2011) e Bauman (2005). A pesquisa bibliográfica também é essencial para estudos históricos (GIL, 2002) e, para narrar a história do funk brasileiro, utilizaram-se alguns dos principais autores que falam do gênero musical em diversos contextos e épocas, sendo os principais utilizados: Vianna (1988); Essinger (2005); Herschmann (2005); Carvalho (2011); Facina (2015) e Coutinho (2021).

Para compreender e aplicar adequadamente a modalidade de pesquisa escolhida, o estudo de caso, foram utilizadas as definições de Antonio Carlos Gil e Robert K. Yin. De acordo com Gil (2002, p. 54):

o estudo de caso é uma modalidade de pesquisa amplamente utilizada nas ciências biomédicas e sociais. Consiste no estudo profundo e exaustivo de

um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento.

Apesar de não haver consenso entre pesquisadores em relação às etapas no desenvolvimento, Gil (2002) utilizou autores como Robert K. Yin (2001) e Robert E. Stake (2000) e definiu sete etapas que podem ser seguidas pela grande maioria dos estudos de caso.

A etapa inicial é a formulação do problema, uma etapa complexa que "geralmente decorre de um longo processo de reflexão e de imersão em fontes bibliográficas adequadas." (GIL, 2002, p. 137). Chegou-se ao problema que permeia esse trabalho: como se dá o processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92, emissoras do Grupo RBS?

A segunda etapa é a definição da unidade-caso, que "refere-se a um indivíduo num contexto definido." (GIL, 2002, p. 138), que também pode ser um processo social (GIL, 2002). No caso deste estudo, é o processo de higienização do funk nas rádios Atlântida e 92 no ano de 2022.

A terceira etapa é o momento que se realiza a determinação do número de casos. Um estudo de caso pode ser feito a partir de um único caso ou de múltiplos casos, sendo a segunda situação mais frequente em pesquisas sociais (GIL, 2002). Nessa pesquisa foram determinados dois casos a serem pesquisados: a Rádio 92 e a Rádio Atlântida. Gil (2002) afirma que com menos de dez casos é pouco provável que se gere uma teoria ou generalização, entretanto, não se objetiva

o conhecimento preciso das características de uma população, mas sim o de proporcionar uma visão global do problema ou de identificar possíveis fatores que o influenciam ou são por ele influenciados (GIL, 2002, p. 55).

A quarta etapa recomendada é a elaboração do protocolo, "que se constitui no documento que não apenas contém o instrumento de coleta de dados, mas também define a conduta a ser adotada para sua aplicação" (GIL, 2002, p. 140). É considerada uma etapa muito importante em pesquisas de múltiplos casos e que aumenta a confiabilidade do estudo de caso (GIL, 2002). Yin (2015, p. 88) sugere que um protocolo de estudo de caso deve ter quatro seções. A primeira seção é onde se trará uma visão geral do estudo de caso (objetivos e circunstâncias favoráveis, assuntos do estudo de caso e leituras relevantes sobre o tópico sendo investigado). A segunda seção apresentará procedimentos de coleta de dados (procedimentos para a proteção

de sujeitos humanos, identificação de prováveis fontes de dados, apresentação de credenciais para contatos de campo e outras advertências logísticas). Já a terceira seção é onde se abordarão questões de coleta de dados (questões específicas que o pesquisador do estudo de caso deve considerar na coleta de dados, bem como potenciais fontes de evidência para tratar cada questão). Por fim, a quarta seção servirá de guia para o relatório do estudo de caso (esboço, formato para os dados, uso e apresentação de outra documentação e informação bibliográfica).

A quinta etapa é onde se realiza a coleta de dados. Em estudos de caso sempre se utiliza múltiplas fontes de evidência, a fim de garantir a qualidade dos resultados que devem ser provenientes da convergência ou divergência das informações obtidas nos diferentes procedimentos empregados (GIL, 2002). Segundo Gil (2002, p. 141): "pode-se dizer que, em termos de coleta de dados, o estudo de caso é o mais completo de todos os delineamentos, pois vale-se tanto de dados de gente quanto de dados de papel." Para além dos procedimentos já descritos, foi utilizada a técnica de entrevista semiestruturada.

A sexta etapa se refere à análise dos dados, ou seja, "o processo de análise e interpretação pode, naturalmente, envolver diferentes modelos de análise. Todavia, é natural admitir que a análise dos dados seja de natureza predominantemente qualitativa." (GIL, 2002, p. 141). Por fim, a sétima e última etapa é o momento em que se realiza a redação do relatório.

O estudo de caso usa diferentes ferramentas, entre elas foram utilizadas entrevistas (Apêndice A e Apêndice B).

5.2 Entrevistas

O principal instrumento de coleta de dados utilizado neste estudo de caso foi a entrevista, que entende-se como uma técnica que envolve duas pessoas em uma situação "face a face" e em que uma delas formula questões e a outra responde (GIL, 2002). "Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação" (GIL, 1994, p. 113).

O contato inicial com os entrevistados se deu pelo Instagram e, após a explicação do tema central da entrevista e demonstração de interesse das fontes, que foram extremamente solícitas, migrou-se para o WhatsApp. Para este estudo, foram

realizadas três entrevistas qualitativas semiestruturadas, todas elas por videochamada no Google Meet e com gravação de áudio, após a devida autorização dos participantes. Os entrevistados também autorizaram o uso de seus nomes reais e informações pessoais. Inicialmente, acreditava-se que as entrevistas seriam apenas com dois informantes-chaves, cada um representando uma das rádios apresentadas no problema de pesquisa. As fontes escolhidas foram Ariel B (como representante da Rádio Atlântida) e Vini Moura (como representante da Rádio 92), ambos comunicadores e DJs de Porto Alegre. Todavia, ao decorrer do trabalho surgiu a oportunidade de entrevistar Tamiris Coutinho, autora carioca utilizada como referência desta pesquisa. A proposta de realização de entrevista com a especialista no tema tem como intenção o uso dessa técnica, denominada Delphi, para gerar novas ou mais informações acerca do cenário temático. Segundo Wottrich (2017, p. 134), o "uso se justifica quando o pesquisador está frente a um campo de estudo pouco conhecido e precisa reunir, de forma sistemática, informações relevantes". Portanto, a terceira fonte nos aproxima do fenômeno em questão.

As entrevistas com Ariel B e Vini Moura ocorreram no dia 14 de setembro de 2022. A entrevista com Ariel iniciou às 21h02 e teve duração de 32 minutos e 7 segundos, enquanto a com Vini começou às 17h55 e teve duração de 40 minutos e 25 segundos. Por fim, a entrevista com Tamiris Coutinho, realizada no dia 16 de setembro de 2022, iniciou às 18h e durou 28 minutos e 38 segundos. O questionário aplicado para Ariel e Vini é o mesmo (variando apenas o nome da rádio em determinadas perguntas) e possui 16 questões. Já o questionário aplicado para Tamiris possui 15 perguntas, semelhantes às perguntas do primeiro questionário, mas adaptadas ao contexto da autora. As perguntas abordam algumas das principais temáticas que atravessam este trabalho: funk brasileiro; funk "proibidão"; cultura; identidade; processo de higienização do funk; rádios e contribuições. Os dois modelos de questionário podem ser encontrados nos apêndices. Antes de iniciar a análise das entrevistas realizadas com Ariel B e Vini Moura e, em seguida, com Tamiris Coutinho, é importante contextualizar e justificar a escolha das rádios. A relação funk-rádio foi essencial para consolidação do movimento, por exemplo, na divulgação dos primeiros bailes e novidades do funk, que era feita, exclusivamente, em programas de rádio no Rio de Janeiro. Outro exemplo é Big Boy, figura de grande importância na história do funk, que era locutor na Rádio Mundial, uma das primeiras rádios a falar de funk no Brasil.

Na atualidade, o Grupo RBS é uma das maiores empresas de comunicação multimídia do Brasil, com sede em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. O empreendedor Maurício Sirotsky Sobrinho fundou a RBS em 1957, e, atualmente, o grupo atua com produção de jornalismo e entretenimento em rádio, televisão, jornal, plataformas digitais e eventos. No ramo de televisão, a RBS TV é afiliada da Rede Globo, operando em cinco estados do sul do país: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso (Grupo RBS, [2022?]). A empresa também possui estações de rádio em diversas cidades da região sul, incluindo a Rádio Atlântida e a Rádio 92, que são as únicas da instituição que possuem funk brasileiro em suas programações.

A Rádio Atlântida, fundada em 23 de março de 1976 com o nome de FM Gaúcha Zero Hora, é uma das principais emissoras de rádio do estado e é conhecida por sua programação voltada para o público jovem. Ela tem como pilares a música, o humor e a cultura pop, é também a rádio com funk brasileiro em sua programação mais ouvida do Sul. Alguns dos programas mais conhecidos da Rádio Atlântida incluem o "Pretinho Básico", um programa de humor que já está no ar há mais de 15 anos, e o "Planeta Atlântida", um festival de música que acontece anualmente no estado. Segundo o site oficial da RBS, o alcance de audiência da Atlântida é de 827 mil ouvintes por mês, seu principal público é AB de 20 a 34 anos e ela pode ser sintonizada nas frequências 94.3 FM (em Porto Alegre e em Santa Maria), 104.7 FM (no Litoral Norte), 105.7FM (em Caxias do sul), 97.1 FM (em Passo Fundo), 93.3 FM (em Santa Cruz) e 95.3 FM (na Zona Sul do Estado).

A Rádio 92 FM é uma rádio nova, inaugurada em 2018, e é conhecida por tocar uma grande variedade de estilos musicais e estar sempre atenta aos principais sucessos musicais do país. A emissora é conhecida por sua programação fortemente interativa, que inclui a participação dos ouvintes por meio de promoções, enquetes e outras interações. Desde a sua criação, promoveu, no Rio Grande do Sul, eventos com mais de 30 artistas nacionais de diferentes gêneros musicais. A rádio também transmite eventos ao vivo, como shows, festas e apresentações de DJs. De acordo com o site oficial da RBS, o alcance de audiência da 92 é de 610 mil ouvintes por mês, seu principal público é CD de 25 a 49 anos e pode ser sintonizada na frequência 92.1 e ser acessada também no site oficial.

As entrevistas de Ariel B (Rádio Atlântida) e Vini Moura (Rádio 92) serão analisadas juntas e, levando em conta o uso do mesmo questionário, terão as respostas dos comunicadores comparadas.

Quando questionado acerca de suas funções na Rádio Atlântida, Ariel afirmou trabalhar desde 2015 na rádio, quando tinha apenas 17 anos. Até 2022, era o responsável pelo marketing na área de comunicação e pela área do audiovisual das marcas do Grupo RBS. Atualmente, ele comanda o "Play nas Brabas", programa de sua autoria que foi ao ar no dia 1º de janeiro de 2021. Ele apresenta o programa, cria a programação e as mixagens das músicas que tocam. Sobre a técnica utilizada por Ariel, a mixagem, Essinger (2005) aponta os DJs da disco como os responsáveis por essa inovação. Segundo Herschmann (2005), foram DJs como o Jamaicano Kool Herc e seu discípulo Grand Master Chef que aprimoraram a técnica e introduziram os mixadores, por volta dos anos 70, quando se estabelecia a cultura hip-hop. Por sua vez, Vini Moura, da rádio 92, se define como um comunicador da área do entretenimento que realiza o contato direto da rádio com o público. Os principais assuntos abordados por ele são o futebol, o funk e o pagode. O seu perfil acaba conectando a ele, em grande maioria, o público jovem. Assim como Vini, Big Boy, figura que marcou a história das rádios e do funk, também atingia principalmente o público jovem com um programa na Rádio Mundial (VIANNA, 1988).

Ambos os comunicadores, além do trabalho nas rádios, atuam como DJs. Ariel B também é produtor musical e já lançou diversas faixas de sucesso em parceria com outros artistas do funk. Ele é um dos principais representantes do gênero musical no Rio Grande do Sul e tem contribuído para a popularização do funk em todo o estado. O mesmo estilo de discotecagem inaugurado pelo DJ Marlboro em 1982 (ESSINGER, 2005), em que se utiliza o microfone para agitar o público, hoje é extremamente presente no universo dos DJs, ambos entrevistados utilizam e dominam o estilo.

A Rádio FM Tropical foi uma das primeiras rádios a possuir programas especializados em funk, antes mesmo da nacionalização do funk (VIANNA, 1988). Atualmente, na Rádio Atlântida, o programa "Play nas Brabas" é o momento que toca exclusivamente funk brasileiro. Ele ocorre de segunda a sábado, das dez às onze da noite. Durante o programa, o DJ Ariel B toca os principais sucessos do funk, antigos e atuais, e varia entre suas vertentes, como o funk pop, o funk ostentação e o funk 150 BPM. Tik Tok, Spotify, Youtube e redes sociais são algumas das fontes onde ele afirma buscar os sucessos que entrarão na programação. Vale ressaltar que, até a

década de 1980, de acordo com Medeiros (2006), não havia Internet, CDs ou livre comércio, ou seja, obter discos e novidades musicais era disputado e extremamente trabalhoso. A disponibilidade das músicas online na atualidade permite que os lançamentos do mundo inteiro cheguem aos ouvidos do público, de forma praticamente instantânea. No entanto, é necessário um longo processo de curadoria musical, afinal, todos os dias algo novo é lançado e é preciso saber onde e como procurar as melhores. Sobre os horários que tocam funk na programação, ele afirma:

Fora do meu programa também toca, mas não existe um horário certo. Existem músicas que entram para programação e daí dentro dessa ordem das músicas que entram elas ficam em shuffle. Não exatamente um shuffle. Mas tem um método que faz com que a música repita algumas vezes ao dia, a rádio funciona com uma programação de músicas que vão alternando. (Entrevistado Ariel B)

Na Rádio 92, a programação diária costuma tocar sertanejo, pagode e alguns funks que estejam em alta. Vini contou que, recentemente, o Gol a Gol, um programa de futebol da rádio, fez uma paródia dos times gaúchos Internacional e Grêmio com a música “Ai Preto”, fazendo uma aproximação entre o funk e futebol que agradou bastante ao público. Os programas do MC Jean Paul também tocam exclusivamente funk brasileiro, em que ele relembra funks antigos e mescla com alguns funks da atualidade. O MC com mais de 20 anos de carreira comanda o Sextou com Jean Paul, todas sextas das 22h a 00h, e o Esquenta com MC Jean Paul, todos sábados das 21h às 23h. Jean Paul iniciou sua trajetória musical nos anos 2000, momento de glamourização e demonização do funk na mídia (HERSCHMANN, 2005). O MC se consagrou com a vertente funk melody, o desenvolvimento desse estilo ajudou o funk a romper as fronteiras das favelas e se popularizar entre os jovens das camadas média e alta (COUTINHO, 2021). Vini Vini Moura também citou o 92 na Batida, programa do comunicador e DJ Hans Ancina. O programa ocorre aos sábados e domingos, da 00h a 01h, com muitos remixes de música sertaneja, funk e pagode. Em relação aos horários, ele complementa:

Os programas dedicados ao funk tem momentos específicos. Nas sextas à meia noite¹⁷, que é em um horário que a galera tá indo pro rolê. E nos sábados às nove da noite com o Jean Paul, que é um funk pra galera mais veterana. E depois durante a programação não tem um horário específico, mas é aquilo que eu te falei, um funk mais pop que esteja bombando toca em qualquer

¹⁷ Nas redes sociais da Rádio 92, por começar a partir da 00h, o programa se encontra na programação de sábado.

horário, pode ser três da tarde, quatro da tarde, cinco da tarde [...] (Entrevistado Vini Moura)

Ariel B, ao ser questionado sobre como se deu sua aproximação com o funk brasileiro, contou que seu primeiro contato se deu ainda na infância. Nascido em 1998, ele afirma que alguns dos primeiros funks que ele se recorda de dançar são a Dança do Quadrado e a Dança do Créu. Ele se recorda de um momento em que, entre seus amigos, gostar de funk era considerado estranho e zoadado, no entanto, isso sumiu completamente e o funk se tornou o gênero favorito da galera. É justamente no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, momento que Ariel viveu sua infância, que o funk começa a atingir outras camadas da sociedade. Os supostos arrastões foram utilizados pela mídia para associar a figura do funkeiro/funk a algo negativo, "mas esse evento acelerou o seu processo de popularização, arremessando os jovens das favelas para o centro do cenário midiático." (LOPES, 2011). Isso é um ótimo exemplo de como a imagem do funk foi sendo modificada dentro do imaginário da juventude. Ariel considera que foi na faculdade onde houve a maior aproximação com o gênero, juntamente em razão do interesse pela área de DJ:

Ali dentro desse ambiente eu comecei me interessando pela música eletrônica e depois de aprender a tocar a música eletrônica eu percebia que o momento da festa que eu mais curtia e que meus amigos mais curtiam e que a galera se animava era na hora do funk, que era uma música muito mais dançante, muito mais pra frente, mais alegre, mais feliz. E aí eu resolvi começar a brincar e mixar (Entrevistado Ariel B).

Já Vini Moura afirma que sua aproximação possui muita influência geracional. Criado ouvindo pagode, ele se diz muito pagodeiro e acredita que existe uma aproximação natural entre os estilos musicais da periferia:

Então a minha aproximação com o funk foi muito natural, primeiro de gostar de pagode, porque acho que são ritmos que de certa forma andam de mãos dadas pelo preconceito que sofreram na sua raiz e que ainda sofrem, principalmente o funk. Sempre que tocou um funkzinho eu gostei, desde sempre (Entrevistado Vini Moura).

Um dos grandes representantes da cultura hip-hop, o rapper MV Bill, também já fez a comparação entre o funk e o pagode. Falando sobre as adaptações de ambos às exigências mercadológicas, o cantor fez um comentário que se encaixa perfeitamente ao que tem sido conceituado por higienização:

O que acontece é que, para ser aceito pela sociedade, ganhar a televisão e ir ao programa da Xuxa tem que mudar o discurso, pentear o cabelo, colocar uma camisa de marca e fazer uma música mais suave para ser aceito. O funk fez isso e eu lembro do meu pai me contando que, no passado, os sambistas apanhavam com o próprio instrumento, com cavaquinho, com pandeiro. O único crime deles era estar carregando um instrumento musical, que era uma coisa marginalizada. Para aparecer na televisão, os pagodeiros tiveram que começar a vestir calças apertadas, deixar o cavanhaque fininho, colocar gel no cabelo, fazer coreografia, fazer gracinha, encher a música de teclado e, principalmente, parar de falar da realidade das comunidades. (MEDEIROS, 2006, p. 37).

Nos momentos em que não está trabalhando, Ariel também consome bastante do movimento funk brasileiro, pois gosta de estar sempre atualizado e, também, para se divertir. Ele afirma ouvir muito em casa, quando sai com os amigos e no carro. Nas festas em que ele trabalha, quando não está tocando, quase sempre tem alguma outra atração de funk. Essinger (2005), ao descrever os artistas de funk na época, possibilitou uma comparação com a atualidade. Os artistas eram bem menos reconhecidos, possuíam cotidianos de cidadãos comuns e recorrentemente eram roubados por seus empresários. Em sua maioria, eram jovens, religiosos e possuíam baixa escolaridade. Completamente distante da realidade de um funkeiro hoje em dia. Quando atingem o auge da popularidade, não raramente recebem cachês muito acima de 100 mil reais. Inclusive, já existem diversos representantes do funk que são milionários.

Mas, apesar de ser um consumidor ávido do funk, para Ariel, é também muito importante escutar outros estilos, principalmente para seu processo criativo de produção musical. Vini costuma fazer todos seus trajetos do dia a dia com fone de ouvido. Nesses momentos, ele procura funks novos também para se manter atualizado. Em casa, o funk faz parte dos seus momentos felizes.

Ao serem indagados a respeito de qual a vertente do funk com a qual mais se familiarizam, ambos responderam que, atualmente, é o funk pop. Dennis DJ e Pedro Sampaio foram apontados como referência tanto para Ariel B quanto para Vini Moura. O primeiro ainda mencionou outros artistas da vertente nos quais se inspira, como: Anitta, Luísa Sonza, Pocah e Lexa.

Para explicar de que forma ser DJ influencia no trabalho na rádio, Ariel assegura que ajuda muito, especialmente para mixar e cortar as músicas que tocam em seu programa. Por conhecer as pistas de dança, ele sabe o momento que a música deve ser trocada, e é mais ou menos o momento que ele corta no programa também, ajudando a manter a audiência alta. Vini consegue perceber músicas que estão tendo

um retorno muito positivo nas festas e as traz para tocar na rádio, entendendo melhor o que as pessoas estão escutando. E, para ele, tocar na rádio também prepara o DJ para tocar para grandes massas, afinal, sempre sabe o que está bombando muito. Para Vini, ser DJ e ser comunicador é uma troca.

Quando questionado a respeito de sua opinião sobre os funks higienizados, Ariel B expressa que eles fazem parte de um processo muito natural para alcançar mais pessoas e justifica:

Porque a música nada mais é do que a representação de uma vivência daquelas pessoas que tão ali retratando, então eu acho que pra uma música hoje alcançar mais e mais pessoas e ir pra um mainstream, um top 10, não é que ela não possa ter palavrão. Ela pode ter palavrão, mas eu acho que o palavrão acaba, querendo ou não, limitando o alcance da música. Uma coisa meio lógica assim né, porque teus avós não vão gostar de ouvir um palavrão, mas acho que entra muito no meu questionamento do que é o palavrão, se é mais leve ou se é realmente uma conotação muito sexual ou alguma coisa assim que não casa legal com a vibe (Entrevistado Ariel B).

Inclusive, nas músicas que ele produz e escreve, ele já busca pensar que elas tenham certa malícia e passem uma ideia sensual, mas sem trazer explicitamente alguns temas, porque, dessa forma, uma criança pode ouvir sem problemas. Vini Moura opina que os funks higienizados são necessários, assim como todos os tipos de música. Ele também fala da importância desse tipo de funk para determinadas faixas etárias, uma vez que alguns assuntos ainda são delicados de serem abordados:

Então, assim como todos os estilos de música, todas as letras, elas preenchem algum cenário, elas fazem sentido em algum contexto. Então, eu acho o funk higienizado super importante comercialmente e até pra que possa servir de porta de entrada, como uma apresentação pra galera mais nova sobre o funk, no caso (Entrevistado Vini Moura).

O problema deste trabalho busca analisar como se dá o processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente nas rádios gaúchas. Ao ser questionado sobre como se dá esse processo na Rádio Atlântida, o comunicador Ariel afirmou ser, principalmente, na escolha das músicas. Músicas mais pesadas e com muitos palavrões dificilmente passam na seleção. Para a rádio, é mais lógico preferir músicas prontas do que aquelas que precisarão ser mexidas. Ele afirma que também é possível fazer um loop ou um efeito em cima da música para tirar o palavrão, apesar de não ser algo que ele costume fazer:

Eu não gosto de fazer assim, porque eu acho que é legal botar a música da forma que ela é, mas se tem uma música que tá bombando muito e tem um palavrão muito específico, isso pode acontecer. Se a música não tem jeito e precisa estar na rádio, um exemplo é Sentadona da Luisa Sonza, que na música fala "Ai calica, ai caralho", se tu for reparar na programação a música tá "Ai calica, ai calica" (Entrevistado Ariel B).

Quadro 2 - SentaDONA s2 (versão original) x SentaDONA s2 (versão higienizada)

sentaDONA s2 (versão original)	sentaDONA s2 (versão higienizada)
<p>MC, MC Frog É Davi Kneip, tá bom? Gabriel do Borel produziu, explodiu Boom!</p> <p>Diz que o coração é gelado e que nunca emocionou Mas todos que ela senta, essa mina apaixonou Quer dar golpe em bandido, logo eu, experiente Em menos de duas semana, ela se iludiu com a gente</p> <p>Ah, não, não, não (ela se iludiu com a gente) Eu não tô acreditando que eu tô escutando isso, não Cês tão mentindo por aí e cês acham que eu não fico sabendo? Peraí que eu vou mandar a real</p> <p>Chego de mansinho mudando todo esse beat Toda bonequinha Hello Kitty Mas não fica preocupado se chamei de namorado É que contando com você, acho que eu tenho mais uns vinte</p> <p>Onde eu quico, onde eu sento Eles me pede em casamento Coração da mãe é grande Eu não tô perdendo tempo</p> <p>Onde eu quico, onde eu sento Eles me pede em casamento Coração da mãe é grande Eu não tô perdendo tempo</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p>	<p>MC, MC Frog É Davi Kneip, tá bom? Gabriel do Borel produziu, explodiu Boom!</p> <p>Diz que o coração é gelado e que nunca emocionou Mas todos que ela senta, essa mina apaixonou Quer dar golpe em bandido, logo eu, experiente Em menos de duas semana, ela se iludiu com a gente</p> <p>Ah, não, não, não (ela se iludiu com a gente) Eu não tô acreditando que eu tô escutando isso, não Cês tão mentindo por aí e cês acham que eu não fico sabendo? Peraí que eu vou mandar a real</p> <p>Chego de mansinho mudando todo esse beat Toda bonequinha Hello Kitty Mas não fica preocupado se chamei de namorado É que contando com você, acho que eu tenho mais uns vinte</p> <p>Onde eu quico, onde eu sento Eles me pede em casamento Coração da mãe é grande Eu não tô perdendo tempo</p> <p>Onde eu quico, onde eu sento Eles me pede em casamento Coração da mãe é grande Eu não tô perdendo tempo</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p> <p>Sentadona, sentadona, sen-ta-do-na Fala que é sem sentimento Mas quando eu sento, apaixonona</p>

<p>Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo</p> <p>Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho</p> <p>Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo</p> <p>Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho Ai, calica, ai, caralho</p> <p>MC Frog Davi Kneip Luísa Sonza, ai, calica! Gabriel do Borel, tá ligado?</p>	<p>Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo</p> <p>Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica</p> <p>Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo Ela tá movimentando Jogando a peteca pra cima, pra baixo</p> <p>Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica Ai, calica, ai, calica</p> <p>MC Frog Davi Kneip Luísa Sonza, ai, calica! Gabriel do Borel, tá ligado?</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Em algumas músicas, os produtores produzem duas versões, por exemplo, a equipe do Dennis quando envia as músicas para o DJ, envia também uma versão que tem outra letra. Ele conclui declarando que a rádio, por ser uma concessão pública, deve cuidar mais dessa parte de classificação do conteúdo, mas que não existe nenhum tipo de poder coercitivo dentro da rádio no sentido de controle, sendo cada vez mais livre. Em relação ao processo na Rádio 92, Vini também afirmou que a rádio é uma concessão pública e que, por isso, existe uma prestação de contas. Logo, um funk com muito palavrão não vai tocar. Ele também menciona que, normalmente, quando um artista vê a sua música tomando proporções gigantescas, ele busca fazer as adaptações necessárias para entrar nas rádios. Outra opção citada pelo comunicador é a de assinar com a vinheta da rádio por cima do palavrão, mas é algo muito difícil de acontecer. Ambas respostas dos entrevistados descrevem uma prática muito comum e que ocorre desde 1990, de acordo com Lopes (2011, p. 143):

iniciou-se uma prática que é muito usual entre todos os funkeiros até os dias atuais: a produção de duas versões para a mesma música. Assim, é composto e produzido um funk para ser tocado nos bailes de comunidade (considerado "proibidão") e outro na qual determinados atos de fala são retirados ou substituídos por outros para ser tocado em outros espaços públicos, como os programas de rádio, por exemplo.

Vini finaliza com uma reflexão a respeito da diferença da recepção de músicas com palavrões do funk e do sertanejo:

Mas aí entra o que me incomoda. Por exemplo, porque a música Deixa De Onda da Ludmilla com "porra nenhuma" não pode entrar, e "o que é um arranhão pra quem já ta fudido" do Henrique e Juliano pode? Isso são coisas que me incomodam, porque não tem essa mesma coisa pro sertanejo, tem músicas que falam "vai pra casa do carai" e tocam normalmente. E eu vejo que não é uma coisa que quem manda aqui na 92 que escolheu assim, é uma coisa que o público entende diferente. O funk falando palavrão o público vai reclamar, o Henrique e Juliano falando palavrão o público não reclama. Quando toca Arranhão do Henrique e Juliano o público não manda uma mensagem falando "ah estou com meu filho no carro", agora experimenta tocar um funk com um palavrão que seja. Eu acho que a gente também tem que ter um bom senso, não dá pra ser palavrão pra caramba. Mas eu tô te mostrando um caso aqui que é um palavrão nas músicas, Deixa de Onda e Arranhão, e a percepção das pessoas é diferente. E até por questões de audiência a gente se adapta a isso (Entrevistado Vini Moura).

Quadro 3 - Quadro comparativo entre música sertaneja com palavrão e música funk com palavrão, no qual somente o funk passa pelo processo de higienização para tocar na 92

Arranhão (versão original)	Deixa de Onda (versão original)	Deixa de Onda (versão higienizada)
Parece que cê sente cheiro de bebida de longe Sabe que eu tô fraco Aí que entra seu nome na tela do celular Me perguntando: Aonde você tá? Sabe onde minha saudade aperta Quando o seu dedo aperta Na palavra que me acerta E deixa minha raiva cega Cê sabe que eu sou incapaz e a falta que faz Aí que mora o perigo, aí que eu caio lindo Aí que eu sei das consequências, mesmo assim vou indo É que vale a pena, vale a cama, vale o risco O que é um arranhão pra quem já tá fudido? Aí que mora o perigo, aí que eu caio lindo Aí que eu sei das consequências, mesmo assim vou indo É que vale a pena, vale a cama, vale o risco	[Ludmilla] Tá, entendi, 3 da manhã me chamando Sei, fala aí, só não precisa falar eu te amo Quando a gente tava junto, você só vacilava, ah E agora tá ligando essa hora pra dizer que me amava Amava porra nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava porra nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer transar Amava porra nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava porra nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha	[Ludmilla] Tá, entendi, 3 da manhã me chamando Sei, fala aí, só não precisa falar eu te amo Quando a gente tava junto, você só vacilava, ah E agora tá ligando essa hora pra dizer que me amava Amava coisa nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava coisa nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha Amava coisa nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava coisa nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha Amava coisa nenhuma Amava coisa nenhuma [Xamã] Amava coisa nenhuma, sua mentirosa Vem cheia de gracinha querendo me enganar

Arranhão (versão original)	Deixa de Onda (versão original)	Deixa de Onda (versão higienizada)
<p>O que é um arranhão pra quem já tá fudido? Oh, oh, oh, oh</p> <p>Sabe onde minha saudade aperta Quando o seu dedo aperta Na palavra que me acerta E deixa minha raiva cega Cê sabe que eu sou incapaz e a falta que faz</p> <p>Aí que mora o perigo, aí que eu caio lindo Aí que eu sei das consequências, mesmo assim vou indo É que vale a pena, vale a cama, vale o risco O que é um arranhão pra quem já tá fudido?</p> <p>Aí que mora o perigo, aí que eu caio lindo Aí que eu sei das consequências, mesmo assim vou indo É que vale a pena, vale a cama, vale o risco O que é um arranhão pra quem já tá fudido? Oh, oh, oh, oh</p> <p>É que vale a pena, vale a cama, vale o risco O que é um arranhão pra quem já tá fudido?</p>	<p>Amava porra nenhuma, sua mentirosa Vem cheia de gracinha querendo me enganar Saudade porra nenhuma, deixa de história Manda mensagenzinha querendo me encontrar Amava porra nenhuma, puta que me pariu Sua amiga falsa me viu, eu tava de Glock A calça dela quase caiu, ela quis pagar um boque Eu whathafuck, fala que tu nem viu, fala que nós é o terror do Rio Olha com quem você anda, só se lembra que você não me manda Afters, lovers no store, sua bunda se move No direct, nude chove Nosso bonde odeia X9 Hê, seu bumbum marrom, tu é minha musa do verão Meu coração só mente quando te ama</p> <p>[Ludmilla e Xamã] Quando a gente tava junto, você só vacilava, ah E agora tá ligando essa hora pra dizer que me amava</p> <p>Amava porra nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava porra nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer transar</p> <p>Amava porra nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava porra nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha</p> <p>Dennis, é o bravo</p> <p>Porra nenhuma</p>	<p>Saudade coisa nenhuma, deixa de história Manda mensagenzinha querendo me encontrar Amava coisa nenhuma, tu foi quem me faliu Sua amiga falsa me viu, eu tava de Glock A calça dela quase caiu, ela quis pagar um boque Eu whathafuck, fala que tu nem viu, fala que nós é o terror do Rio Olha com quem você anda, só se lembra que você não me manda Afters, lovers no store, sua bunda se move No direct, nude chove Nosso bonde odeia X9 Hê, seu bumbum marrom, tu é minha musa do verão Meu coração só mente quando te ama</p> <p>[Ludmilla e Xamã] Quando a gente tava junto, você só vacilava, ah E agora tá ligando essa hora pra dizer que me amava</p> <p>Amava coisa nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava coisa nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha</p> <p>Amava coisa nenhuma, deixa de onda Para com isso, não vai me enganar Amava coisa nenhuma, pode falar Tu só lembra de mim quando tu quer, ha, ha</p> <p>Dennis, é o bravo</p> <p>Coisa nenhuma Amava coisa nenhuma</p> <p>[Ludmilla] Aí, Dennis, 3 horas da manhã é sacanagem, né?</p>

Arranhão (versão original)	Deixa de Onda (versão original)	Deixa de Onda (versão higienizada)
	Amava porra nenhuma [Ludmilla] Aí, Dennis, 3 horas da manhã é sacanagem, né?	

Fonte: elaborado pela autora.

Parecido com o incômodo causado em Vini, foi o registro da indignação de um dos maiores ícones do funk "proibidão" (e da história do funk), Mr. Catra. O artista, falecido em 2018 por conta de um câncer no estômago, era defensor do conteúdo erótico e das temáticas abordadas nos "proibidões". Ele desabafou sobre a reprodução de músicas do exterior:

Outro exemplo. Há pouco tempo aqui no Brasil fez o maior sucesso aquela música Cop Killer, há? Tocava pra caramba nas rádios e quer dizer 'assassino de policial'. Vários sons gringos que a gente consome, que tocam pra caramba nas nossas rádios, falam sobre isso. Aí você faz uma música em português, a rádio vai lá e te censura. É o maior esculacho (MEDEIROS, 2006, p. 71-72).

Ariel e Vini afirmaram preferir ouvir os funks sem modificações, sem filtros. Em seus shows, Ariel tem os funks originais e diz que não liga muito para palavrões em seu set, exceto quando vai tocar para um público mais novo. Vini também aproveita suas apresentações em casas noturnas para tocar de tudo e sem restrições. Para ele, a batida importa muito mais do que a letra.

O entendimento dos comunicadores sobre o que é o funk "proibidão" foi divergente, confirmando a confusão que o nome da vertente gera entre as pessoas atualmente, conforme abordado no capítulo 3. Para o DJ Ariel B:

O funk proibidão eu acho que é um funk com palavrões mais fortes e uma conotação bem pesada, no sentido de que tu não vá querer que uma criança escute ou algo assim. Seria um funk +18, com uma letra um pouco mais pesada. Mas eu acho que ele é um movimento super pertinente, super válido. É mais uma forma de expressão das pessoas que têm essa vivência, essa ideia, que têm esse pensamento. Sou totalmente a favor de existir o funk proibidão (Entrevistado Ariel B).

O entendimento do significado de funk "proibidão" para Ariel se aproxima da definição que Lopes (2011) faz a respeito dos novos tipos de "proibidão", o que se

confunde ao funk "putaria" e se populariza a partir dos anos 2000. No entanto, o DJ Vini Moura, vai de encontro com a clássica definição de "proibidão" dos anos 1990:

Quando me falam em funk proibidão eu penso em funk que fala de facções, que é uma outra vertente. Que fala do grupo A e do grupo B. Funk proibidão não me remete a funk com palavrão ou que fala de sexo e pegação. Funk proibidão me remete a funk que fala de crime mesmo (Entrevistado Vini Moura).

Ao ser perguntado sobre ter sofrido preconceitos por trabalhar com o gênero musical, felizmente, nenhum dos entrevistados têm lembranças de ter vivenciado algo do tipo. Vini acredita que cada vez mais o preconceito musical fica para trás.

As opiniões dos dois comunicadores convergem ao concordarem que o funk brasileiro faz parte da cultura nacional como formador da identidade dos indivíduos. E, quando questionado se o funk faz parte de suas identidades, ambos responderam em afirmativa. Para Ariel, um dos seus maiores objetivos enquanto artista é fazer com que cada vez mais o funk seja aceito e esteja nas rádios.

Finalizamos as entrevistas falando sobre a relação entre a Comunicação Social e o funk na atualidade. Ariel B, que cursou Publicidade e Propaganda, enxerga que a comunicação tem o papel de representar a vida das pessoas e conectar com a realidade delas. Ele afirma que o funk é uma realidade hoje, logo ele tem de estar presente nos veículos de comunicação:

Eu vejo cada vez mais marcas grandes investindo em funkeiros, investindo em MCs, trazendo essas pessoas como protagonistas de campanhas, então isso só demonstra o quanto a comunicação, de uma forma geral, tá dando espaço pra isso. Uma coisa que talvez não acontecesse 20 anos atrás (Entrevistado Ariel B).

Vini Moura, jornalista, ainda acha a relação muito comercial, especialmente entre rádio-funk. Vini acredita que a Internet é o que pode fazer a grande diferença, porque os veículos de comunicação são muito pautados pelo que as redes sociais falam, inclusive a 92. Apesar de reconhecer o espaço já conquistado pelo funk, ainda acha pouco. Ele defende que, ainda, há um longo caminho a ser percorrido, mas já enxerga isso mudando aos poucos:

O funk é muito grande hoje, bomba muito, as pessoas conhecem, então tem que ir um pouco além. Acho legal tocar Dançarina do Pedro Sampaio, acho massa, uma música super popzinha, mas tem que tocar mais outras vertentes, mas é tudo uma questão de tempo e a mídia funciona assim, ela

vai mudando aos poucos, nunca é de uma hora pra outra. Nada na mídia vai ser de uma hora pra outra! Tudo vai ser um caminho a ser percorrido. Eu vejo que se a gente fosse ter essa conversa daqui há 5 anos, e olhando e reagindo que nem o Casimiro a essa nossa conversa, eu acho que a gente vai olhar e dizer "Pô, melhorou muito, o funk ganhou muito espaço". E eu digo melhorou porque eu vejo ter pouco espaço como uma coisa negativa, eu acho que poderia ser mais, poderia ser mais tocado, mais reverberado entre a galera (Entrevistado Vini Moura).

Tamiris, moradora da região Metropolitana do Rio de Janeiro, ao responder sobre a sua aproximação com o funk brasileiro, afirma que é algo que não dá para fugir, afinal, mesmo que você não escute por conta própria, vai acabar ouvindo por terceiros. "O Funk Brasil do Marlboro vem de 89 e eu nasci em 90, então na década de 90, quando o funk começou mesmo, eu já tava ali né, criança meio que já tendo as memórias." (COUTINHO, 2023). No entanto, sua proximidade com o funk não se deu somente por terceiros, o funk se tornou parte de sua trajetória e do seu dia a dia. Em seu ambiente familiar, o estilo musical sempre foi bem aceito. Casa, rádio e festas foram os locais citados que ela lembra de ouvir desde nova.

Os principais momentos que a autora afirma consumir o funk brasileiro são nos momentos de trabalho, momentos de estudo, momentos de diversão e no dia a dia. Ela explica que no passado tinha um envolvimento diferente com o funk, voltado mais a momentos de lazer e entretenimento, por exemplo, para dançar ou em festas. Porém, agora escuta o funk em uma ótica mais profissional, para analisar sonoridade, discursos etc.

Quando questionada a respeito da vertente do funk brasileiro com a qual mais se familiariza, Tamiris foi rápida ao responder que gosta de tudo:

E eu gosto de todas as vertentes porque assim, o funk me abraça em qualquer momento. Se eu tô num momentozinho mais relax, vou botar um funk melody. Se eu tô afim de problematizar, eu boto um funk consciente. Se eu quero descer até o chão, boto um funk putaria. Então assim, tem funk para todos os gostos. Para o mood que você tiver no dia, vai ter funk. Então eu gosto de todas as vertentes, mas eu geralmente escuto mais funk carioca mesmo. Sou bem apegada ao funk carioca, então geralmente consumo mais o funk daqui. E escuto mais funk putaria, alguns funk pop, são os que eu acabo ouvindo mais, mas escuto de tudo (Entrevistada Tamiris Coutinho).

Para o gosto pessoal, sua preferência é por funks sem modificações e declara não ter problemas em ouvir nenhum tipo de funk, sejam eles com sejam sem palavrões. No entanto, reflete sobre situações em que não poderia colocar funks com palavrão, por exemplo, em um churrasco de domingo com os avós, momento em que

afirma ser necessário negociar algumas questões, que é o que acredita que ocorra com o mercado e as gravadoras. Ao falar sobre higienização, Tamiris diz achar esse debate complexo e delicado, por fim, completa:

O problema todo é fazer essa dicotomia de que esse funk é bom pode ser tocado e o funk que tá lá dentro da comunidade da favela não. E aí eu acho que a gente vai permeando outros temas muito mais importantes, em relação ao preconceito de classe, raça [...] Enfim, por via de mercado é uma negociação que a gente acaba tendo que fazer mesmo, mas a nível de representatividade, de identidade, talvez não seja algo que os próprios artistas gostariam de fazer (Entrevistada Tamiris Coutinho).

Ao chegarmos na parte da entrevista que buscou compreender seu entendimento do funk "proibidão", novamente, ela afirma se tratar de um tema complexo, inclusive, entre estudiosos do funk. Ela fala das pessoas que tratam o funk putaria como parte do funk "proibidão", mas ressalta que gosta de trabalhar o "proibidão" como uma vertente e o putaria como outra. Tamiris parte da ótica do "proibidão" como funk que fala mais sobre a realidade relacionada ao tráfico, e não sobre a ótica de apologia ao crime. Inclusive, ela faz parte do grupo de pessoas que não gosta de usar a palavra "proibidão". Questiona também o uso de funk consciente, porque parece que somente essa vertente é consciente e as outras não, mas que, no fim, acaba tendo de usar essas palavras para fazer uma delimitação. Por fim, declara adorar o funk "proibidão":

Eu adoro o funk proibidão. Do Rio então, eu sou da geração de ouvir MC Smith, Orelha, Ticão... Enfim, eu gosto e é um espaço de manifestação como qualquer outro do funk. É o que eu falei, não gostei dessa palavra "proibidão", mas a gente acaba tendo que usar essa palavra para fazer uma pequena diferenciação. E acho que o problema é todo esse, é colocar o funk proibidão como uma questão de apologia ao tráfico ou qualquer outra questão que a gente tem manifestado. A mesma coisa que tá no funk dito "proibidão", tá presente em diversas outras manifestações de arte, cultura, filme, novela e não é problematizado (Entrevistada Tamiris Coutinho).

A autora não soube responder com total certeza sobre processos de seleção ou modificações que os funks passam para tocar nas rádios do Rio de Janeiro, afinal, não é algo do seu cotidiano. O que não foi um problema, pois essa questão não responde ao problema de pesquisa proposto neste estudo, apenas serviria de informação adicional. Apesar disso, Coutinho disse conhecer as versões light e não light de várias músicas, e acha óbvio que exista uma curadoria, principalmente se

tratando de rádios. Ela ainda afirma que essa separação em versões light e versões explícitas vem muito dos Estados Unidos, do hip-hop, para poder tocar na rádio.

Quando comentado sobre autores citados nesta pesquisa que apontam que a mídia só passou a dar atenção e espaço para o funk brasileiro após a demonstração de interesse das classes média e alta, Tamiris opinou que existem duas grandes questões responsáveis por essa situação: a primeira é a visibilidade pelo lado negativo, o processo de ligar o funk e o funkeiro a ações criminosas; a segunda é a ascensão do funk melody e do funk pop, que ela cita Claudinho & Buchecha como exemplo. A autora também cita o programa da Xuxa com o DJ Marlboro. Ela argumenta que não é pela questão de a classe média ter aceitado, mas sim pelo fato de o próprio funk ter começado a negociar os espaços e entrar mais na lógica de mercado e finaliza com essa conclusão:

Se fosse depender da classe média, o funk nunca ia estar aonde chegou. E não necessariamente a classe média, mas a galera mais conservadora, preconceituosa, racista. Então acho que foi mais do entendimento dessa negociação de abrir mão de algumas letras, de algumas coisas, que infelizmente a gente sabe o que acontece (Entrevistada Tamiris Coutinho).

Sobre a forma que a mídia retrata o funk atualmente, Tamiris disserta a respeito dos processos de glamourização *versus* demonização do funk, comportamento midiático conceituado por Hershmann (2005) que foi apresentado diversas vezes durante as décadas da história do funk no capítulo 3. Para ela, o debate da grande mídia segue sendo muito raso e exemplifica:

Vira e mexe ainda aparece alguma notícia de MCs sendo presos, associados com alguma coisa de crime e coisas ilícitas. E por outro lado é o funk sendo ovacionado, por exemplo, o que tava no VMAs sendo representado pela Anitta, no Rock in Rio pela Ludmilla e a música Ai Preto que tocou também. Eu acho que a gente ainda segue repetindo esse senso comum. Eu acho que falta ainda na mídia ter de fato debate mais aprofundado do que é o funk, do que o funk fomenta, o que ele aciona e quais são as problemáticas que envolvem a manifestação. Eu sinto que a mídia de massa fica só repercutindo isso, uma hora o funk é coisa de gente criminosa e é Rennan da Penha lá aparecendo sendo preso. E do outro lado essa glamourização (Entrevistada Tamiris Coutinho).

A entrevistada afirma que o funk é fortíssimo para a identidade nacional e é super representativo, todavia, ressalta a importância de pontuar que é um movimento plural, complexo, repleto de representantes, vertentes e em cada lugar tem uma manifestação que se une a cultura daquele lugar, portanto, não se deve colocar o funk

como uma única coisa. Ela também destaca a relevância de sabermos que manifestações sociais/culturais trazem questões estéticas, de características que são importantes para delimitar a identidade, mas é bom estar atento para não criar um estereótipo.

A respeito do funk brasileiro fazer ou não parte de sua identidade, Tamiris, que já ouviu de algumas pessoas que não faz parte do estereótipo do que seria uma funkeira, pondera:

Eu super me identifico como funkeira, mas às vezes quando me apresentam em alguns lugares as pessoas falam "não era essa imagem que eu tava esperando", ficam esperando um estereótipo. Mas de fato, faz parte da minha identidade, me identifico assim. Desde as minhas lembranças mais antigas o funk tá presente. Sempre foi permeando, de alguma forma, a minha construção, a minha consciência crítica, minha corporeidade (Entrevistada Tamiris Coutinho).

A autora, que fez seu trabalho de conclusão de curso de Relações Públicas sobre o funk, reforçou o argumento de que as mídias de massa possuem um discurso, em geral, muito raso. Ela defende que quem faz parte da Comunicação Social tem que começar a abordar o funk, fomentar debates mais profundos sobre as temáticas que o envolvem, afinal de contas, o funk tem muita coisa para ser dita e não somente sobre a ótica musical, mas também a parte social, cultural e mercadológica do movimento.

Tamiris, que também é Coordenadora de Comunicação do Coletivo Funk no Poder, menciona que a sua formação como Relações Públicas influencia na sua luta pelo funk com os aprendizados que a fizeram ter um olhar mais crítico e com análise de contexto, especialmente contexto social/político. Todo aprendizado que a formação deu, ela busca aplicar em suas pesquisas sobre o movimento.

Ao publicar a sua pesquisa sobre funk, a autora se deparou com um alcance na internet que fugiu do seu controle. Muitas pessoas se interessaram por seu trabalho, mas, infelizmente, outras destilaram muitos ataques e uma onda de comentários de ódio. O TCC da autora foi seu primeiro contato trabalhando, de fato, com o funk, e, felizmente, antes disso ela não sofreu nenhum tipo de preconceito por sua relação com o gênero musical.

Quando questionada a respeito do que acredita terem sido as principais motivações dos ataques, ela explica que os ataques vieram de grupos diferentes, que foram sintetizados em três principais categorias. O primeiro grupo citado, o qual a

autora demonstra grande indiferença, é o que ela define como pessoas da internet que sequer sabiam do que se tratava o assunto, mas que sentiam prazer em criticar e perturbar. O grupo que foi descrito como mais difícil de lidar é o que reuniu pessoas que utilizaram seu trabalho de forma perspicaz e inteligente para tentar manchar a imagem das universidades públicas. O terceiro e último grupo descrito é o que realizou ataques pessoais contra ela, mulher negra, com motivações misóginas, racistas e sexistas. Os três grupos possuíam em comum o preconceito racial e de classe direcionado ao movimento funk como um todo. Em relação à forma que lidou com tudo isso, Tamiris afirma não lembrar de algo que a tenha abalado no calor da emoção. Tamiris crê que lidou de forma tranquila com a situação e que teve um psicológico muito bom, mas reflete sobre as consequências ruins que poderiam ter sido ocasionadas a outra pessoa, com menos estrutura para lidar. Ela relembrou alguns detalhes da época:

Não deixaram eu olhar comentários, até hoje eu não sei o que falaram ao meu respeito. Eu soube pouquíssimas coisas, porque eu não tinha condições de acompanhar e meus amigos falaram: "cara, nem entra, nem olha". Eu fiquei sem mexer no Instagram, alguns amigos ficaram entrando e tal. Fiquei muito mais preocupada com outras pessoas. Tipo a minha orientadora, que teve o currículo revirado. Bem ou mal, eu era uma universitária que tinha acabado de me formar, eu não tinha uma profissão, uma carreira ou alguma coisa do tipo, mas minha orientadora tinha, né? E também fiquei preocupada com os que estavam me defendendo e sofrendo ataques também por me defender. Mas eu levei numa boa, mas nem por isso que a gente tem que não pensar criticamente sobre isso, porque de fato foi um momento muito tenso, foram coisas muito pesadas, foi uma movimentação bem triste (Entrevistada Tamiris Coutinho).

A entrevista foi encerrada com Tamiris agradecendo o convite e se colocando à disposição para conversar mais, caso necessário. Ela reforçou a importância de movimentarmos o assunto e trazermos trabalhos sobre funk para academia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento funk está vivendo seu momento de maior evidência, até então. Entretanto, a beleza e a força que ele carrega não são exclusividades de agora. Neste trabalho, a partir da pesquisa bibliográfica realizada com o material de autores como Vianna (1988), Essinger (2005), Herschmann (2005), Medeiros (2006), Lopes (2011), Facina (2013), Palombini (2013), Batista (2013), Cymrot (2013) e Coutinho (2021), essenciais para narrar a história do funk, foi possível realizar um apanhado do que o funk vivenciou até se tornar o fenômeno que conhecemos hoje. Os funkeiros e funkeiras de todo país se mostraram determinados a usar a arte como seu maior instrumento de luta. Inclusive nos momentos em que a mídia e a sociedade fechavam todas as portas para o universo funk, encontraram-se frestas. Desde sua origem, a relação do gênero musical com as rádios foi de extrema relevância para sair das periferias e espalhar-se pelo mundo. Os primeiros bailes, músicas de sucesso e, até mesmo, idealizadores da nacionalização do funk, tiveram alguma relação com as rádios. Com o passar das décadas, cada vez mais o movimento e seus representantes aprendem a linguagem comercial, o que possibilitou a ocupação de muitos novos espaços e um alcance gigantesco, quase inacreditável, mesmo com as diversas tentativas de criminalização (que infelizmente persistem). Se o funk como um todo ainda passa por dificuldades para ter sua liberdade de expressão assegurada, a vertente do funk "proibidão" é onde se encontram os temas mais sensíveis e, por consequência, as maiores coerções.

Após os devidos recortes propostos neste trabalho, resgata-se o problema de pesquisa, "Como se dá o processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92, emissoras do Grupo RBS?", que foi devidamente solucionado utilizando informações trazidas por representantes das duas rádios do Grupo RBS com funk brasileiro em sua programação, e levando em conta que, uma delas, a Rádio Atlântida, é a rádio com funk mais ouvida no Rio Grande do Sul. Através de entrevistas qualitativas semiestruturadas, o objetivo geral buscou analisar de que forma se dá o processo de higienização pelo qual o funk "proibidão" brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida e na Rádio 92 no estado do Rio Grande do Sul em 2022 para responder ao problema. A partir da análise, constatou-se que apesar de existir a possibilidade de um processo de higienização por parte das rádios, através de um *loop* ou um efeito/vinheta por cima

da parte que não pode ser tocada na rádio, o mais comum é a versão higienizada das músicas ser fornecida pelos próprios artistas, conforme descrito por Lopes (2011). Foi constatado que é extremamente raro a rádio fazer alterações nas músicas tocadas, sendo um recurso utilizado somente quando uma música está muito em alta e não disponibiliza uma versão higienizada. Foi também possível perceber na prática a divergência no entendimento do que é a vertente funk "proibidão". Para um dos entrevistados, "proibidão" se refere ao funk que aborda o crime, como na definição dos anos 1990, e o outro entrevistado entende que "proibidão" seja a vertente que engloba palavras e temáticas para maiores de 18 anos. Essa mudança na definição, para algumas pessoas, passa a ocorrer a partir de 2000, segundo Lopes (2011).

Os objetivos específicos foram essenciais para analisar adequadamente e compreender a resposta do problema. Conceituar cultura e identidade conforme Bauman (2005), Hall (2011) e Canclini (2013), mostrou-se essencial como um primeiro passo para essa pesquisa, visto que durante todo trabalho referiu-se ao funk como um movimento cultural formador de identidade e tais conceitos foram imprescindíveis para entender o processo de higienização. O termo higienização do funk, apesar de não aparecer com esse nome na maior parte da literatura utilizada, descreve uma modificação nas letras e estéticas do funk para que ele seja mais facilmente aceito em veículos midiáticos, como por exemplo nas rádios. Para traduzir esse processo, foram trazidas diferentes opiniões e pontos de vista. A ideia não é concluir neste estudo se o processo é bom ou ruim, mas sim abrir espaço para reflexão e novos debates sobre o assunto. Apresentar a história do funk ao longo das décadas, permitiu enxergar em qual contexto ele se encontrava diante do surgimento de diversas vertentes, como por exemplo o funk proibidão, bem como a relação do movimento funk com outros movimentos culturais, como o hip-hop. Por fim, após justificar a escolha do estudo de caso como metodologia para realização desta pesquisa qualitativa, foram realizadas três entrevistas semiestruturadas.

As duas primeiras entrevistas utilizaram o mesmo questionário e foram direcionadas a dois comunicadores que representam as duas rádios. A terceira entrevista, realizada com uma das autoras referenciadas neste trabalho, utilizou-se de temáticas e questões semelhantes às das primeiras. Entretanto, foi adaptada para complementar os conhecimentos já adquiridos, e não com a intenção de responder o problema. A análise das entrevistas possibilitou observarmos a presença do gênero musical dentro de duas rádios extremamente relevantes para o Sul do país. Conhecer

os programas, horários e principais vertentes reproduzidas, ajuda a iniciar uma reflexão sobre a forma que o funk se insere nas mídias de massa. Apesar das entrevistas terem sido realizadas individualmente, a semelhança em algumas respostas evidencia que os processos internos da Rádio Atlântida e Rádio 92 são parecidos, bem como o perfil de seus comunicadores. Outro ponto da análise que merece destaque, é o fato da recepção do público em relação ao funk ser diferente quando comparado a outros gêneros musicais, como por exemplo o sertanejo. Conclui-se que a higienização do funk, por mais que seja passível de crítica em alguns pontos de extrema relevância, foi essencial para popularização do estilo musical e aproximação com outras faixas etárias.

É importante lembrar que esta pesquisa faz uso de duas emissoras de um único conglomerado de mídia, portanto, não deve servir como generalização para o comportamento de todas as rádios do estado ou país. Sugere-se a investigação do processo dentro de outras rádios e de outras mídias de massa, como a televisão. Outra sugestão é a análise da percepção dos artistas em relação ao processo de higienização. Por fim, destaca-se a importância da abordagem do funk brasileiro sob vieses que não estigmatizam e criminalizam o movimento, e ressalta-se aos comunicadores a urgência em fugir do padrão de glamourização e demonização do funk na mídia (ESSINGER, 2005).

Finaliza-se esse Trabalho de Conclusão de Curso com a esperança de que, em futuro próximo, os espaços tomados pelo funk sigam sendo cada vez maiores e valorizem também o movimento raiz, vindo diretamente de seu berço, sem a necessidade de maquiagens para esconder feridas – elas também fazem parte.

REFERÊNCIAS

ALVES, João. Funk é instrumento de cultura, trabalho e lazer, **Universidade Federal de Minas Gerais**, 24 out. 2018. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/evento-debate-o-funk-como-instrumento-de-cultura-de-trabalho-e-de-lazer>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ANITTA, MARÍLIA MENDONÇA, ALOK E ROBERTO CARLOS aparecem em lista de brasileiros mais escutados no exterior no Spotify, **G1**, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/12/15/anitta-marilia-mendonca-alok-e-roberto-carlos-aparecem-em-lista-de-brasileiros-mais-escutados-no-exterior-no-spotify.ghtml>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BASTOS, Gabriel. Rinanna: DJ brasileiro revela como seu remix funk foi parar no Super Bowl: “Achei que fosse brincadeira”. **Uol**, 13 fev. 2023. Disponível em: <https://hugogloss.uol.com.br/musica/rihanna-dj-brasileiro-revela-como-seu-remix-funk-foi-parar-no-super-bowl-achei-que-fose-brincadeira/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BATISTA, Carlos. Uma história do “proibidão”. In: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos; PALOMBINI, Carlos *et al.* **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro, 2013. p. 29-49.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CALIXTO, Bruno. Prisão no auge da fama: 'Me condenaram pelo meu nome', diz Rennan da Penha. **Nossauol**, 22 maio 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2022/05/22/prisao-no-auge-da-fama-me-condenaram-pelo-meu-nome-diz-rennan-da-penha.htm>. Acesso em: 11 mar. 2023.

CAMELÔ. In: DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/camelos-2/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

COUTINHO, Tamiris. [Entrevista cedida a] Rafaela Coppetti, Porto Alegre, 2023.

COUTINHO, Tamiris. **Cai De Boca No Meu B*3t@o**: O funk como potência do empoderamento feminino. São Paulo: Claraboia, 2021.

CYMROT, Danilo. “Proibidão” de colarinho-branco. In: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos; PALOMBINI, Carlos *et al.* **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro, 2013. p. 73-103.

DINIZ, Augusto. Baile de favela, tema da medalhista Rebeca Andrade, é o Brasil Real. **Carta Capital**, 29 jul. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/baile-de-favela-tema-da-medalhista-rebeca-andrade-e-o-brasil-real/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: Uma História do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
FACINA, Adriana. Quem tem medo do “proibidão?”. *In*: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos; PALOMBINI, Carlos *et al.* **Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk**. Rio de Janeiro, 2013. p. 51-71.

FANTINI, Petra. Tem funk no Aglomerado. **O Beltrano**, 15 maio 2018. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tem-funk-no-aglomerado/>. Acesso em: 8 dez. 2022.

FERNANDES, Janaine. 9 anos sem o MC Daleste: confira alguns fatos que marcaram a vida do cantor. **Kondzilla**, 7 jul. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/9-anos-sem-o-mc-daleste-confira-alguns-fatos-que-marcaram-a-vida-do-cantor/> Acesso em: 12 mar. 2023.

FERNANDES, Janaine. Do Rio de Janeiro pro Mundo: conheça a história do MC Poze do Rodo, **Kondzilla**, 17 nov. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/do-rio-de-janeiro-pro-mundo-conheca-a-historia-do-mc-poze-do-rodo/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

FERREIRA, Gabriela. #TBT do Funk: 8 momentos históricos e fora do contexto do funk nos últimos anos. **Kondzilla**, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://kondzilla.com/tbt-do-funk-8-momentos-historicos-e-fora-do-contexto-do-funk-nos-ultimos-anos/> Acesso em: 20 mar. 2023.

FERREIRA, Karine. MC Poze do Rodo revela capa de seu primeiro álbum de carreira. **Kondzilla**, 03 nov. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/mc-poze-do-rodo-revela-capa-de-seu-primeiro-album-da-carreira/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

FERREIRA, Mauro. Live lembra os 50 anos do ‘Baile da pesada’, marco da disseminação do funk entre os jovens cariocas. **G1**, 08 jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/08/live-lembra-os-50-anos-do-baile-da-pesada-marco-da-disseminacao-do-funk-entre-os-jovens-cariocas.ghtml>. Acesso em: 28 mar. 2023.

FULADOR, Raynã. Rebeca Andrade é campeã mundial ao som de “Baile de Favela”. **Kondzilla**, 04 nov. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/rebecca-andrade-e-campea-mundial-ao-som-de-baile-de-favela/> Acesso em: 18 mar. 2023.

FULADOR, Raynã. Um mês depois de prisão, pega visão sobre o caso de MC Kauan. **Kondzilla**, 23 set. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/um-mes-depois-de-prisao-pega-visao-sobre-o-caso-de-mc-kauan/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

GIL, Antonio. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1994.
GRUPO RBS. **Nossa História**, [2022a?]. Disponível em: <https://www.gruporbs.com.br/nossa-historia>. Acesso em: 8 fev. 2023.

GRUPO RBS. **Nossas marcas**, [2022b?]. <https://www.gruporbs.com.br/nossas-marcas/8/92> Acesso em: 5 fev. 2023.

GRUPO RBS. **Sobre a Atlântida**, [2022c?]. <https://www.gruporbs.com.br/nossas-marcas/7/atlantida> Acesso em: 18 fev. 2023.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HIGIENIZAÇÃO. *In*: DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/higienizacao/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

JACOB, E. M.; VIANA de Paulo, R. Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 01–39, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/NPXDYYLnkMcbW64HY4LTjWB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 8 mar. 2023.

LOOPING. **Significados**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/loop/#:~:text=No%20%C3%A2mbito%20musical%2C%20chama%2Dse,num%20plano%20vertical%2C%20por%20exemplo>. Acesso em: 31 mar. 2023.

LOPES, Adriana. **Funk-se quem quiser**: No batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

LOPES, Léo. ANITTA é a primeira brasileira a vencer prêmio VMA da MTV, leia discurso. **CNN Brasil**, 29 ago. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/anitta-e-primeira-brasileira-a-vencer-premio-vma-da-mtv-leia-discurso/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MARTINS, Marco; LEITÃO, Leslie. Tim Lopes: morte do jornalista completa 20 anos. **G1**, 2 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/06/02/tim-lobes-morte-do-jornalista-completa-20-anos.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MATTOS, Maria; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda. **Mediação & Mdiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MC MANEIRINHO relembra investigação de apologia ao crime: ‘constrangimento’. Splash **Uol**, 25 maio 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/05/25/mc-maneirinho.htm>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MEDEIROS, Janaina. **Funk Carioca**: Crime ou Cultura? São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

ORTEGA, Rodrigo. MC Cabelinho é intimado a depor e nega apologia ao crime: 'Não falo nada além da realidade'. **G1**, 29 out. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/10/29/mc-cabelinho-e-intimado-a-depor-e-nega-apologia-ao-crime-nao-falo-nada-alem-da-realidade.ghtml>. Acesso em: 12 mar. 2023.

PALOMBINI, Carlos. Musicologia e Direito na Faixa de Gaza. *In*: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos; PALOMBINI, Carlos *et al.* **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro, 2013. p. 133-170.

POLÍCIA prende MCs por apologia e associação com o tráfico no Rio. **G1**, 15 dez. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/12/policia-prende-mcs-por-apologia-e-associacao-com-o-trafico-no-rio.html>. Acesso em: 26 mar. 2023.

QUEM somos. **Kondzilla**. Disponível em: <https://kondzilla.com/quem-somos/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

RADIOS. **Página Institucional**. Disponível em: <https://www.radios.com.br/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

SAMPAIO, Sofia. MC Bin Laden comemora parceria com Gorillaz: "Feat de respeito e grandeza". CNN Brasil, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/mc-bin-laden-comemora-parceria-com-gorillaz-feat-de-respeito-e-grandeza/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SAY IT LOUD. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Say_It_Loud_%E2%80%93_I%27m_Black_and_I%27m_Proud. Acesso em: 31 mar. 2023.

SOARES, João. Como a ditadura militar reforçou o racismo no Brasil. **DW**, 04 abr. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-a-ditadura-militar-refor%C3%A7ou-o-racismo-no-brasil/a-61355841>. Acesso em: 26 mar. 2023.

TOLEDO, Rafael. Conheça a história e os pioneiros do funk ostentação que ditou moda em São Paulo. **Sobrefunk**, 14 out. 2021. Disponível em: <https://sobrefunk.com/conheca-a-historia-e-os-pioneiros-do-funk-ostentacao-que-ditou-moda-em-sao-paulo/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

VECCHIOLI, Demétrio. Rebeca Andrade é ouro em Liverpool, **Uol**, 03 nov. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/colunas/olhar-olimpico/2022/11/03/rebeca-final-do-mundial-aa.htm>. Acesso em: 8 mar. 2023.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIDIGAL, Raphael. Entrevistas: especialistas debatem o cenário do funk em BH. **Esquina Musical**, 18 set. 2018. Disponível em:

<https://esquinamusical.com.br/entrevistas-especialistas-debatem-o-cenario-do-funk-em-bh/> Acesso em: 10 dez. 2022.

WOTTRICH, Laura Hastenpflug. “**Não podemos deixar passar**”: práticas de contestação da publicidade no início do século XXI. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

YIN, Robert. Estudo de Caso: **Planejamentos e Métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2015.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA: ARIEL B E VINI MOURA

1. Quais suas funções na Rádio Atlântida/Rádio 92?
2. Toca funk brasileiro em algum programa específico da rádio? Se sim, poderia falar um pouco mais sobre ele?
3. Quais os horários que costumam ter funk brasileiro na programação da rádio?
4. Como foi que aconteceu a sua aproximação com o funk brasileiro?
5. Você consome funk brasileiro em outros momentos além do trabalho? Se sim, quais são os principais momentos?
6. Qual vertente do funk você mais se familiariza?
7. De que forma trabalhar como DJ influencia no seu trabalho na rádio?
8. Qual a sua opinião sobre os funks higienizados?
9. Existe um processo de higienização pelo qual o funk brasileiro passa para estar presente na Rádio Atlântida/Rádio 92 em 2022? Se sim, como ele se dá?
10. No caso de funks que possuem palavrões, você tem preferência por ouvir funks higienizados ou sem modificações?
11. O que você entende como funk “proibidão”?
12. Você já sofreu algum preconceito por trabalhar com esse gênero musical?
13. Na sua opinião, o funk brasileiro faz parte da cultura nacional como formador da identidade dos indivíduos? Em caso da afirmativa, de que forma? Em caso da negativa, por quais razões?
14. O funk brasileiro faz parte da sua identidade?
15. De que forma você acha que a Comunicação Social se relaciona com o funk hoje em dia?
16. Gostaria de fazer mais algum comentário e contribuição?

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA: TAMIRIS COUTINHO

1. Como foi que aconteceu sua aproximação com o funk brasileiro?
2. Quais são os principais momentos que você consome funk brasileiro?
3. Qual vertente do funk brasileiro você mais se familiariza?
4. No caso de funks que possuem palavrões, você tem preferência por ouvir funks higienizados ou sem modificações?
5. O que você entende como funk “proibidão”?
6. Você sabe se os funks brasileiros passam por alguma modificação ou seleção para serem tocados nas rádios do Rio de Janeiro?
7. Alguns autores citados na minha pesquisa apontam que a mídia só passou a dar atenção e espaço para o funk brasileiro após a demonstração de interesse das classes média e alta. Qual sua opinião sobre isso?
8. Qual sua opinião sobre a forma como a mídia retrata o funk atualmente?
9. Na sua opinião, o funk brasileiro faz parte da cultura nacional como formador da identidade dos indivíduos? Em caso da afirmativa, de que forma? Em caso da negativa, por quais razões?
10. O funk brasileiro faz parte da sua identidade?
11. De que forma você acha que a Comunicação Social se relaciona com o funk hoje em dia?
12. De que forma ser Relações Públicas influencia na sua luta pelo funk?
13. Em seu livro você cita uma onda de comentários e ataques preconceituosos direcionados a você após a publicação do seu trabalho. Antes disso, você já havia sofrido algum tipo de preconceito por escutar ou trabalhar com esse gênero musical?
14. O que você acredita serem as principais motivações dessas pessoas que te

atacaram? E de que forma você lidou diante dessa situação?

15. Gostaria de fazer mais algum comentário e contribuição?