

## **Bastidores do Baile: Técnica, Produção e Circulação Musical no Mundo Funk Carioca**

Dennis Novaes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe um breve panorama histórico do mundo funk carioca a partir de suas técnicas de produção e circulação musical. Focando em duas dimensões principais as quais denomino *música como coisa* e as *coisas na música* procuro evidenciar como estes elementos se articulam nas produções dos DJs e estilos de composições dos Mcs. **Palavras-chave:** Funk; Favela; Música; Técnica

**Abstract:** This article proposes a brief historical overview of the funk world of Rio de Janeiro based on its techniques of production and musical circulation. Focusing on two main dimensions that I called music as a thing and things in music I try to show how these elements are articulated in the productions of DJs and MCs compositions. **Key words:** Funk; Favela; Music; Technique

### **Introdução**

O funk carioca, em seus quase trinta anos de história, consolidou-se como um dos principais gêneros de música eletrônica no Brasil. Desde as primeiras produções nacionais, no final de década de 1980, tornou-se um fenômeno de massas que arrebatou ouvintes e entusiastas em todo território nacional. Apesar disso, a maior parte de sua produção continua ancorada no cenário ‘*underground*’ dos bailes e em produções que utilizam equipamentos de baixo custo e técnicas criativas de distribuição das músicas. A partir de pesquisa etnográfica e entrevistas tanto no mundo funk quanto nas favelas cariocas em geral, buscarei traçar aqui um panorama sobre estas técnicas de produção e circulação das músicas ao longo dos anos.

Um exemplo que encontrei em campo pode nos ajudar a entender o escopo deste artigo. Em meados de 2015 fui apresentado a Fabiano Almeida Oliveira por ocasião da pesquisa sobre funk proibido<sup>2</sup> que realizava naquele período. Mais conhecido como MC Copinho, Fabiano atua no funk desde 2005, época em que emplacou seus primeiros sucessos no subgênero conhecido como ‘putaria’. Quando nos conhecemos, ele

---

<sup>1</sup> Bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia pela Universidade de Brasília. Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ e doutorando pela mesma instituição. E-mail: dennisnovaes@hotmail.com

<sup>2</sup> O proibido é um subgênero do funk carioca que aborda o universo da criminalidade. Os primeiros resultados desta pesquisa encontram-se registrados em minha dissertação de mestrado *Funk Proibido: Música e Poder nas Favelas Cariocas* (Novaes, 2016)

finalizava a produção de seu mais recente projeto, o *Na Raiz*: espécie de álbum com 12 proibidões, cada um deles dedicado a uma favela específica. A maioria das composições é do próprio Copinho, mas uma das músicas conta também com a colaboração de Praga<sup>3</sup>. Nelas, é possível ouvir as principais ruas das comunidades em questão, nomes de bandidos que atuam ou atuaram no varejo local de drogas ilícitas e de bandidos que morreram e são até hoje lembrados pelos moradores. Frequentando bailes de favela, ou simplesmente transitando por algumas dessas localidades, é possível perceber o sucesso de sua empreitada: estes funks são tocados nos bailes e com frequência é possível ouvi-los nos bares, nas casas e nos carros que passam pelas ruas.

O projeto de Copinho era ousado: não é comum que MCs de funk divulguem tantas músicas de uma só vez. Além disso, as composições do *Na Raiz* têm letras bastante extensas quando comparadas a outras lançadas no mesmo período e foram totalmente elaboradas para favelas específicas, o que em tese tornaria difícil sua circulação por outras localidades. O bom resultado de sua iniciativa deveu-se a uma espécie de negociação bastante comum no universo do funk carioca. Algumas músicas, mais demandadas pelos DJs de diversas favelas, precisaram sofrer alterações em suas letras readequando-se a outras localidades e pessoas. Uma delas, originalmente dedicada à favela Nova Holanda, no Complexo da Maré, é um bom exemplo<sup>4</sup>:

*Mais um ano se passou e nós continua forte  
De role pela NH<sup>5</sup>, o pente explanou minha Glock<sup>6</sup>  
Nós nunca quis se exhibir, condição dá correria  
Ajudando morador, por isso que nós é mídia*

*Ai que saudade de ver pela favela o Pitoco  
O Betinho e o Escobar, os mulequinho era louco  
Pro sistema é só mais um, pra nós uma grande perda  
Por isso que pelos becos nós aperta com certeza*

(...)  
(Refrão)

<sup>3</sup>Também conhecido como “Caneta de Ouro”, Praga é um dos compositores mais renomados no mundo funk, com proibidões gravados por diversos intérpretes. Somadas, suas músicas mais famosas possuem cerca de 100 milhões de visualizações no site *Youtube*.

<sup>4</sup> A maior parte das letras será suprimida para um melhor aproveitamento do formato “artigo”.

<sup>5</sup> Favela Nova Holanda, localizada no Complexo da Maré

<sup>6</sup> Glock é uma pistola. Muitos bandidos guardam suas pistolas sob a bermuda, deixando à mostra o pente.

*Então respeita que o bonde ta preparado  
Aqui nada mudou, mesmo estando ocupado<sup>7</sup>  
Pergunte ao morador, a venda ta fluindo  
Na Nova é o motor, LZ<sup>8</sup> que já ta vindo  
(Então Respeita a Nova Holanda – MC Copinho<sup>9</sup>)*

Numa das versões, feita para a favela Faz Quem Quer, localizada no município de São João do Meriti, este mesmo trecho sofreu a seguinte reconfiguração:

*Mais um ano se passou e nós continua forte  
De role pelo Vaz<sup>10</sup>, o pente explanou minha Glock  
Nós nunca quis se exhibir, condição dá correria  
Ajudando morador, por isso que nós é mídia*

*Ai que saudade de ver pela favela de novo  
Os irmãozinho que se foram, os mulequinho era louco  
Pro sistema é só mais um, pra nós uma grande perda  
Por isso que pelos becos nós aperta com certeza  
(...)  
(Refrão)*

*Então respeita que o bonde ta preparado  
Aqui nada mudou, geral já ta ligado<sup>11</sup>  
Pergunte ao morador, a venda ta fluindo  
No Faz Quem Quer é o Fred e o Johnny que ta vindo  
(Então Respeita o Faz Quem Quer – MC Copinho<sup>12</sup>)*

O descompasso inicial entre a intenção de Copinho ao compor suas músicas e as atuais demandas de circulação do funk nas favelas cariocas elucidada por vários caminhos o escopo deste artigo. As “negociações” pelas quais a música supracitada passou estão ligadas a transformações técnicas na produção do funk, na configuração dos bailes de favela e nas plataformas de divulgação destas obras ao longo dos últimos vinte anos.

<sup>7</sup> O Complexo da Maré ainda não contava com uma “Unidade de Polícia Pacificadora”, mas era ocupado pelas Forças Armadas. É a esta ocupação que Copinho faz referência.

<sup>8</sup> LZ, Pitoco, Betinho e Escobar são “vulgos” de bandidos.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sbuHf2HD9rg>

<sup>10</sup> Localidade do Faz Quem Quer

<sup>11</sup> O Faz Quem Quer não é ocupado por nenhuma UPP, nem pelas Forças Armadas, por isso esta alteração foi necessária.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=S5PXu9Dhoh8>

Pretendo desenvolver estas questões a partir de quatro movimentos gerais: na primeira seção, busco esmiuçar a abordagem que fundamenta todo o texto, a saber, o enfoque na música como *coisa* e as potencialidades deste recorte. A segunda e a terceira seções serão dedicadas a um breve apanhado de diferentes gerações no funk carioca, traçando paralelos entre os estilos de composição e as dinâmicas de produção e circulação musicais em cada período. Por fim, na última seção me debruçarei sobre a atual conjuntura do mundo funk, focando nas formas de produção e circulação das músicas, além de como essas dimensões se conectam aos bailes e às sociabilidades nas favelas cariocas.

### **As Coisas na Música e a Música como Coisa**

As tecnologias de registro fonográfico transformaram significativamente a forma como interagimos e concebemos a ideia de música. Não é minha intenção aqui debruçar-me sobre as complexas implicações desta assertiva, mas apontar alguns de seus epifenômenos. Uma das características do movimento *hip-hop*, cujos ecos fomentaram o funk carioca, foi a exploração intensa das potencialidades oriundas do registro fonográfico: as músicas passam a ser misturadas, recortadas ou repetidas em *loop* para criar novos efeitos sonoros. O *scratch*, técnica que consiste em usar a agulha do toca-disco como instrumento musical ao girar o vinil no sentido anti-horário, é um exemplo destas inovações que passam a dar novos sentidos a tecnologias pensadas inicialmente apenas como formas de reprodução sonora. As caixas de som potentes, cujos graves em volume elevado fazem o próprio corpo tremer ao ritmo da batida, passam a ser um instrumento essencial de concepção da música.

Pensar o funk nacional é, assim, um processo indissociável das técnicas e tecnologias de circulação, reprodução e gravação sonoras. Este artigo não tem a pretensão de esgotar estas questões: meu esforço será esboçar uma análise histórico/etnográfica do funk carioca, tentando levar em conta não apenas as “relações sociais” – me refiro ao viés crítico pelo qual Latour (2005) aborda a expressão –, mas tentando trazer à tona uma dinâmica em que humanos e não humanos interagem numa espécie de ação coletiva:

Aqui, a divisão aparentemente razoável entre material e social torna-se exatamente o que obscurece uma pesquisa sobre como uma ação *coletiva* é possível. Desde que, é claro, por coletivo não queiramos dizer uma ação

perpetrada por forças sociais homogêneas, mas, pelo contrário, uma ação que coleta diferentes tipos de forças entrelaçadas por serem diferentes. É por isso que, de agora em diante, a palavra “coletividade” tomará o lugar de “sociedade”. (Latour, 2005: 74-75 [tradução livre])

Abordar densamente o complexo amálgama em que humanos e não humanos interagem no funk carioca requereria aprofundar-me em questões que ainda não domino, como tocar uma bateria eletrônica, dominar técnicas de edição de áudio, etc. Minha tentativa ao longo da narrativa que irei apresentar é mais modesta e a encaro como um exercício: evitar que os objetos *sumam* ao longo de minhas reflexões<sup>13</sup>. A esta dimensão de meu esforço – a saber, como as *coisas* influenciam na dinâmica do *fazer* música – me refiro como *as coisas na música*.

Outra dimensão, separável da primeira apenas neste exercício argumentativo, é a da *música como coisa*. Como já comentei no início desta seção, o advento do registro fonográfico implica um caráter material da música gravada: ela circula, é produzida, recortada, misturada, convertida em diferentes formatos por processos digitais e analógicos, etc. Por meio de sua condensação enquanto matéria ela se insere numa rede específica de trocas simbólicas que também buscarei ressaltar em minha análise. Por outro lado, as músicas que abordarei são cantadas, ou seja, inserem-se inevitavelmente numa espécie de “arte comunicativa” e ocultar esta dimensão seria perder algumas de suas características essenciais. Em *Art and Agency*, uma das preocupações de Alfred Gell (1999) é desconstruir a concepção da arte e coisas em geral como meios de comunicação. Ao contrário da maioria das análises, sua abordagem teórica busca trazer à tona a agência das coisas. O que ressaltarei ao longo de minha construção narrativa é uma relação híbrida na qual estas músicas – enquanto “coisas” – influenciam na construção elocucionária dos artistas. Mas, além disso, as descrições que apresentarei evidenciam que esta agência da música enquanto coisa está ligada ao fato de que

Apesar das tradicionais afirmações contrárias, coisas e obras de arte nunca são indivíduos: “elas vêm em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras – assim como as pessoas. Elas tem relações umas com as outras assim como as pessoas que as criam e as circulam como objetos individuais” (Gell, 1998:153). (Olsen, 2010: 135 [tradução livre]).

Os pontos levantados nesta seção não serão retomados nestes termos ao longo do trabalho, mas, espero, se farão ver etnograficamente.

---

<sup>13</sup> Busco incorporar aqui uma das observações de Latour sobre a recorrente invisibilidade legada aos objetos nas análises das ciências sociais (Latour, 2005: 80).

### **Os Bailes de Clube e o Início do Funk Nacional**

O primeiro trabalho acadêmico sobre a cena funk no Rio de Janeiro precede o gênero musical e aquilo que hoje entendemos musicalmente como funk carioca (Palombini, 2016). *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*, publicado em 1987 por Hermano Vianna tratou-se de uma abordagem etnográfica sobre os bailes que se multiplicavam pelos subúrbios do Rio de Janeiro, embalados pela música eletrônica americana e adaptando o movimento *hip-hop*, bem como a música *electro*, às matizes locais. A gravação dos primeiros funks em português está ligada a essa pesquisa: ao terminar a dissertação, Vianna presenteou seu principal interlocutor, DJ Marlboro, com uma bateria eletrônica, usada mais tarde na gravação do disco *Funk Brasil Vol. 1* em 1989.

À época, um item como esse dificilmente circularia nas mãos dos entusiastas do movimento funk, oriundos, em sua maioria, de camadas pobres. O próprio aparato que permitia o trabalho de Marlboro, por exemplo, ainda não era muito acessível. Embora já atuasse em programas de rádio e discotecasse em diversos bailes no Rio de Janeiro, em meados da década de 1980 ele ainda não tinha em casa, por exemplo, as duas vitrolas necessárias para a mixagem das músicas ao vivo (Vianna, 1987). Naquele período, a maioria dos DJs utilizava os aparelhos disponibilizados pelas rádios ou pelas “equipes de som” que forneciam os meios de produção dos bailes. Equipes como a “Furacão 2000” eram geralmente as proprietárias das grandes caixas de som, das vitrolas, do *mixer*<sup>14</sup> e responsáveis pela contratação dos DJs.

Em meados da década de 80, começavam a chegar ao Brasil as novidades desenvolvidas a partir do movimento *hip-hop*, como a mixagem e a prática do *scratch*, despertando a curiosidade dos DJs locais. O sentimento de Marlboro ao deparar-se com estas técnicas é pertinente para as questões aqui trabalhadas:

Quando Marlboro veio morar no Rio, ele não sabia da existência dos bailes, mas sempre escutava muito rádio. Era a época da discoteca e a FM Cidade tinha um programa diário inteiramente dedicado a essa música, apresentado pelo DJ Ivan Romero. Marlboro não ficou impressionado com a música disco e sim com a técnica de mixagem (isto é, a mistura de duas músicas, sem que o ouvinte perceba onde começa uma e termina a outra) utilizada pelo DJ. Para descobrir o segredo da mixagem (como não tinha, e até hoje não tem, dois toca-discos em casa), Marlboro tentava sincronizar o ritmo de duas músicas, uma tocando na rádio e a outra no toca-discos de sua mãe.

<sup>14</sup> O mixer é um instrumento analógico ou digital usado para combinar diferentes fontes de som num único canal de saída.

Através de amigos da escola, Marlboro entrou em contato com os bailes e com pessoas de várias equipes. Logo quis treinar sua “técnica” de mixagem nos toca-discos profissionais. Nessa época, a mixagem era usada apenas nas discotecas da Zona Sul. Nos bailes os discotecários usavam as técnicas do corte: num momento determinado da música, mudavam o seletor de entrada para o outro toca-disco que já estava com o “outro balanço no ponto”. Marlboro foi o pioneiro da introdução de mixagem nos bailes, o que provocou diversas reações tanto do público quanto dos antigos DJs que não queriam aderir, mas acabaram aderindo, à nova técnica. (Vianna, 1987: 85)

Em *The Art of Anthropology*, Alfred Gell propõe que a análise antropológica sobre os objetos de arte deveria partir de um filistinismo metodológico, ou seja, assumir um rompimento resolutivo em relação ao esteticismo para pensar as diferentes artes como “componentes de um vasto e às vezes irreconhecível sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas” (Gell, 1999: 163[tradução livre]). Este sistema, que o autor denomina “tecnologia do encantamento”, seria fundamentado pelo “encanto da tecnologia”: o poder que processos técnicos têm de nos fazer ver “o mundo real numa forma encantada”. Nas palavras do autor:

O ponto que desejo salientar é que a atitude do espectador frente a uma obra de arte é fundamentalmente condicionada pela sua própria noção dos processos técnicos que lhe geraram, e o fato de que foi criado pela agência de outra pessoa, o artista. A relevância moral da obra de arte emerge da discrepância entre a consciência interna que o espectador tem de seus próprios poderes enquanto agente e a concepção que ele forma dos poderes que o artista possui. Ao reconstruir os processos que trouxeram a obra de arte à existência, ele é obrigado a lançar mão de uma agência criativa que transcende a sua própria e, pairando ao fundo, o poder da coletividade em meio a qual o artista exerceu sua maestria técnica. (Idem, 1999: 172 [tradução livre])

A adesão dos DJs a técnicas como o *scratch* e a mixagem – apesar da relutância inicial – foi consonante com a boa recepção do público a elas (Vianna, 1987). Não é minha intenção aqui abraçar de forma dogmática a abordagem teórica sistematizada por Gell com suas profundas implicações epistemológicas, mas sim os processos que ela nos ajuda a ressaltar. Pensar o encantamento que a arte, enquanto técnica, é capaz de exercer, permite levar adiante os processos que este artigo busca trazer à tona: a forma como técnicas, tecnologias, sociabilidades e relações de poder interagem na criação e circulação da música funk. Para tal faz-se necessário, como apontado na primeira seção,

que técnicas e tecnologias não sejam deixadas em pano de fundo, mas reconhecidas enquanto elementos potencialmente “influentes” na dinâmica social. As considerações de Gell nos ajudam a pensar como determinadas técnicas vão paulatinamente sendo incorporadas na produção dos funks até se tornarem hegemônicas, considerando a capacidade de “encantar” que elas detêm.

Ao primeiro disco de funk gravado em português sucederam-se outros que tornaram este gênero um movimento de grandes proporções já na primeira metade da década de 1990. Desde o início o movimento apresentava a pluralidade que lhe é característica. Os bailes “Lado A Lado B<sup>15</sup>”, por exemplo, eram performances em que a violência ritualizada fazia parte da diversão, num jogo de territorialidades em que galeras rivais se enfrentavam. Estas performances foram usadas pela mídia corporativa e por agentes estatais como um exemplo do potencial violento e perigoso dos jovens favelados, justificando, assim, represálias aos bailes. Como sublinham diversos autores, no início da década de 1990 veículos de comunicação passaram a associar o funk e a juventude favelada ao tráfico de drogas e à violência urbana (Lopes, 2010; Herschman, 1997; Facina, 2010; Mattos, 2006). Essa juventude passa a ser vista como “classe perigosa” que tinha no funk seu “grito de guerra incivilizado” contra os “civilizados valores dominantes” (Facina, 2010). Esse estigma que associava a juventude negra e favelada e o funk à criminalidade foi reiterado ao longo da década de 90 por políticas estatais e pela grande mídia, produzindo não apenas um inimigo, mas sua respectiva trilha sonora. Os “festivais de galeras” surgiram como uma resposta a estas tentativas de criminalização do movimento, buscando canalizar as disputas através das danças e das músicas: ganham espaço neste período os raps “pede a paz”, que exaltavam as comunidades e pediam o fim da violência (Mattos, 2006: 34)<sup>16</sup>. Nestas músicas os artistas apresentavam uma cartografia dos subúrbios cariocas enaltecendo os bailes:

(...)

*Ê ê ah! Peço paz para agitar,*

*Eu agora vou falar o que você quer escutar*

*Ê ê ê! Se liga que eu quero ver*

*O endereço dos bailes eu vou falar pra você*

*É que de sexta a domingo na Rocinha*

<sup>15</sup> Também conhecidos como “bailes de corredor” ou “bailes de briga”

<sup>16</sup> Como ressalta Carla Mattos, apesar do sucesso que estes raps faziam as galeras ainda valorizavam a “disposição” para a briga



*O morro enche de gatinha que vem pro baile curtir  
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,  
É funk em cima, é funk embaixo, eu já não sei pra onde ir  
O Vidigal também não fica de fora  
Final de semana rola um baile shock legal  
A sexta-feira lá no Galo é consagrada  
A galera animada faz do baile um festival*

*Tem outro baile que a galera toda treme  
É lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu  
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça  
A galera fica maluca lá no Morro do Borel  
(...)  
Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense  
Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance  
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta  
Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...*

*Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário  
Vem o Cassino Bangu e União de Vigário  
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel  
Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu*

*Tem muitos clubes e favelas que falei  
Muitas vezes eu curti, me diverti e cantei,  
Mas isso é pouco vamos juntos fazer paz  
Se não fosse a violência o baile funk era demais  
(Endereço dos Bailes – MCs Júnior e Leonardo<sup>17</sup>)*

Gravadas em estúdio pelas equipes de som ou por DJs como Marlboro, que começavam a ganhar certo espaço na indústria fonográfica, estas músicas apresentavam semelhanças na sua estrutura de composição, por exemplo, as letras extensas e as – também extensas – citações a distintas localidades. Mesmo em funks dedicados à temática romântica, como alguns da dupla Claudinho e Buchecha<sup>18</sup>, estas características se faziam presentes. Nas gravações, os MCs interpretavam suas letras e melodias sobre uma *base*:

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mhdt-ZUx9DY>

<sup>18</sup> Um exemplo é a música *Nosso Sonho*, composta e interpretada pela dupla.

No funk carioca dos anos 1990 uma base é uma versão instrumental, no lado B de um single comercial, usada por um MC em contraponto rítmico a sua expressão vocal – rima na hora ou rap. Versões instrumentais para esse fim começaram a ser gravadas comercialmente em 1971 na Jamaica (Brewster e Broughton 2000: 119). (...) Os procedimentos técnicos dos DJs do funk carioca nos anos 1990 não foram suficientemente estudados. Nas produções em tempo diferido observa-se a variação e a derivação de bases por combinação entre segmentos de faixas instrumentais importadas ou por interpolação ou sobreposição de elementos de gravações afro-brasileiras a uma base dada. (Palombini, 2016: 2-3)

Para manter as bases soando por tempo prolongado os DJs na década de 1990 usavam a técnica desenvolvida por Kool Herc que, utilizando duas cópias de um mesmo disco, mantinha um determinado *break* em *loop*. Embora a literatura sobre o funk nacional afirme que a principal influência do gênero foi o *miami bass*, Carlos Palombini demonstra que a base que acompanhou os funks cantados em português até o fim da década de 90 – denominada *Volt Mix* no mundo funk carioca – é oriunda da música *electro*. O *Volt Mix* será a base predominante do funk carioca até o início dos 2000. Há nesta fase do movimento funk uma relação entre os detentores dos meios de produção dos bailes e das músicas – equipes de som e DJs ligados a grandes gravadoras – e as referências a localidades feitas pelos MCs em suas composições. Estas referências acompanhavam o circuito feito pelos DJs e equipes, que circulavam principalmente pelos bailes de clube em subúrbios cariocas. Tal relação entre meios de produção dos bailes e dos bailes e os estilos de composição se aprofunda e toma novos contornos com a evolução do funk e suas diversas ramificações.

Tenho focado aqui numa relação específica que merece ser explicitada: frente à grande diversidade de músicas que o funk nacional produziu em seu relativamente curto tempo de vida, me interessa especialmente por aquelas que fazem referência a localidades e pessoas. Em *Gifts and Commodities*, Chris Gregory (1982) se debruça sobre a ambígua economia colonial na Papua Nova-Guiné, num sistema de trocas em que as coisas são ora “dádivas”, ora “mercadorias”. Gregory compara as análises de Lévi-Strauss e Marx para apontar suas respectivas potencialidades e insuficiências. A abordagem de Lévi-Strauss – fortemente influenciada pelas considerações de Mauss sobre o princípio da reciprocidade: a obrigação de dar, receber e retribuir – pensa o sistema de trocas como um momento separado da produção, distribuição e consumo.

Marx, por outro lado, reconhece estas três dimensões como um todo, mas exclui de sua análise a circulação de pessoas. A partir daí, Gregory desenvolve seu quadro de análise, do qual nos interessam especificamente dois pontos:

(1)Produção, consumo, distribuição e circulação de coisas e pessoas são elementos de uma totalidade, não esferas autônomas; (2) nem a forma como coisas são produzidas, nem a forma como coisas circulam são necessariamente “esferas predominantes” porque a questão de predominância é mais empírica que conceitual; (Idem, 1982)

Aos privilegiar as músicas que fazem referências a localidades<sup>19</sup> – e, mais à frente, a pessoas específicas – busco ressaltar o primeiro ponto apresentado por Gregory: que a produção, distribuição – neste caso, das músicas –, bem como a circulação de pessoas e coisas são elementos de uma totalidade. Como ficará ainda mais claro ao longo deste texto, pessoas circulam junto das músicas e essa relação se altera num amálgama com as características de produção e distribuição dos funks.

A base que hoje entendemos como funk carioca surge na virada dos anos de 1990 e 2000 e é conhecida como *tamborzão*. O processo que lhe deu origem é bastante representativo das culturas musicais afro-diaspóricas e se origina ainda na metade da década de 1990 quando, utilizando-se apenas de *mixers*, diferentes DJs cariocas mesclavam elementos da música afro-brasileira com o *Volt-Mix*. O “caminho inverso” também ocorreu: “em 1997 Mestre Jorjão, da Mocidade Independente, então em seu segundo ano à frente da Unidos do Viradouro, introduziu na Marquês de Sapucaí uma variante do motivo bumbo/caixa do volt-mix” (Palombini, 2016: 6). Não por acaso, o *tamborzão* ganha forma à medida que se disseminam entre os DJs aparelhos antes raros como *mixers* e, finalmente, o instrumento que lhe consagraria em 1999: a bateria digital (Idem, 2016: 7). Também não é por acaso que neste mesmo período o estilo de composição dos MCs se alterou, criando-se mais espaço para a “putaria”, subgênero que fala abertamente sobre relações sexuais e o *proibidão*, que será explorado na próxima seção.

### **Os Bailes de Favela e o Proibidão**

Com o fechamento dos clubes, os bailes de favela foram paulatinamente se firmando como os principais ambientes de divulgação e fruição do funk. Uma nova

---

<sup>19</sup> Considero aqui que as referências a localidades são também referências às pessoas que nelas habitam ou as freqüentam. Dessa forma, a analogia com as reflexões de Gregory são ainda mais pertinentes, tendo em vista que estas pessoas são o “público consumidor” das músicas

dinâmica emerge desse cenário: embora estes bailes muitas vezes fossem embalados por equipes de som já existentes que levavam seus próprios DJs, começam a ganhar mais espaço os DJs crias<sup>20</sup> das favelas, assim como estes últimos aos poucos passam a adquirir seu próprio equipamento de som e organizar os bailes em suas comunidades. Em diálogo com este processo, o proibidão se consolidou como um subgênero de grande relevância, por meio de uma estética narrativa que tem os bandidos como centro gravitacional de suas epopéias<sup>21</sup>. Em sua grande maioria, os proibidões eram gravados de forma mais “rústica” que o funk comercial. As apresentações de MCs nos bailes de favela eram gravadas pelos DJs em fita cassete, o que diminuía a qualidade do som e limitava os recursos das bases sobre as quais os MCs cantavam, já que os DJs dispunham apenas dos recursos à mão numa performance ao vivo e o acesso à bateria eletrônica ainda era insipiente. Apesar disso, é possível encontrar algumas gravações feitas em estúdio. Estes dois formatos – ao vivo e estúdio – apresentam dinâmicas distintas de interpretação e composição, por isso serão analisados separadamente. Estas duas subseções serão dedicadas a músicas gravadas no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Uma terceira subseção se concentrará nos rumos do proibidão até 2010, ano em que as UPPs ocuparam as favelas onde ocorriam os principais bailes da cidade.

#### *Os proibidões gravados “ao vivo”*

As primeiras gravações deste tipo começaram a circular já em 1994, mas se multiplicaram principalmente a partir da segunda metade da década de 1990. Algumas destas músicas são composições no sentido “estrito”, com letras total ou parcialmente pré-estabelecidas antes do momento de sua gravação. Outro tipo, bastante comum, são os improvisos feitos no meio do baile por um ou mais MCs em conjunto. Em ambos os casos, é possível perceber uma dualidade que terá implicações importantes na evolução do funk carioca: por um lado, o baile é um momento “único” cuja singularidade o MC ressalta ao alterar parte da letra, ou improvisando um rap sobre a localidade e suas figuras mais influentes; por outro, as tecnologias de gravação, reprodução e circulação musical possibilitam que este momento seja registrado e circule por ambientes externos.

<sup>20</sup> “Cria” é uma categoria comum entre moradores de favela e faz referência às pessoas criadas em favela. Mais que uma demarcação territorial, “ser cria” é algo que confere prestígio e indica que a pessoa é familiarizada com o complexo repertório de códigos e valores imbricados em “ser favelado”

<sup>21</sup> É importante fazer algumas ressalvas: de acordo com alguns de meus interlocutores, os bailes de favela já existiam desde a década de 80 embora não tivessem o tamanho e o prestígio que mais tarde lhes caracterizaria. Além disso, é preciso evitar uma leitura simplista que trate o proibidão como uma consequência direta dos bailes de favela.

Exemplo famoso do primeiro tipo de gravações ao vivo ao qual me refiro aqui é o *Rap das Armas*, interpretado pelos MCs Cidinho e Doca. As primeiras versões desta música já circulavam em meados de 1990, mas sua versão mais conhecida – graças, especialmente, ao filme *Tropa de Elite* – é uma gravação ao vivo feita no baile do Dendê<sup>22</sup>:

(...)

*Morro do Dendê é ruim de invadir*

*Nós com os alemão vamos se divertir*

*Porque no Dendê eu vou dizer como é que é*

*Aqui não tem mole nem pra DRE*

(...)

*Vem um de AR-15 outro de 12 na mão*

*Tem mais um de pistola e outro com dois oitão*

*Um vai de Uru na frente escoltando o camburão*

*Tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão*

*(Rap das Armas (Dendê) – MCs Cidinho e Doca<sup>23</sup>)*

Dentre as diversas versões que poderiam nos servir de exemplo, é possível citar uma gravação ao vivo na favela Cerra Coral:

(...)

*O Cerra Coral é ruim de invadir*

*Nós com os alemão vamos se divertir*

*Dou maior conceito pra quem fica na moral*

*Agora eu vou mostrar como é no Cerra Coral*

*(Rap das Armas (Cerra Coral) – MCs Cidinho e Doca<sup>24</sup>)*

Como dito anteriormente, há também gravações de improvisos feitos por MCs em suas apresentações ao vivo. Nelas, uma mesma linha melódica pode abrigar letras completamente diferentes. Estes improvisos consolidam um costume que terá importante reflexo nos anos seguintes: as referências aos bandidos presentes nos bailes.

*MC Mascote: Tu ta ligado Vidigal é moradia*

<sup>22</sup> Crias da Cidade de Deus, favela dominada pelo Comando Vermelho, os MCs Cidinho e Doca não se apresentam, nem fazem músicas enaltecendo favelas de outras facções. O Morro do Dendê pertencia ao CV quanto esta versão foi gravada, mas entre os anos de 2002 e 2005 todas as localidades desta favela foram dominadas pelo Terceiro Comando Puro (TCP).

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2odzHABaG6w>

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Dm-I1nqI8Co>

*Mas se marcar na Rocinha to todo dia  
Que maravilha, esse é o bonde do sacode  
Esse é o bonde pesadão, é o bonde do Bigode  
MC G3: Vou da-lhe um papo eu não sou um terrorista  
Fecho com os mano la da Baixada Santista  
Tu ta ligado, eles bagunça a cidade  
É o Dioguinho, o Gordão e meu irmãozinho Trindade<sup>25</sup>  
(...)*

*(MC Mascote, MC G3, Mr. Catra, MC Duda e MC Gil do Andaraí – Rima na Hora [Rocinha<sup>26</sup>])*

Esta mesma linha melódica se repete em diversos improvisos gravados à época – início dos anos 2000. Como exemplo, é possível citar uma apresentação de Cidinho no morro da Mangueira:

*Lá do Mirante da pra ver o Rio todinho  
Lugar tranquilo, os cria tão tudo aqui  
Tu ta ligado que eu sou lá da CDD  
Mas falo do Tuiuti  
(...)  
Vê o Maraca, vê a Ponte, vê o cais  
O Cristo fica bem lá na ponta de trás  
De longe eu posso ver até os alemão  
Então lá vai bala vacilão  
(MC Cidinho – La do mirante [Mangueira<sup>27</sup>])*

### 1.1 – Os Proibições gravados em estúdio

Embora não fossem tão comuns, grandes sucessos do proibidão carioca no fim da década de 1990 e início dos anos 2000 foram gravados em estúdio. Em nossas pesquisas ainda não foi possível levantar detalhes sobre essas produções, que provavelmente contaram com recursos de varejistas de drogas ilícitas de alguma favela carioca<sup>28</sup>. Ainda não sabemos afirmar, por exemplo, se as gravações foram feitas em

<sup>25</sup> Bigode, Trindade, Dioguinho e Gordão são vulgos de bandidos presentes no baile. Em 2002, o Comando Vermelho selou uma aliança com o PCC, de São Paulo. Nesta ocasião provavelmente havia integrantes do PCC no morro da Rocinha, por isso a referência à Baixada Santista.

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xo3TZFGQUd0&index=18&list=PLEWbs0rveAX27pEUNLcMVCDYZK7Nm3yQt>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gNp23-oRyS0>

<sup>28</sup> O possível auxílio financeiro dos bandidos não resume estas músicas a “marketing do tráfico”, nem indica que os MCs lancem mão das práticas que descrevem. Mais detalhes sobre isso estão presentes no capítulo *Envolvimento* de minha dissertação (Novaes, 2016).

estúdios profissionais no “asfalto”, ou estúdios montados em alguma favela. Apesar disso, podemos perceber que a estrutura dessas composições também está ligada às condições de possibilidade de sua gravação. Dentre suas temáticas predominam as de cunho mais amplo sobre códigos de conduta e valores dentro da favela, ou dos bandidos. Mesmo quando têm uma determinada favela como centro, há referência a outras. Assim como em todas as músicas citadas na seção anterior, uma nova cartografia da cidade emerge: apenas as favelas de Comando Vermelho<sup>29</sup> são citadas, restando às outras o epíteto de “alemão”. Uma destas músicas, gravada no início dos anos 2000, é *A Providência é Nós*<sup>30</sup>, da MC Sabrina

*Eu solto eu solto a voz*

*Na Providência é nós*

*Na Provi é chapa quente, olha o que eu vou te falar*

*Tem vários filezinhos pra você namorar*

*É o bonde que ta passando*

*Árvore seca ta no baile e ta vindo de bondin*

*Jacaré já ta no baile e ta vindo de bondin*

*(...)*

*(Na Providência é nós – MC Sabrina<sup>31</sup>)*

### *O Proibidão nos anos 2005-2009*

Na primeira década dos anos 2000 os bailes de favela tornaram-se muito influentes e os artistas que se consagravam nas favelas geralmente ganhavam projeção nacional, levando a ‘putaria’ e alguns proibidões a circular por ambientes de diversas camadas da sociedade brasileira. Mais facilmente absorvidos pela indústria fonográfica, os funks ‘putaria’ costumavam ter gravações em estúdios tanto em suas versões originais, quanto nas versões *lights* encaminhadas para as rádios. Ao contrário do que ocorria no proibidão, músicas deste subgênero não tinham referências a localidades e pessoas, concentrando-se majoritariamente na temática sexual. A dinâmica dos proibidões era diferente. Com poucas exceções a maior parte das músicas eram gravações ao vivo e, apenas quando faziam muito sucesso nos bailes de favela,

<sup>29</sup> Praticamente todos os artistas mais famosos de funk proibidão são de favelas de Comando Vermelho

<sup>30</sup> A expressão “é nós” é usada entre moradores de favelas do CV. Em favelas dominadas por outras facções como ADA ou TCP a expressão utilizada é “a gente”.

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wTmi4RDulY4>

ganhavam uma versão *light* em estúdio e eram encaminhadas para as rádios. Em geral, até o fim desta década as composições seguiam moldes similares aos que citei anteriormente.

Os recursos para a produção musical tornaram-se cada vez mais acessíveis e os DJs puderam criar suas próprias bases através de seus computadores pessoais. Surge uma profusão de *montagens*, nas quais os DJs mixavam fragmentos de falas, músicas, e outros ‘objetos sonoros’ para criarem novos sentidos. Junto com a disseminação dos CDs e dos computadores vieram os arquivos MP3 e as plataformas de divulgação de conteúdo na internet. Nesta primeira década a internet cumpre um papel essencial: por meio dela os aspirantes a DJs baixavam os programas de mixagem, as bases de outros DJs e aprendiam a manipular estes softwares. O computador passa a ser um requisito indispensável para um garoto que almejasse atuar na área, mas ainda era um item escasso na favela e a que poucos tinham acesso. Dessa forma, os DJs crias de favela usavam seus computadores e conhecimento adquirido para a produção de suas montagens, mas o principal meio de circulação continuava sendo os CDs. Esta primeira década dos anos 2000 foi provavelmente a mais frutífera do funk carioca. Centenas de bailes se espalhavam pela cidade todo fim de semana e com eles, centenas de MCs, DJs, donos de equipe e dançarinos embalavam milhões de frequentadores. Artistas emergentes como Frank e Menor do Chapa tornavam-se grandes ícones interpretando composições mais elaboradas que as da geração anterior no proibidão.

Os dois maiores sucessos do estilo no fim desta década – *Faixa de Gaza*<sup>32</sup> e *Vida Bandida*<sup>33</sup> – já anunciavam as transformações que viriam. *Vida Bandida*, composição de Praga interpretada pelo MC Smith, foi gravada ao vivo pelo DJ Byano num baile da Penha. Em sua versão mais famosa, a gravação impressiona pela qualidade. Diferente do que os outros DJs costumavam fazer, Byano gravava apenas a voz do MC nos bailes e fazia a produção da base em sua casa, praticamente criando a impressão de que a gravação foi em estúdio. *Faixa de Gaza*, composta e interpretada pelo MC Orelha, ficou famosa com uma gravação que o MC fez em sua própria casa, numa base simples. De acordo com ele, a música vazou no site *Youtube* e acabou fazendo sucesso sem a produção de um DJ. *Vida Bandida* e *Faixa de Gaza* têm em comum as letras extensas

---

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Zjm80Lhjupc>

<sup>33</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=LXEq\\_1jHqXk](https://www.youtube.com/watch?v=LXEq_1jHqXk)



com reflexões elaboradas sobre o “*ethos*” da vida no crime. Estas produções anunciam um movimento que se tornaria hegemônico nos anos subseqüentes, a desapareção quase completa de músicas gravadas ao vivo na segunda década dos anos 2000.

### **A Produção e Circulação do Funk Carioca Pós-UPP**

A primeira UPP – Unidade de Polícia Pacificadora – foi implementada em 2008 na favela Santa Marta e a ela se seguiram outras 37, em diferentes favelas da cidade do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense<sup>34</sup>. À medida que as UPPs entravam nas favelas os bailes normalmente eram proibidos e, quando autorizados, os DJs e MCs não podiam tocar proibidões, sob o risco de repressão policial e consequente interdição<sup>35</sup>. Essa nova dinâmica teve um grande impacto nas transformações sofridas pelo funk carioca nos anos subseqüentes, mas ressaltarei outros dois fatores aqui: primeiramente, os sites de compartilhamento como o *Youtube* ganharam muito espaço enquanto plataforma de circulação da música funk; em segundo lugar, os DJs e MCs passaram a montar pequenos estúdios em suas comunidades.

Embora não tenha acabado completamente com os bailes – mesmo nas favelas ocupadas, muitos continuam ocorrendo –, o advento das UPPs causou uma retração no tamanho dessas festas. Bailes que antes recebiam freqüentadores de todas as regiões do Rio de Janeiro, hoje são mais modestos e voltados para suas próprias comunidades. Provavelmente em consequência disso, houve uma considerável diminuição do número de shows de MCs nos bailes de favela, ficando a cargo dos DJs a animação da festa por toda a noite. Geralmente, os DJs mais novos tocam no início e no fim do baile, enquanto aos mais renomados é reservado o ponto alto da festa: o horário das 2h às 5h da manhã. Cada DJ imprime seu próprio estilo na criação das bases, inserindo suas inovações, mas geralmente mantendo o tamborzão como matriz rítmica e as 120 batidas por minuto na marcação do tempo. As montagens agora dominam todo o baile: as músicas nunca são tocadas por inteiro, da forma como os MCs a compuseram. Geralmente apenas os refrões ou pedaços mais emblemáticos são tocados, misturados em seguida com fragmentos de outras músicas. O site *Youtube* tornou-se uma ferramenta essencial na

---

<sup>34</sup> Há apenas uma UPP fora da cidade do Rio de Janeiro, localizada na favela Mangueirinha, em Duque de Caxias

<sup>35</sup> Essas relações são complexas: alguns bailes acontecem com o pagamento do “arrego” aos policiais, em outras favelas as UPPs têm recuado e os bandidos voltaram a assumir o controle sobre o território, em outras localidades a polícia permite o baile com certa regularidade, etc. Para mais informações indico o capítulo *Os Bailes de Favela e o Advento das UPPs*, da minha dissertação.

circulação dos funks e, com ele, uma nova categoria surgiu: os “DJs de Youtube”. Estes DJs não são necessariamente ligados a algum baile de favela, embora sejam favelados em sua maioria. Muitos ganharam prestígio pela qualidade das produções que fazem em casa através de seus computadores pessoais e pelo número de seguidores que possuem em seus canais no site.

Os DJs têm se tornado cada vez mais famosos e, diferente do que acontecia anteriormente, a referência a seus nomes tornou-se uma prática comum no mundo funk por meio dos *carimbos*. O carimbo é um termo usado para designar uma ou mais frases, engraçadas e descontraídas, que os DJs inserem no meio das músicas, por exemplo: “É o DJ Yago Gomes, o pica do Youtube!” ou “[DJ] MT Sheik tá na área e se derrubar é pênalti!”. Esses carimbos são gravados a pedido dos DJs por MCs ou pessoas conhecidas cujas vozes tenham timbres singulares ou sejam capazes de imprimir uma entonação interessante. Seguindo este princípio, mas numa dinâmica diferente, as “músicas carimbadas” são aquelas que abrigam estas referências dentro de sua própria estrutura. Estas músicas, em sua forma atual, são fenômenos recentes fruto de todo o processo de transformações descrito até agora e serviram em grande medida como inspiração para este artigo.

Anteriormente, afirmei que uma dinâmica se acentuou no mundo funk carioca pós-UPP: diversos DJs fazem diferentes produções para uma mesma música, inserindo nelas suas características particulares de arranjo. Na conjuntura atual, esta prática só é possível através dos “acapela<sup>36</sup>”, áudios gravados pelos MCs apenas com suas vozes cantando uma determinada música. A gravação e circulação destes áudios – no intenso fluxo atual – estão ligadas tanto à proliferação de pequenos estúdios nas favelas cariocas geridos por MCs e DJs locais, quanto à hegemonia de formatos como o mp3 a partir dos anos 2000.

Com o advento das UPPs, os proibidões – no estilo descrito na terceira seção deste artigo – deixaram de tocar com tanta frequência nos bailes, perdendo espaço para as montagens do subgênero ‘putaria’, apesar de produzidos em grande quantidade e bastante famosos em sites como o Youtube. Essa foi minha impressão ao começar minha pesquisa: os proibidões andavam escassos, praticamente inexistentes, nos bailes de favela. Ao longo de minhas vivências em campo aprendi a escutar melhor as músicas

---

<sup>36</sup> Entre os DJs e MCs esta expressão costuma ser escrita como uma só palavra. Curiosamente essa grafia se aproxima mais da expressão original em italiano *Acapella*.

e percebi que, na verdade, a ‘putaria’ também havia mudado. Embora aparentemente as músicas focassem apenas na temática sexual, ainda havia nelas referências ao cotidiano do varejo de drogas ilícitas. Outra mudança também foi significativa: as letras passaram a ser curtas, tratando-se praticamente de pequenos motes com espaços em branco a serem preenchidos com nomes de localidades, DJs e, às vezes, de bandidos locais.

*Nós é os porra louca, os tralha cheio de pepeca  
Pra mamãe \_\_\_\_\_, pras piranha rei delas  
Pra mamãe\_\_\_\_\_, pras piranha rei delas  
Marrento, bem cheiroso, gostosin pra elas  
(MC TH – Pra mamãe...pras piranha rei delas)<sup>37</sup>*

*O \_\_\_\_\_ é sacana, vai te levar pra treta  
Vai mentir pra caralho só pra comer sua boceta  
O \_\_\_\_\_ é sacana, vai te levar pra treta  
Vai mentir pra caralho só pra comer sua boceta  
(MC TH – \_\_\_\_\_ é sacana)<sup>38</sup>*

*Comentou com as amigas o \_\_\_\_\_ é bom demais  
Comentou com as amigas o \_\_\_\_\_ é bom demais  
É bom demais, é bom demais  
Chefe é chefe, né pai? Chefe é chefe, né pai?  
Depois que pega uma vez as novinha pede mais  
(MC Maneirinho – Chefe é chefe né pai)*

Os exemplos poderiam ser muitos e a intenção é ressaltar algumas características em comum: as letras são curtas, adequando-se à dinâmica dos bailes em que predominam as montagens; além disso, as músicas são pensadas, no momento de sua composição, com os espaços em branco que permitem o preenchimento de acordo com a necessidade. Os DJs reproduzem estas músicas no ponto alto do baile, como uma forma de chamar a atenção para si, mostrando que é uma referência forte no mundo funk a ponto de receber este tipo de homenagem dos MCs. Os bandidos também

<sup>37</sup> Versão light: <https://www.youtube.com/watch?v=kQLDOONE0dE> Versão para uma comunidade: <https://www.youtube.com/watch?v=a6hxdCjMtu8>

<sup>38</sup> Versão para uma comunidade: <https://www.youtube.com/watch?v=kkzUrbf7F4k>. Versão light: <https://www.youtube.com/watch?v=zBh3V0gtuHI>

costumam pedir que essas músicas sejam tocadas com frequência, uma vez que denotam prestígio. Os MCs, por outro lado, gravam estas versões porque sabem o quanto elas influenciam no potencial de divulgação do seu trabalho. Este processo ocorre de forma mais ou menos tácita: embora este estilo de composição seja muito frequente, diversas músicas não seguem este formato e mesmo assim são tocadas nos bailes. Por outro lado, MCs que adotam este formato em grande parte de suas composições têm obtido um destaque bem acima da média no funk carioca. Certa vez ouvi de um DJ renomado que pararia de tocar as músicas do MC TH nos bailes de sua comunidade. Ressentido, ele me disse que no início da carreira TH lhe gravava diversas músicas carimbadas, mas depois de “estourado” nunca mais o fez. De acordo com o DJ, um amigo não poderia agir assim com alguém que lhe apoiou no início de sua trajetória e o MC dava sinais de que “perdia a cabeça” com o sucesso. Talvez com um trabalho de campo mais prolongado, seja possível conhecer melhor como se dão essas relações em sua dimensão cotidiana em que parecem aproximar-se das observações de Mauss (2003) sobre um “princípio de reciprocidade” mais que de puras relações de interesse.

### Referências

FACINA, Adriana. *Que Batida é Essa?* .2010. In: CASTRO, André e HAIAD, Juliana (eds). *Funk, que Batida é Essa?* Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.

GELL, Alfred. 1999. *The technology of enchantment and the enchantment of technology*. In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press.

GREGORY, Chris 1982. *Gifts and Commodities*. London: Academic Press.

HERSCHMANN, Micael. 1997. *Mídia e culturas juvenis: o caso da glamourização do funk nos jornais cariocas*. In: MENEZES, Philadelpho. *Signos plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*. São Paulo: Ed. Experimento.

LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: Na Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.

LOPES, Adriana Carvalho. 2009. *A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca*. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 9, N°2. Belo Horizonte.

MATTOS, Carla dos Santos. 2006. *No Ritmo Neurótico: cultura funk e performances ‘proibidas’ em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ.

MAUSS, Marcel. 2003 *Ensaio Sobre a Dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: Sociologia e Antropologia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

NOVAES, Dennis. 2016. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional.

OLSEN, Bjornar. 2010. *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham Md: Altamira Press.

PALOMBINI, Carlos. 2015. Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox. Comunicação apresentada no II Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca. Rio de Janeiro.

PALOMBINI, Carlos. 2016. Do Volt-Mix ao Tamborzão: Morfologias Comparadas e Neurose. Anais do SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.

VIANNA, Hermano. 1987. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Dissertação de Mestrado: PPGAS/UFRJ.