

O movimento do pulo dos quadris: pulo do gato?

Luciane de Paula (UNAERP; GEGE; GED)

luciane_de_paula@uol.com.br

Introdução

“O morro não tem vez
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem
Morro quer mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É um, é dois, é três
É cem, é mil a batucar”
(Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes)

O movimento *hip* (quadris) *hop* (pulo) – tradução literal: “o movimento do pulo dos quadris” – surge, nos anos 70, nos Estados Unidos, com o propósito de ser uma expressão festiva (diversão calcada no “baixo estrato corpóreo”, por meio da liberação sexual, via suíngue dançante) e é composto por canção (*rap* e *funk*), dança (*break*) e pintura (grafite). No Brasil, esse movimento possui suas peculiaridades, como nos propomos a apresentar neste texto, mas com o mesmo intuito original: o de romper com as estruturas do *mainstream* e se fazer ouvir, bem como aos sujeitos que a ele pertencem, sob uma outra/nova lógica, calcada no corpo, via dança e música, tanto quanto o samba (tanto que o incorpora), mas agora não apenas como forma de representação de um grupo social em seu lugar, mas como a representação da voz de um grupo social que pede passagem porque quer invadir outros espaços e, à força (se preciso for) se fazer ouvir e ver. Essa mudança de postura explica as mudanças temáticas e rítmicas adotadas pelo movimento ao longo dos anos 70 (*rap* denúncia e *soul-funk*), 80/90 (*gang rap* e *gang funk*) e 2000 (*rap melody* e *new funk*).

Quando falamos sobre o “movimento”, referimo-nos à idéia dinâmica de uma movimentação de determinadas coletividades em torno de uma proposta estético-social, e não propriamente à idéia clássica de movimento, mais ligada ao universo do engajamento político-partidário. Aqui, esses movimentos são vistos como grandes movimentações coletivas atuantes no espaço social e no campo cultural. Assim, do ponto de vista da produção ética/estética é que voltamos nossas preocupações.

Compreendemos a “funkinização” no Brasil como um processo de produção contemporâneo de uma nova tendência cultural, desenvolvido no Rio, a partir dos anos 70, ainda em formação, transformado em “moda”, ao longo dos anos 90, e, hoje, espalhado por todo o país, ainda que o vínculo com a cidade e com o Estado de São Sebastião seja muito forte. O *funk* carioca surgiu dentro do movimento *hip hop* desenvolvido especificamente no Rio de Janeiro (apesar das influências de fora, esse movimento, no Rio, mistura-se, dentre outros elementos, com o samba, o que o identifica como parte de uma produção cultural específica, não apenas do Brasil, mas carioca, com suas peculiaridades de malandragem, humor, deboche, sensualidade e ironia) como proposta efetivada por e para os sujeitos periféricos como possibilidade de inclusão social. *A priori*, essa proposta se vincula ao “grito” (metáfora pensada a partir da obra homônima de Munch) desesperado de sujeitos que, invisíveis para o poder, querem ser vistos, não como bandidagem, mas como diferença a ser respeitada. Uma

proposta de rebeldia que não recusa o sistema, apenas tenta criar condições e oportunidades de inclusão, de visibilidade e aceitação, a partir de suas próprias estruturas capitais, via produção cultural.

Entretanto, a proposta rebelde do *hip hop* passa a ser in-corporada pela indústria cultural e essa passa a ver, nesse movimento cultural, um filão de consumo a ser incorporado. Com esse intuito, passa a “valorizar” toda a produção de consumo dele oriunda, ou seja, a linguagem, a roupagem (que passa a ser moda, portanto, valorizada como tal), a música, a dança e a arte do e no corpo, a fim de disseminar uma outra lógica, a da “Central da Periferia”, com o propósito de conquistar novos adeptos a essa arte para, com isso, atrair novas possibilidades de produção/geração, circulação e reprodução de renda. Sujeitos que desejam ser vistos como sujeitos passam a ser vistos, novamente, como mercadorias – caso da “mulher melancia”, por exemplo.

Ao passar a valorizar não mais os ideais rebeldes do movimento, mas a contabilizar seus lucros e difundir sua “moda” é que o *hip hop* deixa de ser “revolucionário”, uma vez que nada, sistemicamente, é modificado por intermédio de parte da produção de sua arte, ainda que alguns grupos continuem a lutar, diretamente engajados a causas sociais, por liberdade de expressão e valorização da cultura, dita, “periférica”¹, como é o caso dos Racionais MCs, *Afro Reggae*, *Athaíde* e *MV Bill* (com seus trabalhos na CUFA – Central Única das Favelas), *Mano Brown*, entre outros.

Não podemos negar, no entanto, o quanto a carnavalização (por meio da exploração do corpo e da temática do sexo tão presentes no *hip hop*, especificamente nas canções *funk*) é contracultural e, portanto, rebelde. Por isso, também trabalharemos com a concepção de carnavalização.

A partir da perspectiva dialógica do Círculo de M. Bakhtin (especificamente gênero e carnaval), então, é que analisaremos o *hip hop*, a fim de compreender como o discurso de suas canções se caracteriza, ao mesmo tempo, como resistente e entorpecente, pois analisamos como, nas canções, os sujeitos centram seus discursos no Rio e tentam, a partir dele, caracterizar o Brasil como um país “festeiro” (musical e dançante). De acordo com as vozes dos sujeitos, a riqueza da mistura encontra-se entre os morros e o asfalto, a zona norte e a zona sul, as bordas e o centro da cidade.

As canções do *hip hop*, em grande parte, voltam-se para as questões sociais e para a festividade musical como alicerce das relações corpóreas (dançantes e sexuais) entre os sujeitos desses discursos. Por isso, precisamos compreender as canções (*rap* e, especificamente, *funk*) do *hip hop* carioca como um gênero específico.

As canções do *hip hop* tentam representar a “realidade” e a “cultura” carioca por meio da alternância de vozes dos sujeitos de seus discursos. Assim, mantêm, no enunciado, um elo entre discurso e “realidade” cultural. O discurso do *hip hop*, nesse sentido, constitui-se como heterogêneo e plural. Por isso, o tomamos como cruzamento (e ponto de encontro a caminho) de um pertencer, ao menos a uma faceta da história da cultura brasileira e humana: a história da música da “lata” (metáfora calcada no termo *Trenchtown*, traduzido por Albuquerque (1997) como “bairro de lata” ao referir-se a esse *locus*, em *Kingston*, capital da Jamaica, como bairro com moradias – brinquedos e instrumentos musicais – construídas com esse material). Nesse sentido, o pulo dos quadris é (ou ao menos deseja ser) o pulo do gato.

¹ Entendemos periferia não como espaço geográfico localizado às margens das cidades, mas como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no capital, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo, esses, colocados em local central de visibilidade social.

1. Hip Hop *tupiniquim*: sampler black power *carioca*

“feio, não é bontio
o morro existe mas pedem pra se acabar
canta, mas canta triste
porque tristeza é só o que se tem pra cantar
chora, mas chora rindo,
porque é valente e nunca se deixa quebrar
ama, o morro ama
amor bonito, amor aflito
que pede outra história”
(Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri)

Antes de qualquer análise sobre *hip hop*, precisamos explicar a constituição desse gênero discursivo no Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro. Sendo assim, necessitamos explicitar o que entendemos por gênero discursivo.

Os estudos desenvolvidos por Bakhtin sobre gêneros consideram não uma tipologia classificatória, mas o dialogismo do processo comunicativo, afinal, as relações interativas são processos produtivos de linguagem.

Por meio dos estudos de Bakhtin sobre os gêneros discursivos, podemos entender o *hip hop* e o processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil contemporâneo como manifestações da pluralidade discursiva da canção brasileira. Afinal, conforme Machado (2005: 152), a pluralidade

“(…) é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar para manifestações discursivas da heteroglossia, isto é, das diversas codificações não restritas à palavra. Graças a essa abertura conceitual é possível considerar as formulações discursivas do amplo campo da comunicação de massas ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem.”.

O dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um recurso para “radiografar” a pluralidade de sistemas de signos na cultura. Enxergamos a cultura a partir de seu processo de prosificação. Afinal, os gêneros da prosa são, sobretudo, segundo Machado (2005: 153), contaminações de formas pluriestilísticas, uma vez que a pluralidade é a característica fundamental a partir da qual os gêneros prosaicos se organizam. A variedade e a mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o conseqüente processo de prosificação da cultura. Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica. Na verdade, a prosa é, segundo Machado (*idem*), “uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra”.

Para Bakhtin, a prosificação da cultura pode ser considerada um processo transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da “arena” discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. Bakhtin alcançou essa outra dimensão da cultura ao examinar a insurreição de uma forma dentro da outra, no processo dialógico, o que permite o surgimento de discursos híbridos como o das canções do *hip hop*.

Assim, a prosa corresponde àquelas instâncias da comunicação em que os discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente. Por ser fenômeno de emergência na linguagem, a prosa não

nasceu pronta: ela continua em seu processo de construção, desde o seu surgimento, por meio da dinâmica dos gêneros discursivos. Como afirma Bakhtin (1992: 248), “(...) a riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da *praxis* existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera.”. Os gêneros incluem os diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Isso ocorre porque eles surgem na esfera prosaica.

Do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas. Bakhtin (1992) distingue os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos secundários (da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados). Essa é uma distinção que dimensiona as esferas de uso da linguagem em processo dialógico. Os gêneros secundários (canções, romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos, literários, entre outros) são formações complexas porque são elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos (como a ciência, a arte, a política, a filosofia, etc). Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, entre outras e vice-versa. Em contatos como esse, ambas as esferas se modificam e complementam, como ocorre com o *hip hop*.

O estudo dos gêneros discursivos, calcado em Bakhtin, considera, sobretudo, “a natureza do enunciado” em sua diversidade e nas diferentes áreas comunicacionais, pois, como afirma Bakhtin (1992: 251 e 254), “(...) a linguagem participa na vida através dos enunciados concretos que a realizam, assim como a vida participa da vida através dos enunciados.”. “Os enunciados configuram tipos de gêneros discursivos e funcionam, em relação a eles, como ‘correias de transmissão’ entre a história da sociedade e a história da língua.”. O vínculo estreito que Bakhtin verifica entre discurso e enunciado evidencia a necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação e não como unidade de estruturas lingüísticas. “Enunciado” e “discurso” pressupõem a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo da comunicação, seja num gênero cotidiano seja num gênero secundário. Daí a importância do contexto comunicativo para a assimilação desse repertório. Isso porque os gêneros discursivos são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas nos processos interativos. E é isso que confere ao gênero discursivo o caráter não de uma forma lingüística, mas de uma forma enunciativa que depende do contexto comunicativo e da cultura, tanto quanto ou, conforme assinala Machado, até mais do que da própria palavra, o que justifica a retomada histórica do *hip hop*, desde suas origens até hoje, para a compreensão do processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil contemporâneo. O gênero discursivo, segundo Machado (2005: 158), “concebido como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, (...) é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos”.

Assim, os gêneros são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistemas de linguagens. Dessa forma, o gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal, pois todas as formas de representação que nele estão abrigadas são orientadas pelo espaço-tempo. O gênero adquire, então, uma existência cultural, como Bakhtin (1988: 4) procura demonstrar em sua teoria do cronótopo, e passa a ser a expressão de um “grande tempo” das culturas e das civilizações. A própria noção de contemporaneidade se enriquece à luz da

concepção dialógica do tempo e das culturas. O gênero, na dialógica bakhtiniana, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa”, onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço.

Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. O cronótopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico. Isso significa que, tanto na experiência quanto na representação estética, o tempo é organizado por convenções. Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, como ocorre com o *hip hop*, que se relaciona com o *soul* em sua origem, conforme explicitamos *a posteriori*. As relações as quais se ligam os gêneros permitem a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem. Conforme afirma Bakhtin (1992: 350), “o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo”. A teoria do cronótopo nos faz entender que o gênero tem uma existência cultural. Os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e também recorrentes, por isso, conforme Machado (In Brait (org.), 2005: 159), “são tão antigos quanto as organizações sociais.”

Não podemos traçar limites absolutos para a cultura. Logo, segundo Machado (2005: 160), “(...) é falso acreditar que se compreende uma cultura simplesmente mergulhando dentro dela. Pelo contrário, um observador só enxerga a cultura alheia quando se coloca de um ponto de vista exterior a ela.”

Da mesma forma que a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações (como a do *hip hop* no Brasil), as formas discursivas também são suscetíveis de modificações. Para Bakhtin (1988: 62), os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, então, misturas:

“Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios.”

A noção de “elo numa cadeia complexamente organizada” é, segundo Machado (2005: 161), “um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de linguagem não restritas ao mundo verbal”. Afinal, os gêneros constituem-se em função das necessidades culturais e se apresentam como resposta às formações em curso. Na esfera comunicativa da cultura, conforme Machado (*idem*), “tudo reverbera em tudo, uma vez que nelas as formas culturais vivem sob fronteiras”. O próprio discurso alheio pode integrar a cadeia discursiva e ser reprocessado. Nesse caso, segundo Machado (*ibidem*), “os gêneros discursivos de uma esfera da cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, tal como a bivocalidade da palavra alheia incorporada”. Afinal, como afirma Bakhtin (1988: 284), “(...) o discurso alheio possui uma expressividade dupla: a própria, que é precisamente a alheia, e a expressividade do enunciado que acolhe o discurso alheio.”. Mais uma vez, é a idéia de elo na cadeia que orienta a formulação.

As referências aqui apontadas mostram o compromisso do pensamento bakhtiniano com o conhecimento da linguagem como manifestação viva das relações culturais. Com essas referências, podemos entrar em contato com as repercussões das formulações de Bakhtin sobre os gêneros discursivos no contexto das interações de uma

cultura dialogicizada não apenas pela palavra, mas por linguagens da comunicação, seja dos ritos ou das mediações tecnológicas. No nosso caso específico, a linguagem sincrética das canções do *hip hop* e com o processo de “funkinização” brasileiro. Assim, para compreender a mudança de proposta do *hip hop* e o crescente processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil, precisamos entender o movimento como gênero discursivo secundário autônomo, advindo do gênero canção, composto por, no mínimo, dois tipos: *rap* e *funk*, sendo que este, no Brasil, ainda pode ser subdividido em outros três tipos, de acordo com o momento histórico em que foram produzidos.

O *hip hop* vem sendo retratado no Brasil pelos meios de comunicação como movimento resistente, responsável por uma abrupta mudança histórica realizada a partir das favelas das grandes cidades brasileiras porque revela uma outra faceta da periferia, aquela que diz não ao crime, às drogas e à violência. Nossa leitura concorda, em parte, com esses dados, pois entende que eles se referem a uma das facetas do *hip hop* e estão voltados ao início da disseminação de seu processo (os anos 70/80, no Brasil). Momento em que seus sujeitos resistiam ao poder, pois não aceitavam determinados vínculos políticos ou religiosos e faziam protestos, a fim de tentar imprimir suas vozes, como é o caso de alguns nomes do *rap* (como *Racionais MCs*) que, até hoje, não possuem discos produzidos por grandes gravadoras e, mesmo assim, conseguem sobreviver de sua arte.

Contudo, a partir de meados dos anos 90, muita coisa mudou e o *hip hop* já não apresenta apenas seu lado crítico. Ele também preza pelo lucro. Muitos dos sujeitos que o produzem também querem ganhar dinheiro, sonham com a fama e com a possibilidade de mudarem de vida. Afinal, tornar-se visível numa sociedade onde impera o capital só é possível, sob a mesma lógica, pelo acúmulo também capital. Para tal, as pessoas, como nos explica Marx, em *O Capital* (1982), ao estudar a estrutura do sistema capitalista, tornam-se mercadorias, tanto quanto suas produções. Assim, o *hip hop* passa a protestar menos e a reproduzir mais. A razão dessa mudança, podemos entender historicamente, pois de um momento de maior ênfase na coletividade, anos 60, 70 e 80, em que se pensava num futuro promissor pela frente (o desenvolvimento das cidades, a industrialização e a tecnologização da sociedade, a abertura político-social, o fim da censura, a anistia, enfim, a idealização marxista de um mundo melhor e mais justo que tanto determinou o início dos anos 80 no Brasil), passamos, nos anos 90 e 2000, por um momento em que o individualismo impera e a esperança de um futuro melhor desapareceu, uma vez que muitas cidades (como o Rio de Janeiro, foco de nosso estudo) transformaram-se em centros super-populosos. O desenvolvimento da indústria e da tecnologia ratificou a desigualdade, a injustiça e o estado de miserabilidade social.

Em outras palavras, a idealização e o sonho do homem caíram por terra e ele ficou perdido. Afinal, hoje, o neo-liberalismo e a globalização fragmentam o homem e a história. Assim, os anos 90 referem-se a um momento re-partido. Des-crente, o homem recorre às instituições religiosas, aos livros de auto-ajuda, à mídia e às drogas em busca de algo em que se apegar. Essa diferença histórica influencia o *hip hop* e sua produção, que, de certa forma, demonstra esse quadro contraditório de busca de uma saída, de um lugar, um tempo e um grupo ao qual pertencer (“galera sangue bom” no “baile da pesada” do Rio de Janeiro), e, ao mesmo tempo, de descrença coletiva e/ou fuga da “realidade” (entorpecimento), via arte (música e dança) do universo da lata, um universo composto, especificamente, por “pretos e pobres”, influenciado pelos “mandamentos *black*” do *soul-funk* dos anos 70, des-locado, modificado e re-absorvido, nos anos 90, pelo *new funk* carioca.

2. Festa versus trabalho: aval à carne

Para compreendermos o aspecto contraventor da festa da carne como proposta resistente das canções do *hip hop*, remetemo-nos a Bakhtin (1987: 03, 04) quando afirma, ao se referir ao carnaval na Idade Média e no Renascimento, que “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério.”.

Para entendermos a concepção da festa, especificamente nas canções *funk*, como resistente, recorremos à sua relação com o riso, representado nas canções pela alegria da descontração, pela diversão e pela excitação dos sentidos. Num primeiro momento, não enxergamos no “baile da pesada” o riso, contudo Bakhtin (1987: 04) afirma, em seus estudos sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento, que “Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica”. Mais que isso, os estudos de Bakhtin nos levam ao entendimento de que a festa cantada pelo *funk* não demonstra uma proposta de mudança porque ela se constitui como proposta contraventora ao propor uma outra lógica, ainda que, como afirma Huxley, momentânea: a lógica da celebração da vida e da liberdade, proporcionada pela festa, pois quando Bakhtin (1987: 04, 05) menciona os ritos festivos, afirma que eles:

“Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais o homem da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo.”.

Com base em Bakhtin, podemos entender que, apesar de não existir uma proposta de desestruturação efetiva do sistema nas canções (letra e música) do *hip hop*, a celebração da vida se caracteriza como desestruturante, uma vez que as canções apresentam uma outra “visão de mundo”, calcada nas relações pessoais e passionais. Assim, os mundos da festa e do trabalho, do riso e da seriedade con-vivem lado a lado, porém, há uma predileção assumida pelos sujeitos das canções pelo universo do “baile da pesada”, visto como elemento totemizador de tabus, pois capaz de levar os sujeitos da exclusão à inclusão ou, ao menos, da invisibilidade à visibilidade.

As festas são, para Bakhtin (1987: 07, 08),

“(…) uma forma primordial, marcante, da civilização humana. (...). As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. (...). Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa.”.

Nesse sentido, o baile, marcado nas canções, pode ser considerado “carnavalesco” por apresentar tanto quanto o carnaval descrito por Bakhtin (1987: 08, 09), “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. As canções do *hip hop* propõem a instauração do universo “carnavalesco”, com seu princípio contraventor, em oposição ao mundo do trabalho, como ocorria, segundo Bakhtin (1987: 09), na Idade Média, ainda que num momento menos rígido, como hoje, diferente daquele de Rabelais, em que

“Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em Estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parece dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível.”.

As canções do *hip hop* simbolizam o “mundo às avessas” e representam a cultura popular contemporânea, pois vão ao encontro do que fala Bakhtin (1987: 10):

“(…) todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’.”.

A caracterização do carnaval relatada por Bakhtin se relaciona ainda com a inversão do mundo, a partir do que o teórico denomina “realismo grotesco”, que privilegia, a partir do corpo, o baixo no lugar do alto, o material no lugar do abstrato, a paixão no lugar da razão, a carne no lugar do espírito, a Terra/inferno no lugar do céu, pois segundo Bakhtin (1987: 17 a 19), “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, ideal e abstrato”, o que nos remete novamente às canções *funk*, em que ocorre essa predileção. Assim, podemos entender o universo dessas canções, a partir da análise de Bakhtin (1987: 18, 19), como inversão de valores expressos pelas dicotomias “alto” e “baixo” no contexto do realismo grotesco.

O corpo não é descrito detalhadamente nas canções *funk*, mas imagens de movimentos corporais são enfatizadas em contraposição ao raciocínio intelectual e à produção da mercadoria. Imagens relacionadas à dança (totalmente sexualizada) e à música são colocadas nas canções como características inerentes ao corpo dos sujeitos cantados. Então, ainda que não relacionado a imagens grotescas, o corpo aparece nas canções como símbolo da sensualidade dos sujeitos descritos. Esses corpos são, em sua maioria, caracterizados pelo ato de rebolar, sambar, batucar e cantarolar, elementos que nos remetem ao grotesco ou, ao menos, ao “baixo estrato corpóreo” dos sujeitos. A ginga é, talvez, a (ou uma das) grande(s) característica(s) dos sujeitos das canções, o que os identifica como musicais e suingados. Entretanto, o que nos lembra o estudo do “corpo grotesco” feito por Bakhtin é o sentido encontrado nas canções *funk*, produzido a partir da composição festiva dos corpos desses sujeitos:

“É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar.”. (Bakhtin, 1987: 23)

Assim, o “corpo cósmico” dos sujeitos cantados pelo *hip hop* é composto na e pela festa do “baile da pesada”, manifestada por meio da dança e da música *funk*.

3. A canção *hip hop*: *funk* e *rap*

A canção nasce do processo de composição e de musicalização, sendo que o último pode ser anterior, posterior ou concomitante ao texto. O ato de cantar finaliza esse processo e inicia outro, que envolve a relação entre sujeitos. Para desenvolvermos uma reflexão acerca da canção, buscamos orientação nos trabalhos de Tatit.

O nome *funk* vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do *blues*, do posterior *rhythm'n blues* (que é quando o *blues* chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do *rhythm'n blues*, o *soul* (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental, tornando-se um lucrativo negócio para as gravadoras). Do *soul*, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao *funk*, redução do *soul* à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria (passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana) e para o baixo elétrico (responde pelo arcabouço melódico). Juntos, eles fazem o *groove* (o balanço), que é “essência do negócio”, complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. A partir de meados da década de 60, esse som ficou conhecido como *funk*. Desse momento em diante, essas quatro letras representam a senha para a dança frenética, suada e compromissada com o descompromisso, com a diversão e com o prazer (inclusive sexual).

O *funk* pode ser melhor reconhecido por seu ritmo sincopado, pela densa linha de baixo, pelo ritmo das guitarras, pelos vocais de alguns de seus cantores ou grupos (como Cameo ou os Bar-Kays), pela forte seção de metais, pela percussão marcante e ritmo dançante, pela forte influência do *jazz* e, principalmente, do e pelo *soul*.

Mas, não podemos nos esquecer, segundo M. Frenette², que o *funk* é influenciado musicalmente pelo minimalismo³, por isso permite afirmações como a de Fausto Fawcett, que insere o ritmo na vertente experimental que começa com Stockhausen, e a da Gruff Rhys, que afirma ter o *funk* carioca um valor melódico superior que faz “qualquer outro instrumento parecer desnecessário”: o ritmo forte e vigoroso que tanto seduz, ou seja, o vigor visceral de música primal minimalista.

Assim, o *funk* é um termo que denomina as “variações anárquicas e polirrítmicas da música *soul*” e define um estilo musical com forte marcação rítmica (*groove*) de baixo e bateria. Podemos dizer ainda que o *funk* carioca é uma espécie de primo debochado e desaforado do *rap*, uma vez que esses estilos musicais são minimalistas por excelência e baseiam-se em batidas eletrônicas pré-gravadas ou sampleadas. Talvez por isso, o *hip hop* se expresse por meio do *funk* e do *rap* e, hoje, com a mistura entre eles e deles com o samba, com o *samba-soul* e com o *samba-rock*, dentre outros, originando novas tendências musicais, como a ganja.

A essência da expressão musical negra norte-americana tem suas raízes nos *spirituals*, nas canções de trabalho, nos gritos de louvor, no *gospel* e no *blues*. Na música contemporânea, o *gospel*, o *blues* e suas variantes tendem a se fundir. O *funk* se torna, assim, um amálgama do *soul*, do *jazz* e do *rhythm'n blues* (*R&B*).

Os músicos negros norte-americanos dos anos 30 chamavam de *funk* a música com um ritmo mais suave, já que, em sua origem, ele versava sobre temas mais espirituais. Ao longo dos anos 40, no entanto, os músicos passaram a denominar *funk* as

² Artigo denominado “O marginal integrado”, disponível em <http://www.bravonline.com.br>, consultado no dia 10/07/2006, 00:15.

³ Minimalismo, escola composicional com harmonias estáticas e repetições padronizadas que reduzem radicalmente os elementos compositivos.

canções com um ritmo mais intenso, devido à associação da palavra *funk* com a dança que simula(va) o ato sexual. Assim, a designação *funk* passou a se relacionar ao odor do corpo durante a dança e às relações sexuais – *fuck*. Essa forma de música estabeleceu o padrão para músicos posteriores: uma música com um ritmo mais sexy, solto, orientado para frases musicais repetidas (*riffs*) e, principalmente, dançante. *Funk* (ou *funky*, encontramos os dois registros) era um adjetivo típico da língua inglesa para descrever essas características. Nas *jam sessions*, os músicos costumavam encorajar outros a "apimentar" as músicas, dizendo: "Now, put some stank ('stink'/*funk*) on it!". Devido à conotação sexual, a palavra *funk* era considerada "indecente" pelo senso-comum. Até o fim dos anos 50 e início dos 60, quando a designação *funk* passa a ser cada vez mais usada no contexto da *soul music*, a palavra ainda era considerada "inapropriada".

O grande nome do *funk* é James Brown. Autor de hinos à sexualidade aflorada (*Sex Machine*), à alegria irrestrita (*I Feel Good (I Got You)*) e à busca por direitos iguais para os negros (*Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)*), Brown não se difere muito dos artistas e do público que, hoje, faz perdurar o nome do *funk*, como afirma Vianna (1988: 35), "como um estilo próprio, mutação da mutação da mutação daquele seu *funk* — em terra loteada pelo samba, gênero oficialmente autóctone, 'o orgulho da terra'". Apenas com as inovações de Brown e Sly and the Family Stone, no final dos anos 60, é que o *funk* passou a ser considerado um gênero musical autêntico. Essas bandas de canto dançante e coreografias bem ensaiadas criaram um estilo repleto de vocais e coros de acompanhamento cativante. Brown mudou a ênfase rítmica 2:4 (dois por quatro) do *soul* tradicional para uma ênfase 1:3 (um por três), anteriormente associada com a música dos brancos - porém com uma forte presença da seção de metais. Com isso, a batida 1:3 (um por três) se tornou marca registrada do *funk* "tradicional". A canção "Papa's Got a Brand New Bag" (1965), de Brown, é considerada como a que lançou o gênero *funk* ao mundo, porém "Outta Sight" (lançada um ano antes), pode ser considerada um modelo rítmico para "Papa's Got a Brand New Bag".

Nos anos 70, a sociedade norte-americana passava por um processo de desindustrialização acentuada, corte de verbas para projetos sociais, aumento do desemprego, recrudescimento da violência urbana, enfim, uma crise que atingia toda a sociedade, inclusive a negra, por isso, a música começou a ser usada pelos negros norte-americanos como um elemento de superação da exclusão/invisibilidade na qual se encontravam. Assim, o *soul/funk* se transformou numa linguagem que influenciou toda a América, branca e negra, de formas diferentes.

No Brasil, a economia também não favorecia as demandas da população (momento do "milagre econômico"). A esse respeito, Hasenbalg e Silva (1979) ao averiguarem as mudanças da estrutura social e do crescimento econômico da época, confirmam que, para os negros e mestiços, ficaram reservados os empregos de menor qualificação e remuneração, o que ratificou a exclusão e a discriminação sócio-racial dos afrodescendentes e preservou, para os brancos, as profissões de maior prestígio social. Assim, os bailes *black* simbolizaram uma das poucas diversões que restaram aos jovens pertencentes às famílias atingidas pelo processo de empobrecimento, uma vez que baratos e acessíveis às camadas populares. O termo "Black Rio" faz referência à "cultura *black*" norte americana. No Rio, era comum a difusão de grupos de conscientização sobre a negritude, com mensagens sobre o orgulho negro. Todavia, essas vozes foram silenciadas, assim como os bailes, proibidos.

Nos anos 80, o *funk* perdeu um pouco da popularidade nos EUA, à medida em que as bandas se tornaram mais comerciais e a música, mais eletrônica. Seu derivado, o *rap*, porém, começou a se espalhar (com bandas como *Sugarhill Gang*). A partir do final dos anos 80, com a disseminação dos *samplers*, partes de antigos sucessos de *funk*

(principalmente dos vocais de James Brown) começaram a ser bricolados em outras músicas pelo novo “fenômeno” das pistas de dança, a *house music*. Nessa época, surgiram também algumas derivações do *funk*, como o Miami Bass, *Funk Melody* e o *Freestyle*, que também faziam grande uso de *samplers* e baterias eletrônicas. Tais ritmos (de *funk* e *rap*) se tornaram “combustível” para o movimento *hip hop*. Os anos 80 originaram a faceta *gang funk* desse estilo musical devido à incorporação da violência como temática principal de suas canções e viram surgir o chamado *funk-metal*, uma fusão entre as guitarras distorcidas de *heavy-metal* e a batida do *funk*, em grupos brancos como *Red Hot Chili Peppers* e *Faith No More*.

No Brasil, o *funk* popularizou-se com os “bailes da pesada”, organizados pelos DJs *Big Boy* e Ademir Lemos, conhecido com *DJ Marlboro*, nos anos 70, no Canecão, com a popularização de alguns artistas como Toni Tornado, Wilson Simonal, Gerson King Combo, Tim Maia, Jorge Ben (Jor), Sandra (de) Sá, *Lady Zu*, Jair Rodrigues, Cassiano, Beбето e banda *Black Rio*, dentre outros. “*Black Rio*” também é uma designação usada para os bailes *black* da década de 70. Assim, *Black Rio* não é só o nome de uma banda de *soul-funk music* (que se auto-intituiu *Black Rio* calcada nas festas *funk* da época – como se a banda fosse “representante” desses bailes), mas o próprio estilo musical das festas *black* da época, constituídas pelo som “*disco*” (de discoteca), por isso também eram chamadas de “*disco club*” ou ainda de “*dance disco club*”, uma vez que possuíam a dança como um, o primeiro, de seus “mandamentos *black*”, como os designou Gerson King Combo.

As canções do *hip hop* caracterizam-se por uma espécie de fala ritmada, de cunho informal e o que prevalece, então, é a voz do sujeito, que conta uma história. O acompanhamento rítmico serve para reforçar os “efeitos de sentido” que o texto verbal produz, ou seja, o som musical produzido serve de confirmação ou não ao que o texto apresenta. Segundo Farias (1997: 95), “o *rap* situa-se num limiar entre fala e canção. Difícil optar por vê-lo como uma fala cantada ou uma canção falada”.

No *hip hop*, o texto das canções é marcado por entonações acentuadas, constituído por exclamações, reticências e interrogações, dentro de um discurso coloquial, em que aparecem gírias e frases feitas.

As letras das canções do *hip hop* geralmente são longas. O conjunto sonoro encontrado nas canções tem pouca modulação e pode ser descrito como uma trama de *scratches* (produção feita a partir da fricção da agulha do toca-disco no disco de vinil, o que cria a impressão de um som semelhante a um arranhão), *samplers* (recurso técnico que duplica a voz do cantor) e mixagens (uso de trechos de outras canções), bem como apresenta uma profusão de sons percussivos. No caso do *hip hop* carioca contemporâneo, a junção entre percussão e aparelhos eletrônicos é utilizada de forma “quebrada”, misturada ao samba dos morros do Rio de Janeiro, o que constrói uma canção tensa e dançante/festiva ao mesmo tempo.

4. O pulo dos quadris como o pulo do gato

“Acabaram com o baile funk / Tinha muito preto e branco / Acabaram com o baile funk / Porque tinha muita festa / Acabaram com o baile funk / Tinha muito pobre / Acabaram com o baile funk / Porque isso aqui não presta / ‘Cabaram’ com o baile funk / Pois havia alegria / E alegria não se compra / Nem se pede pra titia / ‘Cabaram’ com o baile funk / Pois havia rebeldia / Na palavra do poeta / No barulho que se ouvia / ‘Cabaram’ com o baile funk / Porque a porrada comia / Antonio beijou Joana / E Pedro perdeu Maria / ‘Cabaram’ com o baile funk / Tamaña hipocrisia / Tá todo mundo fazendo / Do jeito que fazia.”

(Rodrigo Maranhão. “Baile Funk”. In: Fernanda Abreu, *Acústico MTV*, 2006)

A história do *funk* tem quase trinta anos. Sua principal característica é o *swing*. Segundo S. Pessoa (2000: 73), “Se os brancos misturaram o *rhythm’n’blues* com o *hillbilly*, gerando o *rockbilly* que deu origem ao *rock*, os negros misturaram o *rhythm & blues* com o *gospel*, gerando o *soul* que deu origem à linhagem *funk*”.

Quando surgiu o *hip hop* no Rio de Janeiro, nos anos 70, Gerson King Combo foi porta-voz do movimento *Black Rio*, ao redigir os dez mandamentos⁴ da cultura negra – os “Mandamentos *Black*” (transformados em canção de título homônimo). Nessa época, o estilo musical reinante era o *soul-funk*.

Em 80/90, as letras tentam retratar a “realidade” e a pobreza do Rio. Daí, junto com o *gang funk*, a entrada do *rap* em cena. Drogas, violência e criminalidade são temas explorados, embora também existam canções que tratem de outros assuntos. Surge a competição entre as “galeras”. Inicialmente, competia-se para ver qual comunidade tinha a melhor coreografia. Com o tempo, em alguns bailes, a competição se torna violenta e é implantado, como parte do baile, o “corredor da morte”.

A pressão da polícia, da imprensa e a criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro em 1999 “acabaram” com a violência em diversos bailes, ao mesmo tempo em que as letras se tornaram mais sexualizadas. Essa nova “fase” do som *black* (2000), denominada *new funk*, tornou-se sucesso em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o samba (especificamente o do carnaval carioca) e a *axé music* (“carnaval”) da Bahia.

A canção em epígrafe, “Baile *Funk*”, refere-se a essa CPI e à hipocrisia existente, principalmente por parte da mídia (a mesma que, na década de 90, criticou o *funk* e, hoje, valoriza as manifestações existentes em sua festa), que afirma os valores do baile *funk* como negativos ou positivos de acordo com seu interesse.

“Baile *Funk*” utiliza uma estrutura explicativa (calcada nos “porquês” do baile *funk* ter “acabado”) para compreender a violência como via de mão dupla na lógica das relações *funk*, polícia e mídia. Mais que isso, a justificativa de letras e práticas violentas, como o “corredor da morte”, aparece como forma de rebeldia na canção.

Todavia, salientamos que a ênfase dada na canção, pela ótica do sujeito do texto, é a de que “acabaram com o baile *funk* / Porque tinha muita festa”, “Pois havia alegria / E alegria não se compra / Nem se pede pra titia”, porque “Tinha muito preto e branco”, “Tinha muito pobre”, ou seja, porque “pobres” e “pretos” não podem ter diversão, lazer e prazer. A ousadia de realizar o baile e praticar o que lhes é impedido (diversão, lazer e prazer) constitui uma das rebeldias desses sujeitos que, inclusive, falam dela em suas letras, como essa, de Rodrigo Maranhão. No entanto, a lógica da diversão, do lazer e do prazer desses sujeitos, calcada na violência (“porque a porrada comia”) e na liberação sexual (“Antonio beijou Joana / E Pedro perdeu Maria”), aos olhos dos outros que, desconhecem a lógica do baile, principalmente daqueles que “acabaram com o baile *funk*”, “não presta” (“Porque isso aqui não presta”). Daí a crítica debochada e irônica a “CPI do *Funk*”, como ficou conhecida a CPI a qual nos referimos.

O *funk* brasileiro, como o ouvimos hoje, é diferente do que conhecemos na acepção das primeiras gerações, tanto ao que se refere ao ritmo quanto ao posicionamento ideológico, sendo a primeira geração ligada ao conceito de negritude e ao *soul-funk music*; a segunda, *gang funk*, influenciada pelo Miami Bass e voltada à

⁴ Os dez mandamentos *black* são: “1. Dançar como dança um *black*; 2. Amar como ama um *black*; 3. Andar como anda um *black*; 4. Usar sempre cumprimento *black*; 5. Falar como fala um *black*; 6. Viver sempre na onda *black*; 7. Ter orgulho de ser *black*; 8. Curtir o amor que ouve um *black*; 9. Suingar como suinga um *black*; 10. Saber que a cor branca é a cor da bandeira da paz e da pureza, e que esses são os pontos de partida para toda coisa boa, devido a razão pela qual eu amo você também, *brother*”.

“realidade” cotidiana da periferia; e a terceira geração (composta por Tati Quebra-Barraco, *Bonde do Tigrão*, *Bonde do Faz Gostoso*, dentre outros) mais solta e com valores mais dispersos, quase sempre ligados ao baile e, às vezes, a posicionamentos da relação entre mulher e homem, além do ritmo, mais próximo do *charm*.

No início de 2000, a repressão à violência e o escândalo da morte de Tim Lopes (assassinado numa das favelas do Rio ao pesquisar sobre as práticas de violência que constituíam determinados bailes *funk*), determina a origem de um novo tipo de *funk*. Canções cada vez mais erotizadas e com coreografias sexualizadas ganham atenção da mídia e conquistam outros locais do Brasil, como o carnaval de Salvador, em 2001.

O suingue, o ato de “rebolar” simulando o ato sexual (o tal pulo dos quadris ou *hip hop*) e, às vezes, a realização do ato em si como coreografia destaca-se como manifestação do *funk*. Isto é, a dança das “popozudas” e “preparadas” é a expressão corpórea do *hip hop*. Todavia, aos olhos do senso comum, a dança *funk* é acusada de “pornográfica”, “promíscua” e “grotesca”.

O termo grotesco, segundo Bakhtin (1987: 28, 29), teve, na origem, a acepção de metamorfose “em movimento interno da própria existência”. Discini (*In BRAIT* (org.), 2006: 58) afirma que “Uma pintura ornamental encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas de Tito, denominada *grottesca* devido ao substantivo *grotta* (*grutta*) reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam entre si.”. O termo grotesco passou, então, a exprimir o que Bakhtin (1987: 29) designou “a transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência”. Para isso, o grotesco também enfatiza elementos de leveza, liberdade e “alegre ousadia, quase risonha”.

Assim, no modo de representar a morte, incorporada à concepção cômica do mundo, é uma das realizações de imagem grotesca. Esse olhar sobre a morte alia-se a um outro olhar, o da contemplação do corpo em suas fendas e aberturas. Sob esse aspecto, a dança *funk* é grotesca porque choca ao olhar, enfatizar e “endeusar” o “baixo estrato corpóreo” (especificamente os glúteos) do sujeito como forma de inverter a ordem do mundo e resistir à lógica que impera no mundo ordinário, desde a Idade Média e o Renascimento, momento estudado por Bakhtin, até a contemporaneidade, ainda que de outra maneira.

Pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca, o corpo é rebaixado, compatível com a vida corporal dada na sua inesgotabilidade e não sancionada por um olhar normalizador. Assim, emerge a imagem emparelhada à loucura alegre do carnaval e das festas populares, como, hoje, é o caso do *funk* no Rio de Janeiro. No rebaixamento do corpo, tudo o que é elevado é transferido ao baixo. No caso das meninas que dançam *funk*, as nádegas e sua genitália – caso da “mulher melancia”. Essa parte baixa do corpo feminino, enfatizada em sua abertura, confirma a importância dos orifícios para a concepção do corpo como o lugar que o mundo penetra e de onde o mundo emigra. Talvez, por esse motivo, algumas garotas se dizem orgulhosas por serem chamadas “as grávidas do *funk*”. Esse é o corpo grotesco, dado pela cosmovisão carnavalesca. Entretanto, Bakhtin (1987: 22, 23) alerta para o fato de que, diante dos cânones denominados clássicos, calcados na lógica da razão e do “alto estrato corpóreo”, nada de resistência resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa e tortuosa. Assim, o grotesco será, então, considerado monstruoso se se perder a ambivalência regeneradora, se se perder o tom alegre comandado pelo riso ou, no caso dos “bailes da pesada”, a alegria eufórica da dança, embalada por uma música “batidona” que proporciona, por meio da diversão do “rito de passagem” da festa, a excitação que libera o gozo dos sentidos corpóreos.

Bakhtin (1987: 17) caracteriza o realismo grotesco da seguinte forma: “herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente dos séculos posteriores (a partir do Classicismo)”. Deparamo-nos, na descrição de Bakhtin, com uma época, o século XVI, que, segundo Discini (2006: 66), engendra imagens contraditórias entre si: “aquelas ditadas pelos princípios da univocidade e da completude (...) e aquelas ditadas pelo princípio do contínuo devir, que traça o corpo incompleto, porque valorizado concomitantemente naquilo que define e naquilo que nasce.”.

Falar em imagem grotesca com base em Bakhtin não é mencionar apenas as imagens do momento histórico por ele estudado, mas também as imagens construídas na contemporaneidade, como as da dança *funk*, pois, conforme Bakhtin (1987: 25), “as grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo.”.

Assim, o sujeito ofendido, marginalizado, excluído e recluso das favelas cariocas, encolerizado e em sua ação de vingança, é representado, no *new funk*, pela imagem da violência e da sexualidade aflorada. Imagem essa aliada ao riso jocoso e alegre da música, próprio à cosmovisão carnavalesca. Isso ocorre porque ofensa, cólera e vingança não são elementos coincidentes, ou seja, são representados em contradição interior, o que abre a brecha para o “inacabamento da própria existência”. Dessa forma, com a construção inacabada do corpo como imagem grotesca na dança *funk* contemporânea, a carnavalização se instaura como movimento de desestabilização, subversão, resistência e ruptura em relação ao “mundo oficial”.

“*Do you Like to Funk? Or Do you Like to Fuck?*”. Esse é o título de um artigo dos articulistas da *Zero Zen*⁵. Nele, os autores, ao abordarem o erotismo nas letras das canções do *funk* carioca dos anos 90, afirmam que “Foi-se o tempo de pérolas de duplo sentido do cancionário popular. O negócio é ir direto ao assunto, essa gente não tem tempo a perder. Os anos 90 enterraram, em alguns casos literalmente, os pseudo-poetas da década de 80.”. Os articulistas da *Zero Zen* se referem a canções como a de Deize Tigrona, conhecida também como Deise da Injeção, responsável pelo primeiro *funk* com letras explícitas sobre sexo, como a sua famosa “Injeção” (“Injeção dói quando fura / Arranha quando entra / Doutor, assim não dá! / Não há poupança que agüenta”) e “Discurti” (“Tirá onda pra elas é viver de sacanagem / os gatinhos até gosta / mas tu sabe como é / se eles pagam motel / elas faz o que eles quer”).

O *new funk* possui um apelo erótico tão grande entre os jovens de uma geração cuja sexualidade explosiva se tornou, talvez, a única “coisa” que lhes restou. O *funk* choca porque não fala do ato da paquera nem do sexo por meio de metáforas, mas de forma tão direta como, quase que, um “exame ginecológico”, como é o caso de:

- “Leie de saco”, da MC Tati Quebra-Barraco: “Vou te dar um papo / Mas vai ser engraçado / Se não quiser leite de peito / Vem me dar leite de saco / Mia gatinho, mia gatinho! / Longa vida eu vou te dar / (...) / A gente ‘quebra’ / Depois eles pede arrego / Pedindo pra parar!”.

- “De quatro, de lado”, de Deize Tigrona: “De quatro, de lado / Na tcheca e na boquinha / Depois vem pra favela / Toda fresca e assadinha.”.

Em sua seara erótica, o *funk* versa sobre tudo: sexo grupal, homossexualidade, posições as mais diversas, tamanhos de órgãos genitais, doenças venéreas e até das vantagens que deve ter quem paga o motel. O curioso é que, muitas vezes, o que é dito

⁵ Artigo assinado por “articulistas da *Zero Zen*”, consultado em 12/06/2006, 01h20min, disponível em <http://www.zerozen.com.br/funkinrio.htm>

nas canções ocorre nos bailes. Um exemplo é o que acontece, em diversos bailes, quando o *DJ* toca a canção “Balança”, de Gorila e Preto: os dançarinos coreografam o que é dito na canção, no momento do refrão:

“Quem tá de cueca / Levante a mão! / Eu gosto de peituda / Gosto de perereca!
/ (...) / Eles não usam cueca / Só pra impressionar / Quando toca a sua
montagem / Eles botam pra balançar / Então...balança, balança, balança.... /
Quem tá sem sutiã / Levante a mão! / Elas não usam sutiã / Só pra
impressionar / Quando toca a sua montagem / Elas botam pra balançar /
Então...balança, balança, balança....”.

Por mais estranho que pareça, várias das canções com temas voltados ao sexo que apresentam as mulheres como “interesseiras” (como no caso de “Discurti”, citada acima), animalizadas e objetificadas são compostas por mulheres, melhor, meninas (todas adolescentes), a partir do início de 2000, momento em que a mulher pôde passar a assumir a composição até então proibida pelo *hip hop* brasileiro. O interessante é que tais letras são encaradas como “revolucionárias” por tratar da “liberação feminina”. Dentre as canções mais conhecidas (e absurdamente machistas!), destacam-se:

- “Barraco III”, de Tati Quebra-Barraco: “Me chama de cachorra⁶, que eu faço au-au/ Me chama de gatinha, que eu faço miau/ Goza na cara, goza na boca/Goza onde quiser”.
- “Pikachu”⁷, de Vanessinha Pikachu: “Me chama pra sair, olha que decepção/ Me leva pro cinema, pra assistir o Pokémon/ Se liga no papo reto que eu vou mandar pra tu/ Eu quero é ir pro motel, pra brincar com o Pikachu”.

Estamos diante de sucessos de mídia. Canções aplaudidas pelos meios de comunicação de massa e pelos garotos funkeiros que, segundo Herschmann (2006), “nada enxergam de tão escandaloso” nessas canções.

Certeau (1994) afirma que é preciso dar a palavra às pessoas ordinárias, captar a inteligência prática das pessoas comuns e percorrer, com atenção, os espaços de “micro-

⁶ Cachorra, no vocabulário *funk*, significa “mulher liberada” e “preparada” para o baile (com suas expressões de dança e sexo durante a noite toda, embaladas pela música *funk*). Já “popozuda” possui, como elemento preponderante, seu corpo. Não o corpo como um todo, mas uma parte: o glúteo.

⁷ Pikachu é o personagem protagonista mais poderoso, viril e forte do desenho japonês chamado *Pokémon*, um desenho sobre luta entre o “bem” e o “mal” muito conhecido na década de 90, veiculado pelo programa da Xuxa, na *Rede Globo de Televisão*. Aqui, por analogia às características do herói do desenho, Pikachu é metáfora do órgão sexual masculino - viril, másculo, forte, heróico e poderoso. Essa metáfora nos revela a “imagem” e os valores que o sujeito feminino da canção possui sobre o homem e sobre masculinidade, bem como a relação entre Pikachu e *Pokémon* nos revela, no texto, respectivamente, o ato sexual “nu e cru” como atitude positiva, esperada e obrigatória entre homem/mulher, e o romantismo e a ingenuidade como negativa, não esperada, não querida. Podemos perceber ainda pelo texto que a “esperteza” lasciva valorizada no discurso verbal da canção pertence à mulher (colocada como aquela que “escolhe” o sexo (é ela quem quer “brincar com o Pikachu”) e define o que o homem deve ou não fazer, inclusive calcando “modelos” estereotipados de machismo quanto ao comportamento do homem, que só é homem se a levar para o motel) enquanto que a ingenuidade desvalorizada é do homem que, se tiver esse comportamento respeitoso ou romântico, colocado na canção como “careta”, com a mulher, será considerado, como os adolescentes usam em sua gíria, “mané”, “vacilão”. Isso nada tem a ver com “liberação sexual”. Ao contrário. Isso apenas ratifica a idéia de que homem e mulher, quando saem, só podem fazer sexo. Mais, essa postura do sujeito feminino do texto só corrobora com a hegemonia de que a mulher deve estar sempre disponível para tudo o que se referir a sexo, não para ter prazer, mas para servir, ou seja, em prol do prazer masculino, pois o “eu” da canção não quer que o “outro” “brinque” com a sua “Pikachu”, mas ela é que se dispõe a “brincar” com o “Pikachu” do sujeito masculino do texto. Em outras palavras, a mulher diz ser esse o seu desejo (aparentemente escolhido por ela), ou se já, ser “objeto” disponível ao prazer do “outro”, sem ter, inclusive por meio de sua própria voz, outra função a não ser essa. E isso é machismo. Pior, machismo ratificado pela composição de uma mulher, na voz de um sujeito feminino que possui o lexema “Pikachu” como seu sobrenome!

liberdade" e "micro-diferenças", onde táticas silenciosas e sutis insinuam uma ordem imposta por intermédio e recurso insuspeitos. Como afirma Herschmann (2003: 78), os funkeiros constituíram “Novas formas de recreação e de resistência cultural. Novos umbrais de adscrição identitárias.”. As dimensões tomadas pelo processo de “funkinização” carioca extrapolaram “todos os limites”, por isso devemos pensar esse acontecimento no contexto contemporâneo, onde o local e o mundial dialogam constantemente e produzem novas abordagens sobre as práticas sócio-culturais.

Todavia, segundo Gonçalves (2001), todo processo de afirmação de identidade configura num conflito à medida que os que se sentem incluídos se movimentam no sentido de manter seus espaços de poder, pois como enfatiza Laclau (2001: 73), “a constituição de identidade é um ato de poder. Derrida afirma ainda que a constituição de uma identidade se baseia no ato de excluir e de estabelecer uma hierarquia”. Por isso, para Almeida⁸, “Bailes *funks*, desafios de *rap* e *breakdance*, casas de forró, boates da Zona Sul ou *Raves* devem ser vistos como espaços legítimos de construção de identidades e de definição de personas sociais atuantes.”.

O “abismo” entre o *funk* dos anos 70 e o do anos 90 e 2000 ocorre com a produção de canções próprias do que, hoje, denomina-se *new funk* carioca. O compositor João Roberto Kelly (um dos criadores de marchinhas carnavalescas no Brasil) percebeu aspectos da marchinha em vários *raps* e *funks melody* atuais, como ocorre, por exemplo, no “*Rap da felicidade*”: “Eu só quero é ser feliz/andar tranquilamente na favela onde eu nasci”. A dupla, nessa canção, fez uso do *funk melody* com elementos da marchinha. Assim, o samba também passa a habitar o mundo *hip hop*, ao misturar-se ao *funk*, originando um novo ritmo, o *samba-funk*.

Entretanto, um dos maiores abismos entre a primeira e a terceira “fase” do *funk* é a temática da violência, tão comum em algumas canções do “*new funk*” e inexistente no *soul funk* dos anos 70, que, ao contrário, “pregava” “paz e amor” entre os “*brothers*” (hoje, “*manos*”) brancos e negros, tivessem eles crenças semelhantes ou não, pois as relações se calcavam no respeito mútuo (ou na tentativa dele), de acordo com o discurso pacifista de Martin Luther King. Essa mudança ocorre porque, em meados dos anos 90, há uma pequena reviravolta no mundo *funk*, com promoções de festivais organizados por equipes de som nas favelas onde havia bailes. No final dos anos 90, com a facilidade de gravação de discos, a sociedade carioca começa a ser invadida pelo chamado “proibidão”, um estilo de *funk* cujas letras são apologias aos traficantes de drogas, ao banditismo e à criminalidade em geral. Isso já existia nos anos 80, mas sua audiência era restrita. Com a “pirataria” e a acessibilidade a gravações eletrônicas (MP3) facilitada, as cópias de “proibidão” passaram a ser encontradas em toda a cidade.

Sexo não é tema “proibido” no *funk* atual. Ao contrário, é tema aclamado, na moda. “Proibidos” são os temas violência e droga. Segundo Vianna (1988), “Proibidão é um estilo de *funk* comercializado de forma clandestina cujas canções fazem apologia ao tráfico e à violência contra a polícia”. Conforme o crítico,

“O proibidão é (...) a banda podre de uma cultura vigorosa e que poderia ser totalmente do bem e da festa, como propõe Fernanda Abreu em suas canções. A banda podre deve ser combatida. Mas dizer que todo o *funk* está podre – tentando exterminá-lo – é uma imbecilidade sem tamanho. É criar cada vez mais proibidões, ou o território propício para a criação de muito mais proibidões. Se todo mundo apoiar o lado bacana do *funk* – com medidas simples como dar segurança para os bailes (a polícia, em vez de fechá-los, bem

⁸ Artigo “Rapers, funkeiros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca”, de C. M. de Almeida, consultado em 17/14/2006, 23h18min, disponível em <http://www.cesap.inf.br/publicacoes/artigos>

que poderia protegê-los) – essa música ainda poderá ajudar a tirar o Rio desses tempos negros que estamos vivendo, tornando-se uma das maiores fontes de orgulho carioca, a cara da alegria de toda a cidade.”.

Na crítica musical e na antropologia cultural, a chamada “música invisível” é aquela sem mídia, sem gravadora e com poucos recursos de produção, mas que se mantém, principalmente, por expor uma “realidade” imediata e comunitária, pertencente aos alijados do processo mercadológico. De acordo com Ellison (1990), existem várias formas de invisibilidade (social, econômica, racial, política, sexual, etária, de classes, entre outras) e o *funk*, em sua acepção musical, também é refém de um tipo de invisibilidade ou, como denomina Ellison, “música-invisível”, uma vez que a invisibilidade está intimamente relacionada com a discriminação.

A afirmação abaixo, de Luiz Eduardo Soares (2001: 49), de certa forma, explica o mecanismo de invisibilidade do *funk* e de seus produtores e ouvintes:

“Eles são invisíveis, socialmente invisíveis. O recurso que encontram para conquistar sua densidade ontológica, para impor sua presença, para recuperar a visibilidade, é o medo. Os meninos impõem o medo para alcançar o reconhecimento de sua presença, para readquirir visibilidade, identidade interativa na dialética dos encontros humanos... O terror a que está submetida a população pobre das favelas e a invisibilidade social e política de seu sofrimento coletivo. A nova invisibilidade só é suspensão por seus efeitos violentos sobre a cidade: a bala perdida, essa loteria de tragédia”.

MC *Mr Catra* é considerado um dos expoentes do “*Funk Proibidão*” por suas músicas versarem sobre problemas de sua comunidade, dentre eles, a relação comunidade-polícia-narcotráfico. Entre suas composições mais divulgadas “Cachorro”⁹ demonstra bem isso, ao se referir à relação mencionada: “Cachorro / Se quer ganhar um dindin¹⁰ / Vende o X-9 pra mim / O patrão¹¹ tava preso, mas mandou avisar / que a sua sentença nós vamos executar / É com bala de *HK*¹²”. Por causa desses versos foi processado pela Polícia Militar (PM) carioca por “apologia ao crime”. Para se defender alegou: “O crime faz parte da cultura da favela. Não sou cúmplice do crime, sou cúmplice da favela. Não estou fazendo apologia, estou é relatando uma realidade”.

Segundo Vianna, o único espaço encontrado pelos bailes foi dentro das favelas, que, na mesma época, viram crescer o poder dos “comandos” do narcotráfico. Os chefes do tráfico, cada vez mais jovens, cresceram ao som do *funk*, como todos os garotos de sua favela, e passaram a promover bailes, tanto que as festas de alguns morros só ocorrem quando a favela está “arregada”¹³. Por isso, pessoas de outras localidades têm acesso a esses bailes. Assim, a população frequentadora dessas festas é conivente com os traficantes porque se sente, segundo Vianna, “mais segura”, uma vez que “protegida” pela propina paga por traficantes a policiais para que esses não adentrem o morro. Com isso, o espaço da favela, e do baile, passa a ser, então, como afirma o sujeito de “Brasil é o país do suíngue”, de Fernanda Abreu, “terra de *Marlboro*”, ou seja, terra do *funk*

⁹ Enquanto “cachorra”, para os funkeiros, é “mulher liberada” sexualmente, “cachorro” é o nome dado ao policial militar.

¹⁰ “dindin” é dinheiro. Nesse caso, propina.

¹¹ “Patrão”, no narcotráfico, é o traficante, também chamado, nos morros, como “chefe” do tráfico.

¹² “HK” é fuzil.

¹³ “Arregado” é o nome dado à negociação (propina) feita entre traficantes e policiais para que o morro fique “livre” (denominado pelos moradores como “na paz” – título do penúltimo disco de FA) de *blitz* e, assim, possa ocorrer o “comércio” de drogas e a prostituição na favela, bem como os bailes *funk* e, neles, inclusive, uso “livre” de drogas, lícitas e ilícitas, manifestações de violência e promiscuidade.

(representado aqui pela figura do *DJ Marlboro*) e terra regida pelas leis do mais forte. E aqui, o mais forte é o tráfico, com sua lógica bélica e criminosa.

Todavia, o *funk* também é *fashion*, conforme a jornalista Adriana Bechara, do *Jornal do Brasil*, que listou alguns lugares *fashions* nos quais o *funk* se fez presente no ano de 2004, demonstrando a reverência da classe média ao ritmo.

Como moda, o *funk* e seus bailes vêm e vão. Como movimento, ele persiste. Até bem pouco tempo atrás, final de 90, a algumas quadras dos clubes fechados da elite carioca já se ouvia os “pancadões”, hoje, o “batidão” já se encontra dentro dessas casas, com suas torrentes de frequências graves, letras gritadas, efeitos sonoros desnorteadores e vinhetas “absurdas”, expressas com voz metálica.

Conclusão

Em seu artigo “Discurso na vida e discurso na arte” (1926), Bakhtin/Volochinov dedica-se à diferença entre a comunicação verbal na arte e no âmbito da vida cotidiana. No ensaio, o autor afirma que “a arte é um ato de comunicação”. A linguagem, para os autores, não é um sistema acabado, mas um processo de vir-a-ser. Afinal, o homem não nasce e recebe uma língua pronta, acabada e fechada em si mesma. Ao contrário, ele ingressa sua trajetória na viagem da vida numa corrente móvel. Pega o bonde no meio do caminho da comunicação verbal e tem que seguir com ele sua travessia, não apenas sua, particular, pois passa a compartilhar dela com todos, sendo ela, portanto, coletiva.

Bakhtin interessa-se por todas as “séries” que derivam do que ele chama de “poderosas e profundas correntes da cultura”. Segundo ele, “a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”. Assim, o *hip hop*, ainda que não seja texto literário, deve ser compreendido dentro do que o autor chama de “unidade diferenciada de toda a cultura de uma época”. Podemos considerar o *funk* como extensões ritmadas do que Bakhtin (1997) chama de “gêneros do discurso cotidiano”, já que são formas amplas, que se subdividem em gêneros locais.

A recusa pelo mundo do trabalho e a predileção pelo universo do prazer é característica de grande parte da música popular, mas, na música do movimento *hip hop* carioca. Essa transubstanciação é uma forma de resistência, como ocorreu em outros momentos com outros ritmos musicais. Para citarmos apenas um exemplo, quando se inicia o processo de substituições das importações, no primeiro governo Vargas, há mudanças nas letras dos sambas brasileiros.

Muitas das canções do *hip hop* voltam-se à diversão, à dança e à música dos bailes como forma lúdica de lazer e o prazer alcançado se relaciona, ao mesmo tempo, a uma tentativa de resistência cultural e à fuga da “realidade” em que se encontram os sujeitos de seus discursos. Os bailes são, então, encarados como *locus* de suspensão temporal momentânea do mundo hierárquico e tentativa de nivelamento social.

O *hip hop* é uma das expressões culturais contemporâneas. Daí a importância de dar visibilidade a esse movimento, à margem da sociedade, e compreender sua produção artística como contracultural. Por meio da festividade carnavalizada, o movimento do pulo dos quadris, definitivamente, simboliza a possibilidade de ser o “pulo do gato” da exclusão à visibilidade aos sujeitos que fazem parte do *hip hop*. Não uma forma de inclusão na lógica sistêmica existente, mas a instauração de outro/novo cânone, constituído pela tentativa de nivelamento social. Talvez, conforme a canção “O morro não tem vez”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, essa seja a vez do morro, que não quer apenas ser visto, mas rompe brechas e se impõe com seu canto e dança, a fim de fazer todo mundo cantar.

Bibliografia

- AMORIM, M. "A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica". In FREITAS, M. T. et al. **Ciências Humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. "Discurso na vida e discurso na arte" 1926.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. "*Les études littéraires aujourd'hui*". In **Esthétique de la création verbale**. Paris : Gallimard, 1984.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/ USP, 1988.
- _____. **Toward a Philosophy of the Act**. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BEZERRA, P. "Prefácio à segunda edição brasileira". In BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. **Cultura no plural**. São Paulo: Papirus, 1995.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DES PRES, J. **70s Funk & Disco Bass**. Hal Leonard Books, 2001.
- DISCINI, N. "Carnavalização". In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- ELLISON, Ralph. **Invisible Man**. São Paulo: Marco Zero Editora. 1990.
- EMERSON, C. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- ESSINGER, S. **Batidão – uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FARACO, C. A. **Lingaugem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2003.
- FARIAS, I.R. **Sujeito e discurso na canção RAP: o (en-) canto das palavras**. Dissertação de mestrado. Orientação: Maria do Rosário de F.V. Gregolin. Araraquara: UNESP – CAr., 1997 (mimeo).
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GONÇALVES, M. das G. **Racionais MCs**. Tese de Doutorado-USP.2001. (Mimeo)
- HASENBALG, C. A. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HERSCHMANN, M. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- _____. "Música, juventude e violência urbana: o fenômeno funk e rap". **Revista Comunicação & Política**. No.2. Rio de Janeiro: Cebela, 2003, pp.89-96.
- _____. "As imagens das galeras funk na imprensa". In PEREIRA, C. A. M. (org.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HOLLANDA, H. B. “O declínio do efeito cidade partida”. **Revista Cariquice**. Ano 1. Nº 1. Rio de Janeiro: ICCA, 2004, pp. 68-71.

KRISTEVA, J. “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. **Critique. Revue générale de publications**. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.

KURZ, R. **O colapso da modernização**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. São Paulo: Claridade, 2003.

MACEDO, S. **DJ Marlboro na terra do funk**. Rio de Janeiro: Dantes/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

MACHADO, I. “Gêneros Discursivos”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, R. **Hip hop – o estilo que ninguém segura**. São Paulo: ESETEC, 2005.

MARX, K. **O Capital**. Livro I. Tomo 1. Rio de Janeiro: DIFEL, 1982.

MENESES, A. B. **O desenho Mágico**. São Paulo: Hucitec, 1982.

MEYER, G. W. **Funk and fusion concepts**. Mel Bay Publications, 2001.

MORIN, E. **Amor Poesia Sabedoria**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.

PAULA, L. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. Tese de doutoramento desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.

PESSOA, S. **Funk – A música que bate**. Coleção Música das Esferas – Gens da Selva. Manaus: Valer, 2000.

PHILIP, K. **Zen and the art of funk capitalism**. Iuniverse, 2001.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip hop – a periferia grita**. Rio de Janeiro: Perseu Abramo, 2001.

SALLES, L. **DJ Marlboro por ele mesmo. O funk no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, s/d (mimeo).

SICKO, D. **Techno Rebels – the renegades of electronic funk**. Billboard Books, 1999.

SOARES, L.E. “A Segurança Pública como Questão das Esquerdas”. **Fórum Social Mundial**, 2001 (Mimeo).

VALLADARES, L. **A Invenção da Favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

VIANNA, H. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. “Funk e cultura popular carioca”. In **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253.

VIANNA, H. (Org.). **Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.