



“QUAL A DIFERENÇA ENTRE O CHARME E O FUNK?”: MUSICALIDADES AFRODIASPÓRICAS NOS BAILES SUBURBANOS DO RIO DE JANEIRO DE 1980

Renan Ribeiro Moutinho¹

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo: A partir de meados da década de 1980, o baile funk consolidou-se como espaço afrodiaspórico de construção identitária, re(existência) e pertencimento para uma juventude suburbana majoritariamente negra e subalternizada no Rio de Janeiro. Em 1994, no álbum *Clube do balanço: o encontro do momento*, os MC's Markinhos e Dollores lançaram o Rap da diferença, questionando: “qual a diferença entre o charme e o funk?”. A partir dessa provocação, os artistas apontaram distinções de indumentária e comportamento entre funkeiros e charmeiros. Este artigo contribui para esse debate ao analisar o processo, iniciado nos anos 1980, pelo qual funk e charme passaram a designar musicalidades específicas. A pesquisa baseia-se em entrevistas com DJs e MCs suburbanos, como Paulinho Black Power, DJ Nazz e MC Mano Teko, além de análise de álbuns da época e do conceito de musicalidade afrodiaspórica. Examina-se, assim, as condições históricas e sociológicas que possibilitaram a diferenciação entre charme e funk, entendida como um processo de enunciação comunitária marcado por experiências estéticas e tensionamentos próprios da diáspora negra.

Palavras-chave: musicalidades afrodiaspóricas; funk; charme; bailes suburbanos

“WHAT IS THE DIFFERENCE BETWEEN CHARME AND FUNK?”: AFRODIASPORIC MUSICALITIES IN SUBURBAN DANCE PARTIES IN RIO DE JANEIRO IN THE 1980s

Abstract: From the mid-1980s onward, the baile funk became consolidated as an Afrodiasporic space for identity construction, re(existence), and belonging for a predominantly Black and subalternized suburban youth in Rio de Janeiro. In 1994, on the album *Clube do balanço: o encontro do momento*, MCs Markinhos and Dollores

¹ Pós-doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PROPED/UERJ). Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com período como pesquisador visitante (FAPERJ) na The Hugh A. Glauser School of Music (Kent State University/EUA). É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), líder e pesquisador do Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA/CNPq). E-mail: renan.moutinho@cefet-rj.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0587-6805>



released *Rap da diferença*, asking: “what is the difference between charme and funk?” From this provocation, the artists pointed out distinctions in clothing styles and behavior between funkeiros and charmeiros. This article contributes to this debate by analyzing the process, initiated in the 1980s, through which funk and charme came to designate specific musicalities. The research is based on interviews with suburban DJs and MCs, such as Paulinho Black Power, DJ Nazz, and MC Mano Teko, as well as on the analysis of albums from the period and the concept of Afrodiasporic musicality. It thus examines the historical and sociological conditions that enabled the differentiation between charme and funk, understood as a process of communal enunciation marked by aesthetic experiences and tensions inherent to the Black diaspora.

Keywords: Afrodiasporic musicalities; funk; charme; suburban dance parties

“¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE EL CHAME Y EL FUNK?”: MUSICALIDADES AFRODIASPÓRICAS EN LOS BAILES SUBURBANOS DE RIO DE JANEIRO DE LA DÉCADA DE 1980

Resumen: A partir de mediados de la década de 1980, el baile funk se consolidó como un espacio afrodiaspórico de construcción identitaria, re(existencia) y pertenencia para una juventud suburbana mayoritariamente negra y subalternizada en Río de Janeiro. En 1994, en el álbum *Clube do balanço: o encontro do momento*, los MCs Markinhos y Dollores lanzaron *Rap da diferença*, preguntando: “¿cuál es la diferencia entre el charme y el funk?”. A partir de esta provocación, los artistas señalaron distinciones en la indumentaria y el comportamiento entre funkeiros y charmeiros. Este artículo contribuye a este debate al analizar el proceso, iniciado en los años 1980, por el cual funk y charme pasaron a designar musicalidades específicas. La investigación se basa en entrevistas con DJs y MCs suburbanos, como Paulinho Black Power, DJ Nazz y MC Mano Teko, además del análisis de álbumes de la época y del concepto de musicalidad afrodiaspórica. Se examinan, así, las condiciones históricas y sociológicas que posibilitaron la diferenciación entre charme y funk, entendida como un proceso de enunciación comunitaria marcado por experiencias estéticas y tensiones propias de la diáspora negra.

Palabras clave: musicalidades afro-diaspóricas; funk; charme; bailes suburbanos.

"QUELLE EST LA DIFFÉRENCE ENTRE LE CHARME ET LE FUNK?" MUSICALITÉS AFRODIASPORIQUES DANS LES BALS SUBURBAINS DE RIO DE JANEIRO DANS LES ANNÉES 1980

Résumé: À partir du milieu des années 1980, le baile funk s’est consolidé comme un espace afrodiasporique de construction identitaire, de re(existence) et d’appartenance pour une jeunesse suburbaine majoritairement noire et subalternisée à Rio de Janeiro. En 1994, dans l’album *Clube do balanço: o encontro do momento*, les



MCs Markinhos et Dollores ont lancé *Rap da diferença*, en demandant : « quelle est la différence entre le charme et le funk ? ». À partir de cette provocation, les artistes ont souligné des distinctions vestimentaires et comportementales entre funkeiros et charmeiros. Cet article contribue à ce débat en analysant le processus, initié dans les années 1980, par lequel le funk et le charme en sont venus à désigner des musicalités spécifiques. La recherche s'appuie sur des entretiens avec des DJs et MCs suburbains, tels que Paulinho Black Power, DJ Nazz et MC Mano Teko, ainsi que sur l'analyse d'albums de l'époque et du concept de musicalité afrodiasporique. Sont ainsi examinées les conditions historiques et sociologiques qui ont rendu possible la différenciation entre charme et funk, comprise comme un processus d'énonciation communautaire marqué par des expériences esthétiques et des tensions propres à la diaspora noire.

Mots-clés: musicalités afro-diasporiques ; funk ; charme ; bals de banlieue.

INTRODUÇÃO

No início dos anos 1980, o Brasil viveu um período de euforia política em virtude da iminência do fim da Ditadura Militar. A Lei da Anistia, promulgada ainda no fim da década de 1970, resultou em uma expectativa pelo retorno de artistas, políticos e todos aqueles que se opuseram aos anos de Regime Militar. Em que pese o fato de que uma relativa estabilidade política só viria a se firmar a partir do final da década de 1980, o campo cultural já refletia uma abertura para novos fazeres artísticos, novas trocas culturais e novas sonoridades (ESSINGER, 2005), como as oriundas do movimento *Hip-Hop*.

Nesse contexto, um baile fonomecânico², ou seja, um evento que utilizava prioritariamente aparelhagem de som analógica e eletrônica para a sonorização dos bailes com música gravada em suportes de armazenamento de áudio como discos de vinil ao invés de grupos musicais com músicos tocando “ao vivo”, começou a ser realizado nos subúrbios e na região metropolitana do Rio de Janeiro. Importante destacar que a sonorização fonomecânica destes novos eventos se diferenciava da

² Segundo o DJ Nazz (2019), “o baile fonomecânico foi quando o cara botou dois toca-discos lá e, ao invés de tocar com conjunto, ele tocou com disco. Então, a gente chama isso de fonomecânico porque ali nasce o conceito, no Rio de Janeiro”.



sonorização que podia ser observada nos bailes *black* da década de 1970. Estes bailes *black*, reunidos na categoria de Black Rio pela jornalista Lêna Frias, em 1976 (MOUTINHO, 2020), eram assim denominados em função da sonoridade e compromisso político ligado à negritude (ESSINGER, 2005; PALOMBINI, 2008).

Em meados da década de 1980, a efervescência desse novo tipo de baile fonomecânico inspirou a elaboração da dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna (*O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1987. Esse trabalho inaugurou o interesse acadêmico sobre o baile funk, que surgia como uma nova forma de socialização e de constituição identitária da juventude suburbana, negra, favelada e das classes menos abastadas da cidade do Rio de Janeiro.

No início da década de 1990, os MC's Markinhos e Dollores lançaram, em 1994, no álbum intitulado "Clube do balanço: o encontro do momento", o fonograma *Rap da diferença*, que propunha o seguinte questionamento: "qual a diferença entre o charme e o funk?". A primeira estrofe e o refrão da música propunham a seguinte resposta para o questionamento suscitado: "um anda bonito e o outro, elegante". Mas como caracterizar o *charme* ou o *funk*? Quais são os critérios utilizados para diferenciar um do outro? O presente artigo parte destes questionamentos, inclusive da questão proposta por Mcs Markinhos e Dollores, para caracterizar o *charme* e o *funk* como musicalidades afrodiáspóricas oriundas de bailes fonomecânicos específicos, caso do baile funk e do baile charme.

A análise realizada neste trabalho parte de uma abordagem contracolonial forjada pelo intelectual Mestre Nêgo Bispo (2007; 2015), um homem negro quilombola formado por mestres e mestras do Quilombo do Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí, estado do Piauí. SANTOS (2015, p. 20) utiliza os conceitos de contra-colonização e colonização para caracterizar "processos de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no



mesmo espaço físico geográfico”. O paradigma contracolonial reconhece a existência de práticas de insurgência calcadas em formas particulares de auto-organização comunitária que se estabeleceram concorrentemente às mais diferentes formas de colonialidade (QUIJANO, 2005), como o eurocentrismo. Isto permite o reconhecimento de que negras, negros e povos reconhecidos como originários vêm elaborando novas formas de existência e de re-existência (BISPO, 2015) ao longo dos séculos que podem ser compreendidas a partir de outras lógicas que escapam à colonialidade.

Por sua vez, musicalidade é uma construção social, cultural e histórica constituída por um fluxo (e refluxo) de trocas simbólicas identificáveis como práticas ou estratégias comunitárias de um grupo ou entre grupos que compartilham e elaboram as suas próprias experiências históricas, políticas e étnico-raciais (MOUTINHO, 2020, DONATO; 2021). Desde o ano de 2021, este conceito vem sendo continuamente utilizado em estudos das áreas de etnomusicologia e educação musical relacionados com o Grupo de Estudos em Musicalidades da Diáspora Africana (GPEMUDA). Este grupo, composto também pelo Grupo de Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL), reúne pesquisadoras e pesquisadores negros, indígenas, favelados e/ou suburbanos da cidade do Rio de Janeiro interessados em desenvolver trabalhos acadêmicos e não acadêmicos que reconheçam a contracolonialidade na produção do conhecimento em suas comunidades.

Portanto, a caracterização de uma musicalidade a partir do paradigma contracolonial demanda o reconhecimento da existência de uma comunidade específica que frui determinadas sonoridades (caracterizadas por determinadas frequências, equipamentos musicais, técnicas de produção, dentre outros), cria códigos específicos (nomenclaturas, indumentárias, vestimentas, espaços específicos) para a sua constituição identitária e que enuncia esta musicalidade na sociedade de formas particulares. Neste sentido, musicalidades afrodiaspóricas ou da Diáspora Africana (MOUTINHO, 2022) caracterizam uma dimensão espacial de



fluxos e refluxos simbólicos que incluem sonoridades e experiências de insurgência compartilhadas por comunidades negras historicamente influenciadas pelo tráfico transatlântico desenvolvido em mais de três séculos de violência e de re-existência nas Américas.

Em outras palavras, a enunciação de um conceito contracolonial oportuniza: 1) destacar a centralidade da comunidade de determinada prática cultural como de fundamental importância para a compreensão dos fenômenos dela decorrentes; 2) a análise de um fenômeno cultural a partir da enunciação de conceitos proferidos pelos seus próprios sujeitos, o que pode incluir a existência de termos específicos para categorizar fonogramas, espaços, práticas, tecnologias e técnicas que se relacionam com a musicalidade em questão; 3) detalhar processos de continuidade e de descarte compartilhados por negras e negros em Diáspora que culminaram em práticas culturais particulares, e 4) propor uma alternativa para uma suposta prática eurocêntrica e dicotômica por sistematizar fenômenos culturais em categorias estanques e que comumente se baseiam em critérios sonológicos relacionados com uma tradição musical europeia dos séculos XIX e XX.

O CHARME E O FUNK NOS BAILES FONOMECAÑICOS DA DÉCADA DE 1980: A SEGMENTAÇÃO POR “MOMENTOS-MUSICAIS”

A trajetória sócio-histórica do charme e do funk é atribuída aos bailes fonomecânicos realizados no Rio de Janeiro da primeira metade da década de 1980 (ESSINGER, 2005; MOUTINHO, 2020). A origem dos bailes fonomecânicos remonta à década de 1950 e ocorreu em outras cidades brasileiras, como São Paulo. Estes eventos fonomecânicos notabilizaram-se como espaços frequentados majoritariamente por negros e negras e, desde meados do século XX, era possível observar uma prática de segmentação dos bailes em “momentos musicais” a partir de critérios desenvolvidos pelos próprios discotecários e/ou pela crescente



comunidade que fruía aqueles eventos, como a seleção de determinados fonogramas a partir do conteúdo temático dos fonogramas ou do andamento (batidas por minutos)³:

A dinâmica do baile [nos anos 1950] não era muito diferente daquela que se vê atualmente nas festas de nostalgia. O discotecário começava esquentando o salão, com sons mais calminhos, orquestrados. Depois passava para o *swing*, o *shuffle* e, mais tarde, para o foxtrote, gênero anterior ao rock, que se dançava com passinhos ligeiros em torno do salão – era o momento *drum'n'bass* da noite, com BPM no talo. Para desacelerar a galera, o discotecário soltava uma seleção de lentas, um sucesso entre os casais. Era a deixa para o cavalheiro tirar seu lençinho do bolso para não suar a mão da dama na hora de dançar. Baile bom ia nesse pique de sobe-e-desce até as quatro e pouco da manhã. Nos salões do centro, chegava-se a tocar até as cinco, horário em que os ônibus voltam a circular (ASSEF, 2017: 29).

Segundo o também discotecário Paulinho Black Power, a mesma prática (adaptada com a inclusão de novas musicalidades afrodiaspóricas) podia ser observada nos bailes black cariocas⁴ da década de 1970:

os bailes obrigatoriamente tinham 4 horas de duração e o seu começo se dava com música menos dançante, esperando o público mais exigente com as danças, e inicialmente se tocava de 30 a 45 minutos muita Philadelphia e, a partir da pista mais incrementada, começávamos a mudar o ritmo para o

³ Inclusive, esta prática pode ser observada desde a década de 1950 nos chamados bailes de orquestra, também desenvolvidos no subúrbio carioca (PAULINHO BLACK POWER, 2020), e assim denominados em virtude da presença de orquestras de músicos sonorizando os bailes de forma presencial nos eventos. Importante sinalizar que esta sonorização “acústica” dos bailes pelos referidos grupos musicais poderia ocorrer concomitantemente, ou não, com equipamentos musicais fonomecânicos que utilizavam música gravada em suportes de armazenamento de áudio, como discos de vinil. Um importante exemplo disto foram os bailes realizados pelo discotecário Osvaldo Pereira em São Paulo, na década de 1950, em que o artista tornou-se pioneiro em sonorizar os seus próprios bailes inteiramente com música gravada oriunda de equipamentos fonomecânicos. A surpresa dos frequentadores ao perceber a substituição de “músicos reais” por toca-discos, discos de vinil e outros equipamentos fonomecânicos levou Osvaldo Pereira a denominar a sua forma de sonorizar os bailes como “Orquestra Invisible Let's Dance”.

⁴ Realizados a partir do final da década de 1960, os bailes black foram eventos dançantes fruídos principalmente pela juventude negra carioca e suburbana, a qual reivindicava uma identidade negra construída a partir do contato com os pressupostos dos Movimentos de Direitos Civis estadunidenses e das musicalidades dela relacionados, caso do *soul*, do *funk*, dentre outras. Eram sonorizadas por bandas ao vivo ou por sonorização fonomecânica.



Soul Music que durava aproximadamente 1 hora, quando então dava lugar à música lenta. A música lenta era a forma de atrair mais o público feminino e, conseqüentemente, com ela vinha o masculino. Eu já casei muita gente nos meus eventos da época com música lenta. Mas o ponto maior dos bailes sempre foi a música dançante (rápida), pois a disputa entre o público era de quem dançava melhor e, nesse particular, a música dançante era mais evidente nos bailes. (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

A narrativa de Paulinho Black Power permite identificar que expressões ou categorias como *Philadelphia* passaram a ser utilizadas em referência a fonogramas de *soul* e de *funk* específicos de produtores e artistas de estúdios localizados na região estadunidense da Filadélfia. Isto permitiu que *Philadelphia* se tornasse uma expressão ou categoria guarda-chuva composta por mais de uma musicalidade afrodiaspórica e que poderia designar um “momento” relacionado com um “clima” específico que o discotecário quisesse criar na pista de dança. Essa prática de criar expressões que não estavam necessariamente ligadas a uma ou à outra musicalidade afrodiaspórica específica permitiu o surgimento de outras expressões guarda-chuva como “música lenta”, relacionada a um clima romântico, e “música rápida”, para designar um momento mais performático do baile.

Entretanto, é importante destacar que determinadas musicalidades afrodiaspóricas possuíam um momento específico nos bailes em função da sua importância para os frequentadores e discotecários, caso do momento da *soul music*. É importante destacar a distinção feita por Paulinho Black Power entre o momento da *soul music*, o qual incluía fonogramas de *soul* estadunidenses, e não-estadunidenses e o das “músicas rápidas”, como eram identificadas as musicalidades afrodiaspóricas abarcadas pela categoria dos “balanços” (PAULINHO BLACK POWER, 2020), os quais incluíam fonogramas de samba-rock e de samba-soul (OLIVEIRA, 2018).

A prática de segmentação dos bailes em momentos específicos também é destacada nas narrativas dos sujeitos que frequentaram os bailes suburbanos da década de 1980:



o baile funk, na minha época, o que eu ressaltava era a pluralidade. (MANO TEKÓ, 2018).

O baile tinha início. O início era dividido em duas partes. O comecinho do baile e depois, na metade, a virada pra antes da música lenta. Então, o início era dividido em duas partes. Aí vinha a música lenta e aí vinha o meio do baile. O meio dos bailes eram os rasteiros, depois vinha a música lenta e aí vinha o final do baile. Ali é que se ~~tocava~~ os eletrônicos todos com o beat mais acelerado. [...] Depois, com o advento do *freestyle* e do *melody*, o baile foi dividido entre o charme e *Freestyle*, no começo. Sendo que algumas músicas de *freestyle* eram exceção, como *Stevie B*, por exemplo. (DJ NAZZ, 2019).

DJ Mamuttt: [...] depois da música lenta, pra você não entrar logo em 125, 126, batida direta, você entrava com um rasteiro. Que vai mais ou menos de 98 a 105. 110. Tem alguns que vai a 112. Até 112. Então era uma forma do pessoal dançar, eles faziam a roda pra fazer passos.

DJ Bicudo: Sempre foi depois da música lenta.

DJ Mamuttt: É. Ou quando o baile estava muito agitado, porradaria e tudo mais, [faz um som em fade out com a boca] quebrava. Saía de 126, 130 pra 105 [faz novamente um som em fade out com a boca]

Renan: Sempre com essa preocupação com o BPM, né?

DJ Bicudo: É, cara. A condução é o DJ. O DJ está ali pra conduzir o negócio. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

No que aparenta configurar um processo de continuidade, esses sujeitos utilizam categorias como “músicas lentas”, tal como já vinha sendo feito nos bailes de décadas anteriores, conforme descrito acima. Por sua vez, os interlocutores⁵ também apresentam novos termos, como “rasteiro”. Este termo designaria um conjunto de fonogramas de andamento médio (entre 98 e 112 batidas por minuto) e associados a musicalidades afrodiaspóricas de sonoridade majoritariamente eletrônica, caso do electro-funk e do electro-hop.

Ao longo das entrevistas realizadas para este artigo, os interlocutores citaram a importância desta prática de segmentação por “momentos musicais”, baseados em critérios como os supracitados, para sustentar o argumento de que o charme e o funk originaram-se como momentos dos bailes fonomecânicos realizados no Rio de Janeiro ao longo da década de 1980. Em outras palavras, o charme e o funk eram

⁵ As entrevistas utilizadas neste artigo foram realizadas presencial e virtualmente ao longo dos anos de 2019 e 2020, com sujeitos de proeminência nos bailes suburbanos do Rio de Janeiro entre as décadas de 1970 e 1990.



“momentos musicais” dos bailes fonomecânicos cariocas da primeira metade da década de 1980, que até então reuniam musicalidades afrodiaspóricas reunidas em expressões como *Soul*, o *electro-funk*, dentre outros. Posteriormente, em meados da década de 1980, discotecários, MCs, produtores e os próprios frequentadores dos bailes passaram a utilizar as próprias palavras charme e funk para designar bailes inteiros especificamente. É neste período, por exemplo, que o termo “baile funk” passou a ser difundido em veículos jornalísticos – como o *Jornal do Brasil*, para designar um tipo específico de evento fonomecânico da época, assim como o termo “baile charme” (ESSINGER, 2005; MOUTINHO, 2020). Em outras palavras, o “baile funk” e o “baile charme” partem de “momentos musicais” de eventos fonomecânicos para caracterizarem tipos específicos de bailes⁶ a partir de meados da década de 1980.

Contudo, o que interessa ao escopo deste artigo é uma etapa anterior à constituição de bailes específicos de charme e de funk, a saber: o processo constitutivo do charme e do funk como musicalidades afrodiaspóricas a partir de suas próprias comunidades. Este processo culminará, por exemplo, em uma produção musical específica baseada nas sonoridades fruídas em cada baile, como, por exemplo, os fonogramas criados especificamente para os bailes funk a partir do final da década de 1980 e que culminariam no que passou a ser conhecido como funk carioca em meados da década de 1990 (MOUTINHO, 2020).

Em busca de oferecer dados históricos e sociológicos, este processo partir de uma segmentação dos bailes fonomecânicos na primeira metade da década de 1980⁷ sugerida pelos próprios interlocutores, a fim de argumentar sobre o processo

⁶ Para ler mais sobre isso, ver a tese de Moutinho (2020).

⁷ É importante destacar que a ordenação dos diferentes momentos do baile, descrita pelos interlocutores deste trabalho, não implicou a segmentação de cada baile em uma sequência rígida e compartilhada por todas as equipes e DJs. Tal como exposto pelo Mc Mano Teko, era justamente a pluralidade das musicalidades afrodiaspóricas que caracterizava o baile funk. Ou seja, “cada baile era um baile. Isso tudo dependia do lugar em que você estivesse e com qual público você estivesse trabalhando” (DJ NAZZ, 2019).



de surgimento das duas musicalidades afrodiáspóricas em tela. O quadro abaixo será desenvolvido nas subseções seguintes e traz uma espécie de quadro esquemático baseado nos critérios estabelecidos pelos próprios produtores e frequentadores daqueles bailes:

Quadro 1 – Momentos Musicais e expressões-categorias fruídas nos bailes funk da década de 1980 segmentadas por batidas por minuto:

Momentos do baile:	Batidas por minute (BPM):	Expressões-Categorias:
Início	até 98	Charme Freestyle Música lenta Bases instrumentais
Meio	entre 98 e 112	Música lenta Bases instrumentais Rasteiros
Fim	112 a 130	Eletrônicos

Fonte: Moutinho, 2020

INÍCIO DO BAILE CHARME

Existe certo consenso entre os sujeitos da época e a bibliografia especializada em atribuir o surgimento da expressão charme ao DJ Corello e aos seus eventos realizados no clube Mackenzie, no bairro do Méier, no início da década de 1980. Nessas ocasiões, o DJ iniciava seus bailes enunciando a frase “Chegou a hora do charminho, transe seu corpo bem devagarinho” (RIO DE JANEIRO, 2018). Tal frase permitiu a associação da palavra charme com fonogramas de musicalidades afrodiáspóricas dançantes selecionados pelo DJ Corello que geralmente eram



classificadas pelo mercado fonográfico como *rhythm and blues*⁸ e *Philly Soul*⁹, caso de *Sexual Healing* (1982) de Marvin Gaye, *Gotta Get You Home Tonight* (1984) de Eugene, *Oh How I Love You Girl* (1986) de James D-Train, *Happy* de Surface (1986) e *Come into my life* (1987) de Wilde Joyce Sims.

Nos bailes fonomecânicos realizados por Corello, passou-se a realizar coreografias coletivas, os passinhos (OLIVEIRA, 2018), que se tornariam uma das principais características atribuídas aos charmeiros (alcunha dada aos apreciadores de charme). Em virtude do seu andamento mais lento, essas musicalidades afrodiaspóricas permitiam a continuidade da prática das *line dances*, sequências coreográficas de passos sincronizados que também podiam ser observadas em festividades negras nos Estados Unidos:

A execução de coreografias coletivas também era uma tradição em comunidades negras americanas, chamadas de *soul line dances* e também de *Chicago steppin*. As *line dances* consistiam na repetição coletiva de sequências de passos de dança de forma sincronizada, com os dançarinos

alinhados e voltados para a mesma direção – cada grupo podendo conter várias filas, uma em frente à outra –, e a sequência coreográfica tem a duração de uma canção. Esse tipo de dança se desenvolveu nos EUA, influenciado pelo *madison*, estilo do final dos anos 1950 praticado por jovens ao som do *rock'n'roll* e *jazz*. Na década de 1970, as *line dances* praticadas ao som da *country music* se tornaram uma febre e acabaram também por chegar às pistas das discotecas e às vizinhanças negras, que adotaram a prática da dança ao som do soul e do funk (OLIVEIRA, 2018: 262).

⁸ Conceito criado pelo jornalista e crítico musical estadunidense Jerry Wexler, na década de 1940, em substituição à categoria *race records*, a qual vinha sendo utilizada no mercado fonográfico estadunidense para designar o conjunto das musicalidades afrodiaspóricas produzidas por negras e negros daquele país. Progressivamente, o termo também passou a ser utilizado para designar um conjunto de fonogramas relacionados principalmente com o jazz e o blues, mas que possuíam maior ênfase na utilização de guitarras elétricas, saxofones e pianos.

⁹ Categoria-expressão utilizada para designar um tipo específico de *soul* produzido na região da Filadélfia a partir das décadas de 1970 e 1980.



O sucesso do charme nos bailes do DJ Corello se expandiu para as rádios¹⁰, em programas como o *Só Mix 98*, comandado por Fernandinho DJ a partir de 1983 na Rádio 98 Fm, e o *Mix Mania*, na rádio Jovem Rio, sob a discotecagem do próprio DJ Corello, em 1984. Em 1985, após a fundação da equipe de som¹¹ intitulada *Só Mix Disco Clube* por Fernandinho DJ e o DJ Corello, o charme deixou de ser um segmento ou “momento musical” dos bailes de subúrbio para caracterizar um baile inteiro, composto pelas musicalidades afrodiáspóricas que a expressão charme abarcava, entre eles o *Philly Soul*.

Segundo Luciana Oliveira, é em meados da década de 1980 que surge outra explicação para a origem do termo charme: a obrigatoriedade da utilização de trajes esporte fino pelos frequentadores do baile, o que estabeleceria uma elegância e sofisticação para “o desenvolvimento de elaboradas coreografias coletivas” (OLIVEIRA, 2018: 185). Essa perspectiva de elegância e sofisticação, atribuída aos bailes de charme por seus próprios frequentadores e produtores, era um critério de diferenciação de outros bailes.

¹⁰ Sobre esse tema, ver o projeto de lei nº 877/2014 que inclui o dia do charme no calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro (RIO DE JANEIRO, 2014), e que, posteriormente, se tornou a lei nº 5.925 em 13 de agosto de 2015. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/66ff1c35b8d68ddd032578690069dda8/b5b94a421fa30ef983257ea10054d3e2?OpenDocument>. Acesso em 24 abr. 2023.

¹¹ Expressão utilizada para designar uma organização estruturada para a sonorização e a produção de bailes fonomecânicos de música dançante no Rio de Janeiro a partir das décadas de 1960 e 1970.



A canção *Rap da Diferença*¹², lançada pelos Mcs Markinhos e Dollores em 1994 no álbum *Clube do balanço: o encontro do momento*, ficou conhecida pelo verso: “qual a diferença entre o charme e o funk?”. Em tom de brincadeira, essa pergunta propôs uma série de respostas¹³ a esta pergunta que incluem detalhes da indumentária e das musicalidades afrodiáspóricas fruídas pelos frequentadores dos bailes charme, de um lado, e dos bailes funk, de outro.

É importante frisar que, apesar de o charme ter se expandido de um “momento musical” para um baile específico a partir de 1985, as musicalidades afrodiáspóricas reunidas nessa categoria continuaram a constar na primeira parte dos bailes funk cariocas ao lado de outras musicalidades, como o *freestyle*.

FREESTYLE E FUNK MELODY

Freestyle é um gênero musical originado na virada dos anos 1970 para os 1980, diante da decadência da *disco music*, basicamente desenvolvido em

comunidades latinas e negras de Nova York e Miami. Utilizando batidas eletrônicas de teclados e sintetizadores e misturando elementos rítmicos e melódicos do R&B, *dance* e *house music*, era uma música dançante, mas melódica, com temática romântica [...].

¹² Existe um esclarecimento importante a ser feito sobre o título dessa canção e o nome adotado por seus autores em sucessivas gravações da mesma em discos de vinil. O primeiro registro dessa canção aparece no lado B do disco intitulado *Clube do Balanço – O Encontro do momento*, lançado em 1994 pela gravadora Audio Sound Ltda, sob o título de *Rap Da Diferença Entre O Charme E O Funk (Toque Disco Show)*, sob a autoria dos DJ Marquinhos/Dolores DJ. Entretanto, os mesmos artistas passaram a se apresentar como os MCs (Master of Ceremony) Markinhos (com k) e Dollores (com dois l's) em discos posteriores, como o *Rap do Conselho* (Afegan, 1995) e o *Rap Brasil* (Som Livre, 1995). Neste último álbum, o título da canção reduziu-se para *Rap da Diferença*, excluindo-se o trecho “Entre O Charme E O Funk (Toque Disco Show)”. Tais mudanças são recorrentes nos primeiros registros de álbuns de produção musical relacionadas aos bailes de funk carioca e parecem indicar uma migração do termo DJ para MC para indicar uma mesma função. Entretanto, uma pesquisa de maior duração fosse necessária para historicizar e quantificar outros casos semelhantes, problematizando a questão da autoria no funk carioca (MOUTINHO, 2020), o que não poderá ser feito neste artigo. Neste trabalho, optamos por utilizar o título *Rap da Diferença* e atribuir sua autoria aos MCs Markinhos e Dollores, em virtude desta ter sido a grafia fixada pelos próprios artistas, a qual perdura até hoje.

¹³ Estas respostas serão aprofundadas na subseção final deste trabalho.



Segundo o jornalista Joey Gardner (1994)¹⁴, o *freestyle*, também conhecido por *latin* ou *electro freestyle*, surgiu no início de 1980 como uma subcategoria do *electro-funk* (CROOKE, 2018; FINK, 2005), fruído principalmente pela comunidade latina de Nova York. Esta comunidade nova-iorquina passou a denominar os seguintes fonogramas pela expressão-categoria de *freestyle*, caso de *Let the Music Play* (1983) e *Give Me Tonight* (1984) da cantora Shannon, *Please Don't Go* (1984), da cantora Nayobe, *Play Another Song For Me* (1986), de Olga e a música *Fallen Angel* de Clear Touch (1991).

Paralelamente, em meados dos anos 1980, o produtor musical Pretty Tony iniciou uma produção musical específica na cidade de Miami, no sudeste dos Estados Unidos. Em 1985, Pretty Tony produziu o single *Don't Stop the Rock* (Melô¹⁵ da Explosão), com um grupo intitulado justamente Freestyle. A utilização de *vocoder*¹⁶ em uma linha vocal bem delineada, ~~junto~~ com a sonoridade da bateria eletrônica conhecida como *Roland TR-808* e uma combinação de *riffs* de teclado, linha de baixo bem demarcada e sonoridades de congas em diferentes seções dessa música aproximam-na do afrofuturismo do *electro-funk*. Esse mesmo tipo de sonoridade pode ser percebido em outras produções fonográficas de Pretty Tony, como *Fix in The Mix* (Melô do Quebra-vidro, 1983) e *Computer Language* (1984) e posteriores como *Bass Mechanic* (1986), com MC Ade.

Em 1986, o produtor Pretty Tony lançou o single *It's Automatic* (Melô da Tchô Tchô Mary), do grupo Freestyle, com o mesmo tipo de sonoridade que vinha

¹⁴ Disponível em: http://music.hyperreal.org/library/history_of_freestyle.html. Acesso em: 09 jan. 2020.

¹⁵ O termo “melô” se refere a uma “prática da indústria fonográfica em abrigar títulos de músicas com a redução da palavra melodia em melô seguido de alguma analogia ou expressão que possa ser associada à música ou ao seu conteúdo. (...) esse processo teria sido iniciado pela dificuldade em entender e em pronunciar os títulos de músicas estrangeiras, o que teria sido o caso da primeira [melô], batizada “Melô do Pato” em função da aplicação de *vocoder* em alguma das linhas vocais da música *Witch Doctor Bump* presente no lado A do álbum de funk do grupo The Chubukos, lançado pela gravadora Tapeçar em 1973” (MOUTINHO, 2020, p. 81).

¹⁶ Segundo MOUTINHO (2020, p. 164), “o *vocoder* é um equipamento que permite a alteração de parâmetros do sinal vocal como a compressão de áudio e a transposição de alturas a partir da utilização de algoritmos de codificação paramétrica (MCLOUGHLIN, 2009; SMITH, 2006)”.



realizando até então, e iniciou a produção de músicas e de artistas que se tornariam paradigmáticos para o funk carioca, como Trinere e Stevie B. Da artista Trinere, é possível citar músicas como *They're Playing Our Song* (Melô da Mangueira), *How Can We Be Wrong* (Melô do Anjinho) e *I'll be all you ever need* (Melô do Ravioli), de 1986. No caso de Stevie B, é possível citar faixas como *Party your body*¹⁷ (1987), *Spring Love* (Melô da Primavera), de 1988, e *Funky Melody*, em 1994.

Por fundir letras de temática geralmente romântica a elementos do electro-funk, a expressão-categoria *freestyle* passou a ser progressivamente associada à expressão *funk melody*, justamente o último fonograma supracitado. Em outras palavras, as expressões-categorias *freestyle* e *funk melody*, entendidas neste trabalho como musicalidades afrodiaspóricas, passaram a designar fonogramas que utilizam harmonia e letras de temática geralmente romântica de forma conjunta com elementos já encontrados em outras produções de *electro-funk*, como a sonoridade eletrônica da Roland TR-808.

Por fim, também é preciso citar *freestyles* paradigmáticos para a história dos bailes relacionados ao contexto de produção musical de Miami e de Nova York, caso de *Funky Little Beat* – Connie (Melô da Virgem, 1985), *Bleeding Heart* – Bardeux (Melô da princesinha, 1988) e *Sending All My Love* – Linear¹⁸ (Melô da Verdade, 1989).

MÚSICAS LENTAS

Além do charme e do *freestyle/funk melody*, um conjunto de músicas de andamento com até 98 batidas por minuto, reunidas na categoria “músicas lentas”, também integrava a primeira parte dos bailes funk da década de 1980. Nesse

¹⁷ Uma das melodias contidas nesta música pode ser ouvida em muitos cantos de torcidas pelo Rio de Janeiro ainda nos dias de hoje como “Vice de Novo”, entoada pela torcida do Flamengo para a torcida do seu arquirrival, o Vasco da Gama. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DcAJCc2f1eo>. Acesso em: 28 jan. 2020.

¹⁸ No documentário *Funk Rio*, de 1994, é possível ouvir esta música aos 19’32”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSmbAc&feature=emb_title. Acesso em: 28 jan. 2023.



momento do baile, caracterizado por canções de temática romântica, bilhetes apaixonados¹⁹ escritos à mão eram lidos pelos DJs nos intervalos de cada música, ou enquanto os casais dançavam “juntinhos”:

Música lenta é a música pra dançar agarradinho. Bem suave. Uma música que tem uma batidinha. Você não vê uma música lenta com [faz uma batida de *electro-funk* com a boca]. Você não vê uma música lenta assim. A diferença é essa: andamento. Chama-se andamento. O andamento de uma música lenta pode ser 60 BPM [...]. A música lenta era pra gente namorar. Você pode trocar música lenta, você pode colocar, pra ser mais correto: música romântica. A música pra se namorar, pra se dançar agarradinho e juntinho (DJ NAZZ, 2019).

As músicas lentas também eram denominadas “mela-cueca” e “mela-calcinha” (DJ BORRACHA, 2019), em função do seu caráter romântico. Entre elas destacam-se *Careless Whisper* (1984) de George Michael, *Hunting High And Low*, do grupo A-ha (1985), *I Need Love* (1987), de L.L. Cool J, e *Shower Me With Your Love* (1988), do grupo Surface.

A música lenta também servia como uma ferramenta de transição entre os diferentes momentos do baile – por exemplo, entre a primeira e segunda parte (início/meio), ou entre a segunda e terceira (meio/final) (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; DJ NAZZ, 2019). Neste último caso, ela precedia a entrada dos rasteiros.

MEIO DO BAILE: RASTEIROS E BASES INSTRUMENTAIS

Os rasteiros são músicas geralmente instrumentais com andamento entre 98 e 112 batidas por minuto e desenhos rítmico-melódicos repetitivos, executados por quatro ou cinco instrumentos com pouca variabilidade:

[...] Sobre os rasteiros, eles não tinham muitas variações. Eram rasteiros que ficavam praticamente repetindo a mesma batida. Tinham pouquíssimas variações, como eu disse e, mesmo assim, foram sucessos nas rádios e nos

¹⁹ A divulgação de declarações apaixonadas em um momento específico do baile também podia ser observada nos bailes de Osvaldo Pereira em São Paulo, desde a década de 1950.



bailes. Incrivelmente. [...] Os sucessos que tocavam nos bailes mas se você perceber o que predominava era a base mesmo. Não tinha muita variação na música. (SEQUÊNCIA..., 2018)

Geralmente, os rasteiros apareciam nos lados B dos *singles*, geralmente utilizados para apresentar as versões *dub* e *disco mix*²⁰ dos fonogramas do lado A, geralmente sem a presença da linha dos vocais presentes na versão do lado A. Dessa forma, era possível utilizar o momento dos rasteiros para a improvisação vocal. Esse foi o caso do que fizeram alguns artistas em suas fases iniciais, como Claudinho e Buchecha:

é a veia mais próxima do rap, né? Aquela coisa mais cadenciada, né? [canta uma base com a boca]. O Claudinho e Buchecha começou com o rasteiro. Melô da Borboleta que eles cantaram e tal. Aquela coisa reta, né? [canta uma melodia "reta" com a boca e também canta trecho do *Rap da Oto*]. (MANO TEK0, 2018).

Na década de 1990, a popularidade do rasteiro nos bailes o levou a ser considerado uma das subcategorias do funk carioca, do qual seria uma versão minimalista e com andamento mais lento (ESSINGER, 2005: 190). O DJ Mamuttt cita a música *Life-N-Def - Money Beats* (1988) (Melô do Maluco), para exemplificar um rasteiro, também denominado de funk rasteiro:

DJ Mamuttt: [...] o rasteiro é aquela música [canta com a boca].
DJ Bicudo: Mais lenta.
DJ Mamuttt: Uma coisa mais lenta. Você sabe o Melô do Maluco? [canta com a boca] [...] Então, isso é chamado de rasteiro. [...] Aí eu falei, Fabinho, a gente tem que fazer alguma coisa na questão do rasteiro. Vamos pegar o Melô do Maluco, vamos fazer uma batida similar. Aí chegou o Purá. Purá, vem cá. Faz aí. Mais ou menos parecido com o Maluco. Aí inventou lá na hora uma batida 94, cento e pouco, alguma coisa.
[...]
Renan: Então o rasteiro não era funk?
DM: [...] é, pode chamar [de funk], mas é funk rasteiro.
[...] (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019)

²⁰ *Dub* e *disco mix* são versões de um mesmo fonograma produzidos com variações na mixagem, ou seja, na seleção dos instrumentos e vozes que devem ter maior destaque no produto final da gravação. Embora ambas geralmente sejam versões instrumentais, sem linhas vocais, as versões *dub* possuem uma maior ênfase nas linhas de contrabaixo e bateria, enquanto a versão *disco mix* possui uma maior extensão para ser utilizada no âmbito de uma discoteca.



Entre outros exemplos de funks rasteiros fruídos ainda na década de 1980, é possível citar os fonogramas *Friends* – Whodini (1984), *Bach To The Future* – Latin Rascals (1986), *This beat is hard* – USA breakers²¹ (1986), *It's My Turn* - Dezo Daz (1987).

Segundo o DJ Nazz (2019), em seus bailes realizados pela equipe de som Gran Rio na cidade de Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro, era possível ouvir rasteiros (e faixas instrumentais com características de rasteiros) como o *electro Jive Rhythm Trax* - Willesden Dodgers (1983) e o *808 Beatapella Mix*, do DJ Battery Brain (1988). A fruição dessas faixas, posteriormente denominadas bases ou *beats* instrumentais, demandava o deslocamento até os bailes da Gran Rio, no Clube Canto do Rio, em virtude da exclusividade da posse dos discos pelo DJ Nazz. Ele relata o processo de obtenção do *Jive*, alcunha pela qual ficou conhecido o fonograma *Jive Rhythm Trax* - Willesden Dodgers (1983) e do sucesso desta música em seus bailes:

O *Jive* foi uma viagem que uma aeromoça fez pra Los Angeles e, chegando lá, eu sempre mandava a lista. Eu pedia para que me mandasse novidades em ritmos parecidos com a lista. E aí o cara mandou esse disco do Jive 122 BPM, um disco de capa azul que era um disco feito para batidas para DJ, né? Seria um disco nesta intenção, mas acabou sendo uma música tocada nos bailes. E aí quando o disco chegou, eu fiquei maluco. Veio dois na época. E aí eu vendi um e fiquei com um. Foi o maior sucesso. (DJ NAZZ, 2019).

A importação do *Jive*, que era oriundo de produtores musicais do Reino Unido e do *single 8 Volt Mix* (1988), o qual havia sido produzido na costa oeste dos Estados Unidos, destoava do eixo usual de álbuns importados para o Brasil a partir de cidades da costa leste norte-americana, a exemplo de Nova York e Miami. O contato do DJ Nazz com distribuidores de diversas cidades norte-americanas permitiu que tais sonoridades e discos incomuns citados acima chegassem ao Brasil:

²¹ No documentário Funk Rio, de 1994, é possível ouvir essa música aos 17'25". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMBAc&feature=emb_title. Acesso em: 13 mar. 2020.



Quanto à descoberta do Volt-mix, pelo fato de eu comprar muitos discos nas distribuidoras em todos os EUA, e com a frequência e a quantidade, essas distribuidoras começaram a me mandar disco promocional. Porque eu, inclusive, pedia nos faxes que eu fazia que, se houvesse músicas similares àquelas que eu estava pedindo na lista, que eles me mandassem cópias promocionais. Então, toda vez que eu recebia uma encomenda, seja de qualquer parte dos EUA que fosse, qualquer distribuidora que fosse, sempre as distribuidoras e gravadoras passaram a me mandar material. Então eu recebi os discos de Los Angeles, da DDC, de uma encomenda que eu fiz e, no meio da encomenda, tava ali o *808 Volt Mix*. (DJ NAZZ, 2019).

Posteriormente, a faixa *808 Beatapella Mix* do *single 8 Volt Mix* (1988) se tornaria um dos principais elementos para uma produção musical associada aos bailes. Antes de adentrarmos especificamente neste tema, é preciso conhecer as outras referências musicais, tais quais *Miami bass* e o *electro-hop*, que influenciaram a constituição do que seria denominado *baile funk*.

FINAL DO BAILE: MIAMI BASS

A musicalidade afrodiaspórica conhecida como *Miami bass* surgiu em meados da década de 1980 nas cidades de Atlanta e Miami, região dos Estados Unidos que seria conhecida na década de 1990 como *Dirty South* (BURNIM; MAULTSBY, 2015: 497). A origem do *Miami bass* divide aqueles que o tratam por uma subcategoria do *electro-funk* e, indiretamente, do movimento Hip-Hop (BURNIM; MAULTSBY, 2015), daqueles que o consideram uma musicalidade afrodiaspórica independente, oriunda das especificidades locais de Miami (SARIG, 2007: 10-13). O verbete *Miami bass*, do *Grove Music Online*, define o *Miami bass* como uma expressão regional do hip-hop e sublinha a importância de produtores na criação de uma sonoridade particular baseada no uso de “sintetizadores e *vocoders*; as letras se concentram principalmente em um som de *bass/kick-drum*²² profundamente ressonante” (MUELLER, 2014, tradução nossa). De todo modo, existe certo consenso

²² Amostra sonora geralmente encontrado em baterias eletrônicas, ou outros equipamentos sintetizadores, que emula o som produzido pelo membranofone conhecido por bumbo e, em especial, daquele que se utiliza de um pedal para a produção sonora.



em delimitar as especificidades do *Miami bass* em características técnicas e temáticas:

Andamentos mais rápidos, muitas vezes um decaimento mais sustentado no *kick* 808 [amostra sonora do membranofone conhecido como bumbo e sintetizado na bateria eletrônica conhecida por Roland TR-808] e letras sexualmente explícitas diferenciavam-no do electro mais staccato, consciente ou futurista de Nova York, enquanto esse concentrava religiosamente na pista de dança, ambos com seu som e escolha de temas líricos (EXARCHOS, 2016: 27-28, tradução nossa)²³.

Nas palavras do DJ Nazz,

o *Miami bass* só nasce quando eles descobrem que podem estender o *kick* da bateria eletrônica 808. Então eles estendem o *kick* através de um *decay*. Na bateria eletrônica tem um botão chamado *decay*. (DJ NAZZ, 2019).

A influência de Amos Larkins, músico e produtor musical estadunidense, na criação de uma musicalidade afrodiaspórica com predileção musical pelos graves e sub-graves provavelmente se relaciona com o seu treinamento profissional como baixista e engenheiro de som²⁴. No entanto, a narrativa sobre a criação da primeira música dessa expressão afrodiaspórica por esse personagem parece estar mais associada a uma sucessão de acontecimentos fortuitos do que a elementos previamente planejados. O produtor Amos Larkins afirma que, em 1985, após voltar para o estúdio *Sunnyview* em que trabalhava, começou a manipular o *bass drum* da bateria Roland TR-808 para regiões sub-graves no contexto da produção de uma

²³ No original: "Faster tempos, often a more sustained 808 kick decay and sexually explicit lyrics differentiated it from New York's more staccato, conscious or futuristic electro, while it focused religiously on the dancefloor, both with its sound and choice of lyrical themes".

²⁴ Sobre esse assunto, ver a entrevista do produtor na revista Medium sobre a criação do Miami bass. Disponível em: <https://medium.com/micro-chop/amos-larkins-ii-created-miami-bass-music-by-accident-20511dd12125>. Acesso em: 19 jul. 2020.



versão da música *Commin' In Fresh*, do grupo Double Duce²⁵. No entanto, o autor adormeceu e, no dia seguinte, mixou a versão final da música sem conferir o que havia feito antes. Dias depois, descobriu que a música produzida havia caído no gosto do público e, por consequência, ele próprio passou a produzir músicas que exploravam regiões super graves do espectro sonoro.

Segundo Bloomquist e Hancock (2013), no entanto, a utilização de frequências muito graves da bateria eletrônica Roland TR-808 na cidade de Miami e em produções de *Miami bass* origina-se pela característica dos espaços de fruição dessa manifestação afrodiaspórica, caso das discotecas e dos carros particulares:

Os carros eram um símbolo pessoal de bom gosto e estilo, e quanto maiores os woofers, mais graves, mais olhares e atenção se atraía ao circular pela avenida. As batidas eram feitas para serem tocadas tanto no carro quanto na balada, sendo que nesta última, a resposta do público era crucial, com a dança (principalmente das mulheres), o que deu ao Miami bass os apelidos de *Miami Bounce* ou *Booty music*. Esse som familiar foi rapidamente adotado por todo o Sul dos Estados Unidos. (BLOOMQUIST; HANCOCK, 2013: 7, tradução nossa)²⁶.

Ou seja, a ênfase das regiões sub-graves no *Miami bass* estava relacionada com um símbolo de distinção que agradava a um público ávido por uma musicalidade dançante, caso dos afro-americanos e latinos de Miami. Este símbolo de distinção foi oportunizado pela versatilidade de criar uma estrutura para um *baile* em qualquer lugar a partir de um automóvel.

Uma segunda característica do *Miami bass*, que o tornaria diferente dos demais, é a tematização da pornografia a níveis superiores do que vinha sendo feito até então nas produções musicais estadunidenses (LARSEN, 2006; McCANN, 2009). Essa característica também é um consenso entre os pesquisadores de *Miami bass* e

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=286&v=7BcFarUXqB4. Acesso em: 17 ago. 2020.

²⁶ Cars were a personal marker of taste and style and the bigger the woofers, the heavier the bass, the more looks and attention cruising down the ave. Beats were made to be bumped either in the car or in the club, the latter added the all-important crowd response as dancing (especially that of the women), giving Miami bass the monikers of Miami Bounce or Booty music. This familiar sound was quickly adopted throughout the South.



desvela as estratégias utilizadas para projetar a musicalidade afrodiaspórica nos Estados Unidos:

Foi o promotor Luther Campbell (Luke Skyywalker) que começou o Miami bass no caminho que o tornaria famoso/infame. Após assumir o controle do baixo transplantado do grupo 2 Live Crew, da Costa Oeste, ele os encorajou a incorporar letras explícitas em suas canções como meio de chamar a atenção - com grande sucesso. De acordo com PappaWheelie, o outro fator importante na ascensão do 2 Live Crew "foi simplesmente focar mais nas batidas 808 cruas e pegar o ritmo das músicas do baixo para corresponder ao gênero pai *Electro*, tornando as músicas muito mais dançantes do que os gêneros equivalentes com andamento médio (MUELLER, 2007: 21, tradução nossa)²⁷.

A junção do conteúdo temático pornográfico sugerido pelo produtor Luke Skyywalker com as características técnicas de produção sublinhadas por PappaWheelie, historiador de *Miami bass*²⁸, originou em 1986 o álbum *The 2 Live Crew Is What We Are*, primeiro do grupo 2 Live Crew, produzido pelo próprio Luke Skyywalker pelo selo *Luke Records*. Segundo Larsen (2006), o disco foi tão expressivo que transformou o grupo em representante da subcategoria de *rap* conhecido como *dirty rap*²⁹ (LARSEN, 2006). Esse álbum do 2 Live Crew e os que se seguiram a ele foram considerados tão ofensivos, pela inclusão de conteúdo sexual em suas letras, que foram alvo de ações judiciais nos Estados Unidos (McCANN, 2009: 136).

²⁷ It was promoter Luther Campbell (nee Luke Skyywalker) who started Miami bass on the path that would make it (in)famous. After taking control of West Coast bass transplant 2 Live Crew, he encouraged them to incorporate explicit lyrics into their songs as a means of garnering attention – to great success. According to PappaWheelie, the other major factor in 2 Live Crew's rise "was simply by focusing more on raw 808 beats, and picking up the tempo of Bass songs to match [their] Electro parent genre, making the songs much more danceable than [their] mid-tempo counterparts".

²⁸ Sobre os artigos desse historiador, ver: <http://33thirdraphistory.blogspot.com/2005/08/miami-bass-definitive-history.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

²⁹ Sobre a relação entre Miami bass e *dirty rap* e da discussão de sexismo em gêneros ligados ao Hip-Hop, ver a dissertação "Sexism and misogyny in american hip-hop culture" de Jane Kathrine Larsen (2006).



Nos bailes do Rio de Janeiro, as principais músicas do grupo foram *Do Wah Diddy* e *One and One*, de 1988. Essas duas músicas foram replicadas localmente com letras em português e passaram a estabelecer uma sonoridade específica que valorizava os graves, caso das músicas *Rock The Planet* - The Megatrons (1986, Melô da Trovoadá) e *The Ride Inside* - Layizon (Melô da Perereca, 1988). Curiosamente, algumas músicas classificadas inicialmente como *freestyle* também receberam a classificação de *Miami bass* pelos sujeitos entrevistados. É o caso de *Funky Little Beat* - Connie (1985), *Don't Stop The Rock* - Freestyle (1985), *They're Playing Our Song* (1986) - Trinere e *Sending All My Love* - Linear ³⁰(Melô da Verdade, 1989), o que parece desvelar um conjunto de características comuns observáveis entre as músicas citadas nas duas categorias, como a presença de acompanhamentos realizados por instrumentos harmônicos.

Por fim, Mueller (2007) enfatiza que há um diferencial do *Miami bass* em relação a outras musicalidades associadas ao hip-hop quanto ao protagonismo do produtor e do DJ de forma equivalente aos MCs:

Mas Miami foi muito mais influente como dance music e, talvez por isso, os DJs permaneceram parte integrante da música, enquanto em Nova York e L.A. eles foram eclipsados pelos rappers. DJs de Miami de sucesso tiveram que fazer scratch, cortar e mixar música em velocidades maiores que a maioria dos DJs de hip hop. Esse andamento rápido combinou bem com os tempos mais altos - 130-140 batidas por minuto - característica do techno (MUELLER, 2007: 22, tradução nossa)³¹.

Sua afirmação parece desconsiderar o surgimento de outras cenas regionais nos Estados Unidos que produziram variações no *electro-funk* voltados para a fruição

³⁰ No documentário Funk Rio de 1994, é possível ouvir essa música aos 19'32". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMbAc&feature=emb_title. Acesso em: 18 mar. 2020

³¹ But Miami was far more influential as dance music, and perhaps because of this, DJs remained integral to the music while in New York and L.A. they were eclipsed by rappers. Successful Miami DJs had to scratch, cut, and mix music at higher speeds than most hip hop DJs. This fast pace meshed well with the higher tempos - 130-140 beats per minute - characteristic of Techno.



em ambientes de dança que também ficaram conhecidas pelo protagonismo de DJs e produtores musicais. Esse foi o caso, por exemplo, dos DJs *Unknown DJ* e *Egyptian Lover*, da porção leste dos Estados Unidos, que desenvolveram fonogramas que influenciaram os bailes do subúrbio do Rio de Janeiro (NOVAES, 2020), o *electro hop* ou *electro de Los Angeles*.

ELECTRO DE LOS ANGELES, ELECTRO HOP OU TECHNO-HOP

O *electro de Los Angeles* (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014), também chamado de *electro hop* e *techno-hop* (JIMÉNEZ, 2011: 131), é um movimento cultural de presença regional na costa oeste dos Estados Unidos (HOUSTON, 2008; JIMÉNEZ, 2011; MORRIS, 2018). Surge a partir do Movimento Hip-Hop da costa leste dos Estados Unidos, mas com características locais, ou seja, como uma interpretação da comunidade negra e jovem de Los Angeles do início da década de 1980:

Assim como o hip hop na Costa Leste, o *electro hop* foi criado e apreciado principalmente por jovens negros marginalizados - embora, em ambos os casos, os jovens negros figurassem com maior destaque. Ao contrário do hip hop da Costa Leste, que teve visibilidade nacional na década de 1980, o *electro hop* permaneceu em grande parte um estilo musical regional - mesmo quando grupos como o L.A. Dream Team gravaram e lançaram álbuns de estúdio com grandes gravadoras, como a MCA. Enquanto os produtores de hip hop da Costa Leste faziam samples principalmente de disco, funk e soul, os artistas de *electro hop* se concentravam inicialmente em fazer suas próprias batidas com um mínimo de samples. E, do mesmo modo que o hip hop tomou a forma de uma subcultura multifacetada durante seu nascimento, em meados da década de 1970, em Nova York, composta de quatro elementos: DJing, MCing / rap, break dancing e escrita de *graffiti* - o *electro hop* também envolvia derivações de formas de arte semelhantes (JIMÉNEZ, 2011: 131-132, tradução nossa)³².

³² As with hip hop on the East Coast, *electro hop* was created and enjoyed primarily by marginalized young people of color—although, in both cases, young black males figured most prominently. Unlike East Coast hip hop, which experienced national visibility through the 1980s, *electro hop* remained largely a regional musical style—even when groups like the L.A. Dream Team recorded and released studio albums with major record companies such as MCA. *Whereas East Coast hip hop producers sampled primarily disco, funk, and soul, electro hop artists focused initially on making their own beats with minimal sampling.* And, just as hip hop took the shape of a multifaceted subculture during its nascency in mid-1970s New York—com- prised of four elements: DJing, MCing/rapping, break dancing, and graffiti writing—*electro hop*, too, involved derivations of similar art forms.



Dentre os artistas com maior proeminência no Rio de Janeiro, é possível citar Egyptian Lover, autor dos *electros Egypt, Egypt* (Melô do Ninja, 1984) e *Girls*. Proveniente da mesma cena, era o DJ e produtor musical Unknown DJ, dono do selo Techno Hop Records, que contribuiu para a elaboração de uma estética própria na manipulação de sua bateria eletrônica preferida, a Roland TR-808, que se refletiria em suas produções de caráter minimalista (MORRIS, 2018). Em sua obra *808 Beats*, de 1984, por exemplo, também é possível perceber a utilização de técnicas composicionais como adição e subtração textural e a utilização de *samples*, tal qual no *electro-funk*, com a particularidade do som do *kick bass* com pouco decaimento.

Em finais da década de 1980, o Unknown DJ produziria em seu selo Techno Hop Records, o *single 8 Volt Mix* do *Dj Battery Brain*. Esse álbum continha a *faixa 808 Volt Mix* (Beatapella Mix), que seria utilizada tanto em sua íntegra quanto em trechos para exercer uma função de acompanhamento vocal para Mcs e para montagens.

ELECTRO-FUNK E HIP-HOP

Após a composição *Planet Rock* (1982), de Afrika Bambaataa e seu grupo Soul Sonic Force, fazer sucesso nos bailes do subúrbio, outras músicas de sonoridade semelhante e andamento rápido foram importadas para o Rio de Janeiro ao longo da década de 1980. É importante destacar a relação histórica entre as produções musicais de Afrika Bambaataa e o surgimento do movimento de Hip-Hop nova-iorquino, o que promoveu uma associação entre formas de enunciação vocal específicas, o *rap*, com uma musicalidade afrodiaspórica notabilizada pela predileção por sonoridades eletrônicas, embora com referências explícitas à musicalidades de décadas anteriores como o *funk* e o *soul*, caso do *electro-funk*. Isto implicou na progressiva utilização do termo “hip-hop” também em referência a



fonogramas de sonoridade eletrônica que tivessem alguma semelhança com o *electro-funk*. Esse foi o caso de músicas do próprio Afrika Bambaataa e o grupo Soul Sonic Force, como *Looking for the Perfect Beat* (1986), e de um primo de Bambaataa, o Mc Shy-D (Peter Jones), como *Got to Be Tough* (Melô da Pantera nº 3, 1987) e *Shake It* (Melô do Rambo, 1987), entre outras.

No conjunto de outras músicas alocadas nestas categorias de *electro-funk* ou *hip-hop*, é possível citar *Dr Jekyll & Mr Hyde - The Challenge* (Melô do Marimbondo, 1982), *Clear - Cybotron* (1983), *Play At Your Own Risk* (1983) – Planet Patrow, *You Talk Too Much - Run-DMC* (1985), *Rock the Planet - The Megatrons* (Melô da Trovoadá, 1986), *It's Tricky - Run-DMC* (Melô do Eco, 1986), *Smurfs Rock - Gigolo Tony* (Melô dos Smurfs, 1986), *Pump up the Party - Hassam* (Melô do Nojento, 1987), *Dance Transformer - Iceman Ja* (Melô do Transformer, 1987), *Al Naafiysh - Hashim* (1987), *How Much Can You Take - MC A.D.E* (Melô da Sexta-feira 13, 1989).

As músicas dessa seção eram alocadas principalmente ao final do baile, em virtude do seu andamento mais acelerado e por serem associadas tanto pelos frequentadores quanto pelos DJs aos momentos de maior tensão sob o ponto de vista de possíveis conflitos físicos nos bailes, o que acabava comumente implicando no término dos eventos pela ausência de segurança para os frequentadores. Esse era o caso dos *electro-funks* *Don't Stop the Rock - Freestyle* (Melô da Explosão, 1985), *Rock the Planet - The Megatrons* (Melô da Trovoadá, 1986), *Gemini - The Big Stick* (Melô do Vai, 1989), *I Seen Your Boyfriend - Get Fresh Girls* (Melô do Tarado, 1990), de *freestyles* semelhantes ao *Funky Little Beat - Connie* (Melô da Virgem, 1985), *Sending All My Love - Linear*³³(Melô da Verdade, 1989), *How Can We Be Wrong - Trinere* (Melô do Anjinho, 1986) e *They're Playing Our Song - Trinere* (Melô da Mangueira, 1986).

³³ No documentário *Funk Rio*, de 1994, é possível ouvir essa música aos 19'32". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSmbAc&feature=emb_title. Acesso em: 13 mai. 2020.



É importante reforçar que a palavra funk passou progressivamente a ser utilizada pelos frequentadores e profissionais que animavam os bailes fonomecânicos de subúrbio na década de 1980 para designar o conjunto de musicalidades afrodiaspóricas, majoritariamente de caráter eletrônico, dispostos nesta segmentação final dos bailes (DJ NAZZ, 2019), caso do Miami Bass, do Electro de Los Angeles, electro hop ou techno-hop e o *electro-funk* (Hip-Hop). Ou seja, em meados da década de 1980, o termo podia ser qualificado tanto por meio de adjetivos genéricos, como *funk eletrônico* ou *funk pesado*, quanto expressões direcionadas a uma musicalidade afrodiaspórica específica, como *funk Miami*, em referência ao *Miami bass* (DJ NAZZ, 2019; DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; SÁ, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados da década de 1985, o antropólogo Hermano Vianna identifica o surgimento de um tipo específico de baile fonomecânico que vinha sendo denominado, pelos próprios frequentadores destes eventos, como *baile funk*. Ou seja, um baile sonorizado a partir de fontes fonomecânicas, e que se diferenciava dos outros eventos dançantes que lhe eram concorrentes por características como a predileção por uma sonoridade eletrônica presente em um conjunto de fonogramas que passaram a ser denominados por *funk*.

Nos termos de uma musicalidade afrodiaspórica, a expressão *funk* passou a aglutinar um conjunto de musicalidades afrodiaspóricas igualmente enunciadas por outras comunidades negras dentro de um fluxo diaspórico, como, por exemplo, o *electro-funk* em Nova York e o *Miami Bass* em Miami. Além disto, a análise da segmentação dos bailes fonomecânicos ao longo da primeira metade da década de 1980 indica que a parte final do baile oportunizou que determinados fonogramas fossem selecionados, testados no âmbito dos eventos e, posteriormente,



enunciados como uma musicalidade afrodiaspórica específica oriunda de uma comunidade.

Segundo Gilroy (2001), as estratégias de sobrevivência e de resistência aos diversos mecanismos de silenciamento e opressão dos negros em diáspora podem ser identificadas no desenvolvimento das práticas artísticas de suas comunidades. Em outras palavras, "a música exerceu papel fundamental na reprodução da cultura do Atlântico Negro e na conexão entre as diferentes comunidades da diáspora" (REIS, 2012: 37). Ela se localizaria no centro desse núcleo irradiador de novas identidades (TAVARES, 1998) ao promover o diálogo entre diferentes experiências de enfrentamentos a "racismo, pobreza e segregação espacial" (LOPES, A., 2010: 29).

Para Monique Charles (2018: 5), as produções musicais afrodiaspóricas, ou as músicas da Diáspora Africana, se caracterizam pelo compartilhamento de elementos históricos, musicológicos e políticos, identificáveis em elementos musicais que ela denomina assinaturas, elementos comuns observáveis em produções afrodiaspóricas, que podem ser reconhecidos genealogicamente e reúnem, por exemplo, as práticas da polirritmia, da pergunta e resposta, da interatividade, da improvisação, da montagem comunicativa e da ênfase da percussão de acompanhamento no espectro grave (CHARLES, 2018. p. 5).

Infere-se da proposição que a identificação de "assinaturas" não implica tratar práticas musicais por homogêneas ou imutáveis, mas, sim, reconhece os processos de continuidade, de descarte e de transformação diferenciais da diáspora e, mais especificamente, dos deslocamentos promovidos dentro do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Esses deslocamentos particularizam as diferentes práticas musicais dentro de um princípio de compartilhamento cultural diaspórico.

O surgimento dos bailes funk e charme como espaços de construção, re-existência e pertencimento identitário de uma juventude suburbana majoritariamente negra e pertencente às classes mais subalternizadas da cidade do Rio de Janeiro ilustra as estratégias citadas por Paul Gilroy (2001) em sua metáfora



do Atlântico Negro, um espaço de trocas simbólicas entre negras e negros que compartilham não somente a experiência traumática da escravização dos seus antepassados, mas das tecnologias de re-existência³⁴ destes mesmos ancestrais, as quais incluem práticas musicais e artísticas particulares, reunidas no que aqui identificamos por musicalidades afrodiaspóricas.

A pergunta “qual a diferença entre o charme e o funk?” proferida pelos MC's Markinhos e Dollores em *Rap da Diferença* (1994) parece oferecer um questionamento e respostas, por intermédio da letra da música, sobre características reconhecíveis, comparativamente, dentro das comunidades negras que produzem, frequentam e criam laços identitários identificados com o *funk* e com o *charme*. Na primeira estrofe e no refrão, os artistas parecem delegar ao ouvinte que identifique sobre qual das duas musicalidades afrodiaspóricas estão falando: (“Um anda bonito/o outro elegante”) sem, até então, oferecerem mais características destas duas musicalidades.

No decorrer das próximas estrofes, os artistas demarcam diferenças entre as musicalidades do *funk* e do *charme*, baseando-se em elementos que compõem as identidades dos frequentadores de cada baile, como as coreografias (“Eu no baile funk danço a dança da bundinha/(...) Eu no baile charme já danço social”), o pertencimento sócio-espacial (“Sou MC Dollores e criado na Rocinha/(...) Sou MC Marquinhos e curto férias em Marechal”), a indumentária utilizada pelos funkeiros, e frequentadores dos bailes funk (“Eu sou funkeiro ando de chapéu/Cabelo enrolado, cordãozinho e anel/(...) Se ligue nos tecidos do funkeiro nacional/A moda Rio-Funk melhorou o meu astral”) e na indumentária utilizada pelos charmeiros, os

³⁴ O conceito de tecnologia aqui utilizado dialoga com a perspectiva do filósofo Renato Noguera (2019), em seu artigo intitulado “‘Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é’: tecnologia griot, filosofia e educação”, o qual parte do pressuposto de que tecnologia diz respeito a um “conjunto de técnicas ou dispositivos que caracterizam uma atividade” (NOGUERA, 2019, p. 269). Por tecnologias de re-existência, nos referimos às técnicas e dispositivos utilizados por comunidades negras e de outros povos originários ao redor do mundo para resistir às inúmeras tentativas de extermínio, silenciamento e apagamento cultural a que vem sendo submetidas nos últimos séculos pelo colonialismo.



frequentadores dos bailes charme (“Eu sou charmeiro ando social/Camisa abotoada num tremendo visual/(...) Charmeiro de verdade curte baile na moral/Onde o Jack Swing é a atração/Trazendo as morenas para o meio do salão). É importante destacar que os artistas parecem mais interessados em fornecer características de distinção entre cada um dos bailes, baseados em observações empíricas como argumento para demarcar cada um destes eventos e seus frequentadores.

Em outras palavras, o *charme* e o *funk* são diferenciados no interior de suas próprias comunidades por critérios desenvolvidos também no interior destas próprias comunidades, ao longo de um processo histórico e cultural que remonta aos bailes fonomecânicos da década de 1980. Estes critérios de diferenciação entre os eventos podem incluir aspectos sonológicos dos fonogramas que são fruídos nestes espaços, como o andamento e a instrumentação utilizada em cada um deles, mas isto não parece dar conta da complexidade da enunciação destes conceitos por estas comunidades, as quais parecem menos interessadas em dicotomias coloniais, como a suposta necessidade de determinar que uma musicalidade é uma coisa e não outra, ao invés da proposição de que uma musicalidade pode ser uma coisa e outra, simultaneamente.

Contudo, buscamos ilustrar, com os exemplos de fonogramas nas subseções acima, o que os próprios interlocutores categorizaram como charme e funk. No caso da musicalidade aqui denominada por charme, é possível citar um tensionamento entre fonogramas que geralmente são classificados pelo mercado fonográfico como *Rhythm and Blues (R&B)*, *soul*, *Phily Soul*, dentre outros. No caso da musicalidade *funk*, destacamos fonogramas que costumam ser referenciados como *electro-funk*, *electro-hop*, *Freestyle*, *funk melody*, *hip-hop*, dentre outros.

Curiosamente, os interlocutores deste trabalho não parecem ter dúvidas sobre a diferenciação entre as duas musicalidades analisadas, o que parece demonstrar que estas duas musicalidades objetivam experiências e universos simbólicos que são suficientemente distintos no contexto de seus bailes e dentro de



suas comunidades. Com a devida licença poética, talvez sejam estas experiências simbólicas relacionadas com os adjetivos utilizados pelos MC's Markinhos e Dollores para comentar sobre a boniteza do charme e sobre a elegância do funk. Ou seria o inverso? Com a dúvida, os artistas parecem resolver estes tensionamentos com “um abraço muito especial”.

REFERÊNCIAS

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Music Non Stop, 2017.

BLOOMQUIST, Jennifer; HANCOCK, Isaac. The dirty third: contributions of southern hip hop to the study of regional variation within african american english. *Southern Journal of Linguistics*, v. 37, n.1, p. 1-27, Mar., 2013.

BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K.(ed.). *African American music: an introduction*. 2: ed. New York: Routledge, 2015.

CÁCERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/tamborzão, política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p.

157-207, jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207>. Acesso em: 11 ago. 2019.

CHARLES, M. MDA as a Research Method of Generic Musical Analysis for the Social Sciences: Sifting Through Grime (Music) as an SFT Case Study. *International Journal of Qualitative Methods*, 2018. <https://doi.org/10.1177/1609406918797021>

CROOKE, Alexander Hew Dale. Music technology and the hip hop beat making tradition: a history and typology of equipment for music therapy. *Voices: a World Forum for Music Therapy*, v. 18, n. 2, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15845/voices.v18i2.996>. Disponível em: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2532/2288>. Acesso em: 18 nov. 2020.

DONATO, Priscilla Hygino Rodrigues da Silva. 2021. “PROFESSORA, TOCA AQUELA!”: *Funk, Afrocentricidade e Diáspora Africana nas aulas de música na Escola Básica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Centro de Letras e Artes,



Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10822974#. Acesso em 17 abr. 2021.

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

EXARCHOS, Michail. *Synth sonics as stylistic signifiers in sample-based hip-hop: synthetic aesthetics from 'Old-Skool' to trap*. In: ANNUAL SYNTHPOSIUM, 2nd. 2016, Melbourne. *Anais* [...]. Melbourne: Institute Melbourne, 2016.

FINK, Robert. The story of ORCH5, or, the classical ghost in the hip-hop machine. *Popular Music*, v. 24, n. 3, p. 339–356, Oct. 2005. Disponível em: www.jstor.org/stable/3877522. Acesso em: 15 abr. 2020.

GARDNER, Joey. *The History of Freestyle Music*. Disponível em: http://music.hyperreal.org/library/history_of_freestyle.html. Acesso em 23 abr. 2020.
GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HOUSTON, D. Akil. *DJ Speaks with hands: gender education and hiphop culture*. 2008. Thesis (Ph.D. in Cultural Studies in Education) – Ohio University, Athens, 2008.

JIMENÉZ, Gabriela. “Something 2 dance 2”: electro hop in 1980s Los Angeles and its afrofuturist link. *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 31, n. 1, Spring 2011, p. 131-144. DOI: <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.31.1.0131>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.31.1.0131>. Acesso em: 19 abr. 2020.

LACERDA, Regio. *A sonoridade do mundo como lugar da constituição da identidade*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4145/1/Regio%20Lacerda.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

LARSEN, J. K. *Sexism and misogyny in american hip hop culture*. 2006. Thesis (Master) – Department of Literature, University of Oslo, 2006. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25447/JaneKLarsenThesisx30.04.06.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 ago. 2020.

LOPES, Adriana Carvalho. *“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca*. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em:



http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270844/1/Lopes_AdrianaCarvalho_D.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

MCCANN, Bryan John. *Contesting the mark of criminality: resistance and ideology in gangsta rap, 1988–1997*. 2009. Thesis (Ph. D) – University of Texas, Austin, 2009. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/6554/mccannb97217.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 11 jul. 2020.

MORRIS, Kevin Prescott. *The south central soundscape: understanding the sounds of the streets as social commentary in postindustrial Los Angeles*. 2018. Thesis (Master of Arts in Pan African Studies) – Syracuse University, Syracuse, 2018. Disponível em: <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=thesis>. Acesso em: 20 mar 2020.

MOUTINHO, R. R. *Processos de continuidades e descartes em manifestações artísticas negras em diáspora: algumas abordagens teóricas (some theoretical approaches)*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 14, n. 41, p. 214–242, 2022. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1297>. Acesso em: 24 abr. 2023.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13179/Tese%20de%20doutorado%20-%20Renan%20Ribeiro%20Moutinho%20%28Final%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 dez. 2020.

MUELLER, Gavin. “Miami bass”. *Grove Music Online*. Jan. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256999>. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256999>. Acesso em: 10 nov. 2020.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes. *Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca*. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018.



PALOMBINI, Carlos. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 3., 2008, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/41/40>. Acesso em: 13 jun. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

REIS, Marilise Luiza Martin. Diáspora como movimento social: a Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100761/308891.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 ago. 2020.

RIO DE JANEIRO (Estado). *Projeto de lei nº 4203, de 13 de setembro de 2018*. Declara o Movimento Black Rio como patrimônio cultural imaterial do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/c75596ead4a04c53832582ac00627c2a?OpenDocument&CollapseView>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, Quilombos: modos e significações. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Quilombos: Modos e Significados. Teresina: Editora COMEPI, 2007.

SARIG, Roni. 2007. *Third coast: OutKast, Timbaland, & how hip-hop became a southern thing*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.

TAVARES, Júlio Cesar de Souza. *Gingando and Cooling Out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora*. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1998.



VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

ENTREVISTAS

GRANDMASTER RAPHAEL, DJ. Entrevista concedida pessoalmente a Carlos Palombini, Dennis Novaes e Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 8 mai. 2018.

MAMUTTT, DJ; BICUDO, DJ. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. São Gonçalo, 11 dez de 2019.

MANO TEK0, MC. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 29 nov. 2018.

NAZZ (Carlos Machado), DJ. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 05 nov. 2019; 06 nov. 2019; 21 nov. 2019; 10 dez. 2019; 14 abr. 2020; 17 abr. 2020; 18 abr. 2020; 22 abr. 2020; 25 abr. 2020; 27 abr. 2020.

PAULINHO BLACK POWER, DJ. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 9 jul. 2020.

SÁ, Anderson. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 29 nov. 2019; 03 dez 2019.

FILMOGRAFIA

Double Duce - Commin In Fresh (Prime Choice 1985). [S. l.: s. n.], 1994. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal bruno cardoso. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=286&v=7BcFarUXqB4. Acesso em: 17 ago. 2020.

FUNK RIO. [Dirigido por Sérgio Goldenberg]. [S. l.: s. n.], 1994. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal bruno cardoso. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=349OLoSMbAc&t=1046s>. Acesso em: 23 abr. 2023.



Revista da ABPN ISSN 2177-2770

Fluxo contínuo, Vol. 18, N. 47, jan-abr 2026

Ôôô Vice de novo!!!. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (24 seg). Publicado pelo canal brahmafla. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=DcAJCc2f1eo>. Acesso em: 19 jul. 2019.

SEQUÊNCIA de rasteiros que sacudiam os bailes do Rio!! O verdadeiro peso do funk music! Oldschool. [Apresentado por DJ Borracha]. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal Borracha Forte Retrô. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4YzyTzD8als&ab_channel=BorrachaForteRetr%C3%B4. Acesso em: 19 jul. 2019.

Recebido em: 14/07/2023

Aprovado em: 27/02/2026