

# Funk carioca – a cronologia do improvável

## Funk from rio: the chronology of the unlikely

*Maria Clara Alves de Barcellos Fernandes<sup>1</sup>, Fabio dos Santos Silva<sup>2</sup>*

**Como citar esse artigo.** FERNANDES, M. C. A. B. SILVA, F. S. Funk carioca – a cronologia do improvável.

**Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades**, Vassouras, v. 16, n. 3, p. 462-472, set./dez. 2025.



### Resumo

O artigo analisa o funk no Rio de Janeiro como expressão musical e cultural vinculada ao movimento popularmente conhecido como funk carioca, entre as décadas de 1980 e 2000. Justifica-se pela relevância de compreender esse fenômeno como forma legítima de produção de subjetividades e narrativas periféricas. O objetivo é traçar, por meio de uma cronologia afetiva, uma linha histórico-cultural que destaque suas origens, afetos e convicções, sem desconsiderar temas como racismo, desigualdade e violência policial. A metodologia consiste em análise documental e histórica, dividida em quatro momentos: Miami Bass, Rap de festival, Rap Romântico e Montagens. A discussão evidencia como o funk ultrapassou os limites dos morros e subúrbios, alcançando reconhecimento nacional. Conclui-se que o movimento se consolidou como manifestação cultural potente, lúdica e crítica, reafirmando o valor da produção cultural das periferias.

**Palavras-chave:** Funk Carioca, Exclusão Social, Rap, Racismo Estrutural.

**Nota da Editora.** Os artigos publicados na Revista Mosaico são de responsabilidade de seus autores. As informações neles contidas, bem como as opiniões emitidas, não representam pontos de vista da Universidade de Vassouras ou de suas Revistas.

### Abstract

The purpose of the article focuses on the analysis of funk in Rio de Janeiro as a potentiator and aggregator of the movement popularly known as funk carioca, in the 80s/90s/2000s, and to draw from what we will call affective chronology<sup>1</sup> a line that serves as a thread historical/cultural guide that allows you to observe your origins, aspirations, affections and convictions. Thus, the aim is to present the possibility of this musical and cultural expression and idiosyncratic form, while addressing themes intrinsically linked to the movement, such as racism, social inequality and police violence, among others. The analysis will be divided into four distinct moments, which will serve as a starting point and present in an objective and critical, but eminently playful way, how these moments relate, and how their emergence exceeded the alleys and alleys of the hills and suburbs, and became a movement recognized and relevant not only on the local scene, but also on the national scene: Miami Bass – The funk from Rio that was born in the USA, Festival rap – Pride of the favela, Romantic Rap – The brutes love it too, and we will finish with Montages – Teams and DJ.

**Keywords:** Funk Carioca, Social Exclusion, Rap, Structural Racism.

Afiliação dos autores:

<sup>1</sup>Doutora em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Professora do Curso de Psicologia da Universidade de Vassouras Campus Maricá, Maricá, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>2</sup>Graduando do curso de Psicologia da Universidade de Vassouras Campus Maricá, Maricá, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail de correspondência: mariaclara.fernandes@univassouras.edu.br

Recebido em: 19/10/2024. Aceito em: 14/10/2025.

## Introdução

Nascido nos subúrbios norte americanos nos anos 1960, o funk é um estilo musical influenciado e criado a partir da hibridização de vários outros ritmos e influenciado pela *soul music*, do *rock and roll*, do *blues*, do *jazz* e demais gêneros que têm na sua gênese a musicalidade marginal dos guetos. Seu ritmo marcado e sensualidade acrescentaram à musicalidade um swing envolvente, que rapidamente ultrapassou os bastidores e alcançou as rádios e pistas de dança do sul dos Estados Unidos, tornando-se rapidamente um fenômeno popular (Santos, 2021).

Nomes como James Brown, Horace Silver e George Clinton foram os precursores de um movimento que crescia, paralelamente ao movimento *hippie* norte-americano, e se expandia mundo afora. Até chegar ao Brasil, o funk percorreu um longo caminho entrecortado por guerras, tensões políticas, mudança nos paradigmas sociais e tecnológicos e aportou por aqui no final dos anos 1970, mas ganhou maior notoriedade e passou a ser considerado com relevância na segunda metade dos anos 1980. A cena musical desse período deve ser abordada por um viés capaz de descrever as origens de uma sonoridade muito particular, sem deixar de abranger o contexto da indústria fonográfica vigente (Guimarães, 2007).

O início dos anos 1980 nos EUA foi marcado pela explosão do consumo de crack e cocaína, instabilidade econômica, aumento das questões raciais, AIDS, desemprego, xenofobia etc. E qual a importância de relacionar os problemas socioeconômicos nos Estados Unidos para o desenvolvimento da ideia aqui proposta? Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar que os EUA – o dito “país das oportunidades” – se apoia na valorização de práticas, modelos e estilos que tenham como sua principal função a capacidade de monetização de determinado produto, e nesse cenário tudo pode ser *produtificado* (Guimarães, 2007). E o produto, nesse caso, é consequência direta da desigualdade social, que afugentou para os guetos e subúrbios afrodescendentes e latino-americanos que, sob um caldeirão de influências e marcados pelas mesmas aflições sociais, encontraram uma sonoridade musical que misturava os sintetizadores, muito comuns à época, batidas eletrônicas secas e ritmadas, e letras que fluíam entre a realidade das populações marginalizadas e melodias românticas, que rapidamente foram bem recebidas pelo público (leia-se: negros e latinos, inicialmente) e das gravadoras.

Nesse contexto, torna-se evidente que a exclusão social, marcada por desigualdades econômicas, raciais e territoriais, não apenas produz sofrimento, mas também mobiliza formas próprias de criação e resistência cultural. O funk, assim como outras expressões nascidas nas periferias, emerge como resposta simbólica à marginalização, traduzindo em som e letra os afetos e vivências de quem habita esses espaços. A potência dessa produção está justamente em sua capacidade de articular o local e o global, o singular e o coletivo, por meio de uma linguagem que expressa a realidade sem romantizá-la. Como observa Guimarães (2007, p. 183-184), ao criar um discurso em primeira pessoa:

Ao criar um discurso em primeira pessoa, territorialmente localizado, mas cuja amplitude é global, os jovens excluídos das periferias de todo o mundo criam uma narrativa que possibilita a construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade e não em uma idealização, como as referências à identidade nacional pretendiam construir. E que ganha universalidade porque a própria exclusão tornou-se parte integrante dessa identidade (Guimarães, 2007, p. 183-184).

Há de se destacar para fins de definição do que se propõe apresentar, que o estilo aqui mencionado, por mais que possa ter uma proximidade étnico cultural, não pode e nem deve ser confundida e nem comparada à cultura hip-hop, ainda que ambos os movimentos tenham a mesma “ancestralidade” musical em comum, já que nascem de uma premissa com fronteiras quase indistinguíveis, mas tem sua expansão e evolução composta por fatores e elementos que em seus atravessamentos alcança objetivos e conclusões diferentes.

Se por um lado o *hip-hop* se constituiu encarando o movimento como uma ferramenta possível no

enfrentamento de questões de ordem social e política, e fazendo crítica contundente ao instituído, o funk carioca se notabiliza por tratar com mais leveza, bom humor e resiliência, as mesmas circunstâncias, fazendo de suas composições uma ode à felicidade. Aqui o improvável mostra uma das idiossincrasias do funk carioca e marca o seu território, talvez justificado por diferenças culturais e geográficas, estereotipando o cidadão fluminense e em particular o carioca, como alguém sempre alegre, despreocupado e brincalhão, mesmo que este tenha os mesmos problemas e inquietações de qualquer outra pessoa atravessada pelo sofrimento imposto pela desigualdade. Qualquer tentativa de mensuração que intente rivalizar ou (des)qualificar esses movimentos, incorrerá em erro crasso, visto que são movimentos que em todos os aspectos seriam melhor observados como complementares (Lopes, 2011).

### **Miami Bass: o funk carioca que nasce nos EUA**

O *Miami Bass* tem suas origens no limiar de dois mundos marcados pelas mesmas mazelas e alicerçados sobre o mesmo tecido cultural: o da exclusão social. Sim, a exclusão carrega em si a possibilidade quase imanente de formar cultura (vide o legado deixado por Basquiat)<sup>1</sup> (Santos, 2021).

De um lado os afro-americanos mesmo após as lutas de Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Malcom X, Angela Davis, que datam das décadas de 1950 e 1960, dentre muitos outros, ainda lutavam pela consolidação de políticas afirmativas que os aproximassem de algum tipo de equidade no que entendemos por cidadania. E apossados da vontade de externar as vicissitudes da sua realidade, utilizaram a arte como manifestação política. E foi na cultura *hip-hop*, mais especificamente nas letras ácidas e contundentes do rap e nas batidas repetitivas e recheadas da criatividade do uso de *samples*<sup>2</sup>, que essas vozes apagadas pela segregação social, racial e econômica, encontraram terreno fértil para bradar toda a sua insatisfação (Santos, 2021).

Portanto, essa expressão musical, por meio de uma linguagem dissidente e questionadora do cartesianismo e do logocentrismo acadêmico, produz afetos e afetações, disputando, conseqüentemente, a produção e ocupação tanto de signos quanto de novos territórios políticos, e como intuito final, romper com a demarcação das fronteiras sociais arbitrariamente estabelecidas pela linguagem e pelas práticas necropolíticas institucionalizadas (Oliveira *et al.*, 2020, p. 13)

Assim, com pouco ou nenhum acesso a qualquer tipo de formação musical considerada clássica ou formal, e muitas vezes desprovidos de recursos que propiciassem a elaboração mais profissional e comercial, a música originária dos guetos tendia a simplificações melódicas e se caracterizava por um discurso direto e sem adornos — uma espécie de autópsia do cotidiano, sem meias palavras ou nutrida de pudores pseudomoralistas em suas composições. Ao contrário, a intenção sempre foi compartilhar as impressões das ruas da maneira mais fidedigna e autêntica, para um público completamente identificado com esse discurso.

Dessa maneira, o rap nunca foi a navalha na carne que abre e expõe um corte, mas o ponto a seco, a sutura sem anestesia ou preocupações estéticas. No rap, as adversidades são marcas de guerreiros orgulhosos de suas cicatrizes, porém cansados da guerra.

A produção musical, atrelada a origem individual, os locais pelos quais o indivíduo percorreu sua jornada dizem de um espaço onde determinados indivíduos estão, a construção do movimento é permeada por todos esses fatores. De outro modo, o Rap representa um grupo, sendo a voz de muitos e esse é o seu intuito, lutar, defender e ser um espaço de

1 Jean-Michel Basquiat (1960–1988) foi um artista norte-americano, conhecido por sua arte contestadora, que combinava elementos do grafite, neoexpressionismo e cultura popular. Ele emergiu na cena artística de Nova York no final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

2 *Sample* em inglês significa “amostra”. Nesse sentido samplear uma música consiste em recortar ou repetir trechos de uma determinada música ou partes de uma gravação preexistente para criar uma nova melodia com uma nova roupagem. (Pitta, 2019).

potencialidades e lazer. Além disso, diferente de outros gêneros musicais e estilos, o Rap foge do hegemônico, seu alvo não é o comércio, é atingir quem está precisando ser atingido (Santos, 2021, p. 38).

Em paralelo, uma série de fatores convergia para um mesmo fim. Na década de 1970, em busca de melhores oportunidades e, em muitos casos, fugindo de regimes ditatoriais, imigrantes, especialmente vindos da América Central, buscavam nos EUA condições de vida mais favoráveis.

A divisão de um espaço territorial comum às populações subalternizadas, criou as conjunturas propícias ao combinar os ritmos caribenhos ao rap underground dos guetos. Dessa mistura floresceu, nos idos de 1980, uma música de batidas fortes, sintetizadores com melodias marcantes e vozes quase sempre associadas a cantores latinos, que ficou conhecida como *Funk Melody* (Medeiros, 2006).

Sob a influência do *New Wave* e da música pop americana, o *Funk Melody* ascendeu e se difundiu inicialmente em clubes e boates frequentados pela juventude latina, não tendo o apoio, nem propaganda da indústria musical norte americana. Seu crescimento orgânico, se expandiu pelos guetos e bairros mais pobres e só aos poucos alcançou as rádios, onde artistas como Stevie B, Ray Guell, Lidia Lee Love, Trinere, dentre outros, ganhavam espaço e faziam sucesso, apesar do preconceito inicialmente enfrentado (Moutinho, 2022).

Suas canções românticas e seu ritmo dançante não demoraram a desembarcar no Brasil, e por algum motivo, foram prontamente bem recepcionados por uma juventude em geral negra e periférica, que ansiava pelos fins de semana em que bailes funk espalhados pela cidade e pelo estado do Rio de Janeiro, eram amplamente apreciados pelo seu público. Outra peculiaridade: não há como precisar os motivos que fizeram o *Miami Bass*, e mais especificamente o *Funk Melody*, virar um fenômeno quase exclusivo do Rio de Janeiro. Não que ele não tenha tido espaço em outros estados, mas aparentemente, o marco zero e onde ele se estabeleceu com maior aceitação, conquistando o coração de quem se permitia escutá-lo, certamente foram os bailes cariocas (Moutinho, 2022).

Na década de 1990, artistas como Latino (o cantor), Copacabana Beat, Mister Mu e grupos como o *You Can Dance*, eram as referências nacionais do gênero, e por mais que esse sucesso povoe as lembranças no imaginário popular, é importante frisar que ele faz parte da cronologia afetiva<sup>3</sup>, e nem sempre as coisas aconteciam simultaneamente ou numa ordem sequencial. Apesar de todo o sucesso do *Miami Bass* e do *Funk Melody*, era natural que houvesse uma aculturação, resultado das diferenças e particularidades de cada contexto, e os jovens das comunidades cariocas foram o estopim necessário para a explosão do que hoje chamamos de rap de festival ou rap de galera (Santos, 2021).

### Rap de festival: orgulho da favela

A ausência de uma linearidade temporal certamente apontará diferentes marcos e, possivelmente, não há uma objetividade capaz de descrever exatamente onde acontece o encontro entre o *funk melody*/*Miami Bass* e o rap de festival. Por mais arbitrário que possa parecer e em sua essência talvez até seja, a escolha dessa definição terá por base fatores práticos e midiáticos. Porém, cabe um registro que faça jus a acontecimentos de mesma natureza, e que merecem menção (Pitta, 2019).

Nesse mesmo período, ainda em 1990, havia uma forte cena de artistas e grupos de rap, no Rio de Janeiro e em São Paulo, principalmente, incorrendo na eventualidade de ser injusto ou deixar de fora nomes de peso e relevância, é preciso lembrar que longe de negligenciar ou desmerecer esses artistas, parece

3 O termo "cronologia afetiva" é proposto pelos autores deste artigo a partir da leitura que o filósofo Gilles Deleuze faz de Henri Bergson e Marcel Proust sobre o tempo como virtualidade e atualização. Em *A imagem-tempo* (2005) e *Diferença e repetição* (2009), propõe que o tempo se dobra sobre si mesmo. O passado nunca passa completamente, ele **permanece como uma camada** que pode ser reativada por afetos. Assim, A definição usada para descrever o termo cronologia afetiva, é a de uma visão que apresente os fatos através do distanciamento histórico, que não esteja ligado a uma temporalidade linear dos acontecimentos, mas da possibilidade de categorizá-los a partir das similaridades inerentes a cada contexto. Uma cronologia afetiva pode ser pensada como essa **duração subjetiva**, onde o tempo é vivido pela intensidade do afeto, não pelo relógio.

claro que por se tratar de movimentos diferentes, esses nomes de destaque nacional e até internacional, serão citados, mas não são o foco da análise.

O rap, enquanto elemento componente da cultura hip-hop, produziu artistas como Racionais MCs, 509-E, RZO, Xis, Negra Li, Sabotage, Dexter, todos esses advindos de terras Paulistas. No Rio de Janeiro, nomes como MC<sup>4</sup> Marechal, Black Alien, MV Bill, Planet Hemp e Gabriel, “O Pensador” eram as principais referências (Pitta, 2019).

Contudo, o rap ao qual nos referimos será apresentado tendo como ponto de partida um som que nasce dos festivais. E foi um festival ocorrido na cidade de São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro que marcou essa etapa fundamental. Não que esse tenha sido o primeiro, mas é a partir do Rap do Pirão, cantado pelo MC D’Eddy, que o estilo irrompe definitivamente. O motivo que nos leva a considerar o Rap do Pirão como um divisor de águas é a perceptível fusão das batidas e teclados usados no *Miami Bass*, com uma rap de estilo inconfundível que trazia em sua letra um forte sentimento de orgulho e exaltação das próprias origens e o prazer de poder se manifestar, seja para exprimir a sua felicidade ou para criticar e questionar. Nos dois casos, trilhando caminhos anteriormente abertos pelo samba, e andando paralelamente ao movimento hip-hop, o principal pilar desse agora novo estilo rap, era a oportunidade de pelos próprios olhos, pelas próprias vivências e pelas próprias palavras, alçar a comunidade ao mais alto degrau do pódio. Era hora de exteriorizar o orgulho da favela (Pitta, 2019). Essa valorização das raízes comunitárias e a construção de uma identidade coletiva por meio da música revelam a função política e social do rap, como bem destacam Oliveira *et al.* (2020) ao enfatizar o contraste entre o orgulho pela comunidade e as representações estigmatizadas promovidas por instituições externas:

As letras do rap fazem questão de enaltecer e exaltar as comunidades nas quais os rappers nasceram, enfatizando o amor pela comunidade em oposição à imagem de “lugar subumano” (tal como reiterado pelo aparato policial e pelos meios de comunicação de massa) (Oliveira *et al.*, 2020, p. 7).

Desta forma, o que se segue após o sucesso do Rap do Pirão é o crescimento exponencial de MC que, individualmente ou em grupos, sobretudo em duplas, munidos de determinação e motivação, competem intensamente nos concursos de galera pelo direito de representar e ser a voz de sua comunidade. Os referidos concursos ou festivais, eram geralmente divididos em etapas, e em cada uma delas um novo desafio era proposto. Esses desafios iam desde contabilizar o maior número de participantes, os mais engajados e os mais originais, até premiar aquela que mais doasse alimento para causas sociais. Mas o prêmio mais cobiçado na vitória dos concursos de rap, que geralmente contemplavam o vencedor com uma premiação em dinheiro, era a possibilidade de ter sua música gravada, o que daria ao ganhador a chance de apresentar o seu trabalho nos bailes e nas rádios e quem sabe ser o próximo *popstar* no microcosmos dos bailes do Rio de Janeiro (Pitta, 2019).

É preciso lembrar que conseguir gravar uma música nos anos 1980 e 1990 exigia uma série de condições que, na maioria das vezes, estava acima das possibilidades desses jovens e talvez a maior das dificuldades fosse a situação financeira, mas não só. Os estúdios não estavam acostumados à nova sonoridade e também ao novo tipo de frequentadores (Herschmann, 2005).

Onde antes transitavam músicos amadores, profissionais e técnicos de som, agora davam lugar a uma juventude negra, periférica, em geral com pouca ou nenhuma formação escolar. Importa apresentar essa informação, pois dos muitos preconceitos com esse som que vinha das camadas menos favorecidas da sociedade, um dos maiores era o preconceito linguístico. Porém, é necessário que se entenda uma expressão artística dentro das suas especificidades, o que possibilitará compreender que esses rapazes e moças que se aventuraram na música, falavam e ainda falam para um público esquecido pelo Estado, sem direito à segurança, saúde, lazer e é claro, Educação. Logo, soaria pouco crível tentar se comunicar

4 A sigla M.C se refere a Mestre de Cerimônias. No contexto do rap e do hip-hop, o MC é o artista responsável por rimar, cantar ou fazer rimas faladas, conduzindo o espetáculo e interagindo com o público (Lopes, 2011).



com seu público usando uma linguagem que se distanciava da realidade das favelas e morros do Rio de Janeiro.

O português incorreto de ortografia, gramática, semântica, concordância ou quaisquer outras formalidades do idioma, ao se transformar em preconceito ou discriminação, mais que uma suposta e quiçá arrogante superioridade intelectual, expõe a incompreensão não apenas do movimento, mas das lacunas sociais que acentuam a desigualdade do acesso ao ensino de qualidade (Herschmann, 1997). Essa resistência linguística, marcada pela apropriação criativa da língua popular e pelo enfrentamento das normas padrão, evidencia as tensões entre as estruturas sociais e o movimento cultural, como destacado por Collins (2019, p. 289):

Outra característica importante diz respeito à linguagem. O uso de gírias é bastante recorrente e nem sempre está associado à gramática de “norma culta”. Aqui, a língua popular, muitas vezes posta propositalmente “errada” nas letras, expõe sua autonomia criativa (Collins, 2019).

Como também por Anzaldúa (2000, p. 231)

Não há regras ortográficas ou gramaticais a serem seguidas e o público destinatário compreende a mensagem. É uma espécie de linguagem própria, que só os de “dentro” ou familiarizados é que são capazes de captar a mensagem. Essa particularidade de total indiferença à norma culta, demonstra como o saber abordado pelo Rap subverte o saber escolar e o ensino tradicional reafirmando, por assim dizer, uma escrita “orgânica”, em que escrita e vida são uma coisa só.

Deste modo, embora o direito à educação esteja assegurado na Constituição da República Federativa do Brasil, denominada “Constituição Cidadã” de 1988 (Brasil, 1988), se a educação formal já era algo de difícil acesso para alguns jovens, seria improvável acreditar que esses mesmos atores tivessem alguma formação musical, ou ainda que fossem autodidatas em algum instrumento. Muito mais pela ausência de oportunidades proveniente da escassez de aulas de música, de não possuir um instrumento, e também porque em muitos casos suas realidades os obrigassem a trabalhar desde muito novos. Logo, pagar um produtor era algo impensável.

Qual foi então a saída encontrada para a resolução deste problema? A simplificação. E foi apoiado na faixa chamada *808 Volt mix* do Dj Battery Brain (2002), que nove em cada dez MC faziam as suas bases e construam suas letras. Letras essas que, muitas vezes, eram um plágio de outras músicas e exaltavam a identidade comunitária, os vínculos de amizade e a alegria vivenciada nos bailes funk, sem negligenciar os sofrimentos cotidianos, tanto individuais quanto coletivos, que os atravessavam. (Dayrell, 2005).

Assim, sem muitas variações melódicas ou firulas, o *rap* de festival, ou de galera conquistou o seu espaço e aos poucos foi saindo das comunidades e do anonimato midiático, para alcançar as classes média e alta do Rio de Janeiro. A música, que estava à margem do que se consumia usualmente, chega ao “asfalto” e agora vira um produto vendável. Muitos são os ícones do funk carioca, e poderíamos citar alguns de inquestionável relevância como Cidinho e Doca, Bob Run, MC Cacau, Willian e Duda, mas especialmente os MC Claudinho e Buchecha, que revolucionaram o cenário de então e auxiliaram uma variação que retornava ao *funk melody*, mas agora se associavam a um novo contexto (Guimarães, 2007).

### Rap Romântico: os brutos também amam

Em 1995, o funk carioca teve suas estruturas abaladas. Contrariando todas as probabilidades e

trilhando um caminho totalmente novo, o improvável aconteceu. Depois que o verso: “DJ, solta o solitário para todos os apaixonados” foi ouvido pela primeira vez nos bailes, o universo do funk nunca mais seria o mesmo. E vinha especificamente da cidade de Duque de Caxias, essa nova roupagem agora utilizada para falar para e pela juventude frequentadora dos bailes. Márcio André Nepomuceno Garcia, o MC Marcinho, com o Rap do Solitário, foi o divisor de águas entre o funk de galera e essa nova vertente que voltava às suas origens e resgatava o *funk melody*, só que agora os cantores latino-americanos eram substituídos pelos próprios MC e o *volt mix* que ainda era usado como base das composições, ou era revisitado e acrescido de teclados e sintetizadores ou substituído por batidas eletrônicas mais elaboradas.

Se antes a necessidade de se expressar trazia à tona os relatos das vivências experienciadas nos bailes e nas comunidades, criando um canal de comunicação capaz de exaltar e criticar tendo como fundamento a coletivização de um discurso, desta vez, a poesia dos morros e favelas tinha nas canções românticas o seu ponto de ancoragem. Quando todos cantavam o amor à sua comunidade, MC Marcinho cantou outro tipo de amor, o amor romântico, idealizado, quase platônico, que apresentava aqueles mesmo rapazes<sup>5</sup>, antes vistos como pessoas brutas e insensíveis, através de um novo prisma (Guimarães, 2007).

Talvez para olhares menos atentos, haja uma dificuldade circunstancial de adequação no entendimento dessa ambivalência existente entre as pautas: uma dissonância cognitiva incapaz de explicar como sujeitos historicamente marginalizados falavam de amor, sentimentos e relacionamentos com tanta delicadeza e propriedade. Sim, aceitar que favelados abrigavam em si a potência e a capacidade de em seus versos tocar os corações e embalar as histórias de amor de muitos casais, gerou inicialmente na mídia e na sociedade como um todo, um misto de curiosidade e admiração (Lopes, 2011).

Houve também uma reestruturação de paradigmas dentro do movimento que, doravante, traria como medida de valor não só as músicas, mas também seus artistas. No rap de galera, o protagonismo dos artistas era indireto, pois eram as comunidades o centro das atenções. Nesse novo momento, os MC deixaram de ser apenas intérpretes para se tornarem ícones, verdadeiros modelos para uma juventude carente de representatividade, cuja ausência era preenchida por artistas com características, inclusive físicas, que geravam identificação, especialmente por meio da cor da pele. Além do MC Marcinho, muitos outros MC contribuíram no surgimento e consolidação do Rap romântico, porém é imprescindível citar os MC Claudinho e Buchecha (Oliveira *et al.*, 2020).

A dupla já fazia sucesso nas rádios e bailes cariocas e eram conhecidos por músicas como Rap do Salgueiro e Barco da Paz (1995), mas foi com o lançamento de Nosso Sonho (1996), que os rapazes pobres de São Gonçalo romperam barreiras de segmentação musical e conquistaram notoriedade nacional e, posteriormente, internacional. O diferencial da dupla que como muitas outras soube transicionar entre o rap de galera e o *rap* romântico, eram as letras muito bem elaboradas e a junção do funk com uma sonoridade mais *pop*, com melodias e arranjos mais sofisticados (Oliveira *et al.*, 2020).

Essa fase do funk (rap romântico) é considerada por muitos a fase de ouro do funk carioca. Depois de anos e anos de críticas e ataques a essa expressão cultural — até hoje é comum ouvir que funk não é música — o rap romântico foi o maior período de trégua até então, e possibilitou um novo olhar, que ainda sob muita desconfiança assumia o seu espaço na mídia e na indústria fonográfica e passava enfim a ser identificado como um gênero musical, sendo inclusive trilha sonora de novelas da maior emissora de televisão do país (Oliveira *et al.*, 2020).

## Montagens – Os DJe as Equipes

Até aqui, nos detivemos na exploração da análise do movimento funk no Rio de Janeiro, sob uma ótica quase inteiramente voltada ao rap na sua forma cantada, nas suas origens, seus desdobramentos, suas

5 Mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como “lixo” e “vulgar” na cultura moderna. Uma breve análise de sua curta existência no Brasil mostra dois aspectos importantes. Primeiro, o funk evidencia como a juventude negra e favelada reinventa-se criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-las como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do “bom gosto estético” (Dayrell, 2005, p.17)

transformações e seus personagens de maior destaque: o MC. Mas o funk sempre teve como componente obrigatório em seu movimento uma outra peça de fundamental importância, sem a qual seria impossível descrever essa história: o DJ (Santos, 2021).

Nos primórdios do funk, lá pelas décadas de 1960 e 1970, ainda em solo americano, DJ como Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Coke La Rock, e DJ Hollywood — para ficar apenas nos mais conhecidos —, utilizando *pick-ups* (equipamento básico de um DJ, composto por dois toca-discos e um mixer) e caixas de som, revolucionaram a música negra e trouxeram para o palco principal esse novo componente das festas e bailes dos guetos de Nova York (Santos, 2021).

Se até então a função do DJ era relegada à mera troca sequencial de discos e músicas, agora, com a aparelhagem certa, com criatividade e adesão de um público ávido por esse som disruptivo e dançante, os DJ viraram verdadeiras celebridades e tiveram papel preponderante no desenrolar dos fatos que nos levam até o funk carioca (Santos, 2021).

E como em cada um dos movimentos anteriormente citados, é imprescindível dar um nome, um rosto para a descrição objetiva de como o DJ é, conseqüentemente, as equipes de som tiveram papel vital no desenrolar de todas as fases e etapas dos fatos aqui mencionados.

Fernando Luís Mattos da Matta, mais conhecido como DJ Marlboro, é considerado por muitos o “pai” do funk carioca e um dos pioneiros na discotecagem no Rio de Janeiro e no Brasil. Sua trajetória, que tem início ainda no final dos anos 1970 (1977), alcança seu primeiro grande êxito com o lançamento do álbum *Funk Brasil* (1989), que reunia uma coletânea de artistas que traziam em sua sonoridade algo semelhante ao *Miami Bass*, um rap, mas já com referências musicais e inspirações centradas na riqueza cultural brasileira (Moutinho, 2022).

A história do funk no Brasil, e em especial do funk carioca, passa obrigatoriamente pelo DJ Marlboro, que além de tocar nas festas e bailes, era produtor musical, empresário de muitos MC e principal divulgador do gênero, mesmo nos momentos de maior preconceito e dificuldades encontradas. Uma das suas maiores contribuições foi levar o funk, que antes se esgueirava entre os bailes cariocas e as rádios menos famosas, ao “estrelato” proporcionado pela aparição na TV. Mas, apesar de toda a sua importância, o DJ Marlboro não estava sozinho (Moutinho, 2022).

Um grande número de DJ fazia parte desta cena musical, e com maior ou menor relevância se estabeleciam nesse novo mercado, e disputavam com os MC o protagonismo e a idolatria dos frequentadores dos bailes funk. E esse protagonismo se deve em grande parte pela criação de um novo estilo, o funk montagem, ou simplesmente montagens. Cabe aqui uma breve, mas necessária explicação a respeito do que são montagens no contexto do funk carioca. Segundo Moutinho (2022, p. 10),

este processo pode ser considerado como prática composicional dos produtores cariocas da época, na medida em que se constituiu como técnica transversal aplicada a uma nova tecnologia da época, os mixers com samplers. O procedimento permitiu que a criatividade dos DJs manipulasse materiais sonoros diversos que remetessem ao passado, mas que também projetassem o que poderia ser o futuro. Esses equipamentos emulavam a técnica conhecida por montagem, que, posteriormente, também passou a ser utilizada para a elaboração de novas produções musicais a partir da colagem e sobreposição artesanal de amostras musicais.

É necessário salientar que a compra dos equipamentos que possibilitaram a criação das montagens (mixers), eram caros e de difícil acesso. No mais, eram equipamentos novos e todo o seu aprendizado se deu de forma quase autodidata em sua totalidade. Porém, todo esse processo de aquisição e descoberta das funções desses novos equipamentos só foi possível graças a equipes de som com Pipo's, Cash Box, Lazer Rio, e é claro, Furacão 2000. As chamadas equipes de som eram as empresas responsáveis por levar os equipamentos para os bailes, verdadeiras paredes sonoras compostas por múltiplas caixas acústicas



dispostas verticalmente, com o objetivo de alcançar maior qualidade e, sobretudo, maior volume sonoro (Santos, 2021).

Geralmente, todo esse cenário era composto por seus proprietários, técnicos de som, iluminação, dentre outros profissionais, mas era o DJ o centro das atenções.<sup>6</sup> DJ e Equipes de som são partes constitutivas do funk carioca, sem as quais seria impossível pensar a cena funk no Rio de Janeiro e menos ainda em montagens. Em dado momento, eram as Equipes as encarregadas pelas produções musicais, descoberta e divulgação de seus artistas, promoção e mídia dos bailes e é claro, por fazer as festas nos fins de semana. DJ, Equipes de som e MC, eram a tríade fundamental na qual se difundiu e se consolidou o funk carioca (Moutinho, 2022)<sup>7</sup>.

## Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se historicizar e compreender o rap funk como uma prática cultural profundamente enraizada nas periferias fluminenses, atravessada por experiências de exclusão, mas também por estratégias de resistência, invenção e pertencimento. Longe de se limitar à dimensão musical, essa expressão revela uma complexa articulação entre estética, política, linguagem e território.

A análise empreendida permitiu destacar o papel fundamental dos festivais e concursos de galera como catalisadores de criação coletiva, onde os Mestres de Cerimônias, em duplas ou sozinhos, elaboravam discursos que tensionavam os limites entre o local e o global, entre a norma e a margem. Mesmo sem acesso à formação musical formal, direito garantido pela Constituição de 1988, mas ainda inacessível para muitos, esses jovens criaram caminhos próprios de expressão, atravessados por um saber sensível e por uma inventividade marcada pela escuta da realidade cotidiana.

O uso da linguagem, com suas gírias, desvios da norma culta e jogos de sentido, deve ser compreendido como exercício de autonomia criativa e não como deficiência. A palavra cantada se transforma em ferramenta de reconfiguração simbólica, na qual os MC reivindicam o direito de existir, sentir e narrar a própria história.

É nesse ponto que se evidencia uma **cronologia afetiva**: um tempo construído não apenas por datas e marcos, mas por memórias compartilhadas, emoções vividas nos bailes, nos becos, nas lajes e nos versos. Essa temporalidade singular tensiona a linearidade histórica dominante e inscreve a experiência periférica em outras formas de narrar o tempo, a dor e o prazer.

Nesse percurso, o rap funk não apenas vocaliza os sentimentos da juventude periférica, como o orgulho da comunidade, os afetos, os prazeres e os sofrimentos, mas também os organiza numa narrativa que se recusa à invisibilidade. Trata-se de um discurso que produz representações e identificações potentes, sobretudo para jovens negros e pobres, que se veem reconhecidos nos corpos, nas falas e nas estéticas desses artistas.

A performance desse MC ocupa uma lacuna simbólica: tornam-se referências públicas num cenário historicamente carente de representantes que espelhem, com legitimidade, as vivências da periferia.

Ainda assim, a ascensão do rap funk é atravessada por tensões: o preconceito linguístico, a patrulha moral, a criminalização do funk e a dificuldade de legitimar essas formas de saber e expressão dentro dos espaços institucionais revelam os conflitos entre centro e margem, norma e desvio. Mas é justamente nessa fricção que reside sua força política. O rap funk escapa à lógica do silenciamento: ele ocupa, incomoda e transforma.

Assim, mais do que um gênero musical, o rap funk deve ser reconhecido como um campo de produção de subjetividades, de memória coletiva e de pensamento social. Sua força está na capacidade

6 Registre-se aqui a importância do empresário Rômulo Costa, proprietário e fundador da equipe Furacão 2000, no cenário do funk carioca (Essinger, 2005).

7 Cabe ressaltar que até certo momento, o funk foi uma atividade artística quase que em sua totalidade composta por homens. E numa sociedade machista, a participação de mulheres no protagonismo do funk nesse momento era muito pequena. Vale mencionar aqui o pioneirismo de Cláudia Mendes dos Santos, a MC Cacau (Essinger, 2005).

de reinventar a linguagem, o tempo e o espaço a partir das bordas. Ao escutarmos essas vozes, não apenas ouvimos a periferia, somos chamados a repensar a própria ideia de centro.

## Conflito de interesse

Os autores declaram não haver conflitos de interesse de nenhuma natureza.

## Referências

BRASIL. **Constituição** da República Federativa do Brasil de **1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 22 jul. 2024.

ARRUDA, D. P. Nos ritmos do funk: juventudes periféricas e subjetividades. *Revista SIG Revista de Psicanálise*, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), v. 12, n. 2, Jul.-Dez., 2023. Disponível em: <https://ojs.sig.org.br/index.php/sig/article/view/63/79>. Acesso em: 17 jul. 2025.

COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 271-310.

DAYRELL, J.T. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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

GUIMARÃES, M. E. A. A Globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. **Revista Perspectivas**, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/525>. Acesso em: 22 jul. 2024.

HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

LOPES, A. C. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Faperj, 2011.

MEDEIROS, J. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MOUTINHO, R. R. Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê. **Revista Eletrônica da AMPPOM**. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Opus, v. 28, p. 1-40, 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.22/pdf>. Acesso em: 09 set. 2024.

OLIVEIRA, E. *et al.* RAP como Educação para a Resistência e (Re)existência. Rio Grande, Dossiê temático "Imagens: resistências e criações cotidianas". **Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental** (Revista do PPGEA/FURG), Rio Grande do Sul, p. 388-410, 2020. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/10986>. Acesso em: 22 jul. 2024.

PITTA, A. C. **O rap do fim do mundo: modernidade tardia brasileira e insurgência nas canções de Criolo e Emicida**. Tese (Literatura e Cultura). Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/29377/1/Alexandre%20Carvalho%20Pitta%20-%20doutorado%20-%20Programa%20de%20Literatura%20e%20Cultura.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2024.

SANTOS, W. L. B. **O hip-hop enquanto tensionador político**. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Psicologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236500>. Acesso em: 22 jul.