“Árvore seca é nós”: territórios e sonoridade nas montagens do funk carioca

“Dry tree is us”: territories and sonority in the compositions of carioca funk

Daniela Rosa

Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

dani.mfor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7311-7889>

Recebido em: 30 de dezembro de 2023

Aceito em: 30 de janeiro de 2024

Resumo

Este trabalho é parte de uma tese de doutorado que se realiza através da etnografia no circuito dos bailes funk carioca. Tendo como ponto de partida a montagem “Árvore Seca é nós”, produzida para o Baile da Árvore Seca na comunidade de mesmo nome, procura-se demonstrar as maneiras pelas quais DJs de funk preservam e atualizam arquivos dos bailes, assim como expressam territorialidades dos morros e favelas nos aspectos não discursivos da música.

Palavras-chave: Funk carioca. Baile funk. Favelas. Sonoridade. Territorialidade.

Abstract

This work is part of a doctoral thesis carried out through ethnography in the Rio baile funk circuit. Taking as a starting point the montage “Árvore Seca é nos”, produced for the Baile da Árvore Seca in the community of the same name, we seek to demonstrate the ways in which funk DJs preserve and update archives of the baile funk, as well as expressing in the non-discursive aspects of music territorialities of the favelas.

Keywords: Funk carioca. Baile funk. Favelas. Sonorities. Territorialities.

Este artigo é parte de uma tese de doutorado em processo, que busca pela pesquisa etnográfica discutir as potencialidades estéticas e políticas das “montagens” do funk carioca, mirando as relações entre música, memória e território. O funk carioca é um gênero de música eletrônica criado nos bailes funks do Rio de Janeiro: festas de Sound System¹ realizadas desde a década de 1970 por e para a população que habita áreas da cidade subalternizadas, nas quais o Estado se faz presente principalmente pela repressão policial. Em sua variedade, o funk é um dos gêneros musicais que constituem a paisagem sonora das periferias do Rio de Janeiro. As “montagens” são músicas tocadas nos bailes funk, que se relacionam com o set² do DJ³ na medida em que são produzidas pela mixagem de funks preexistentes. No entanto, se diferenciam do set na medida em que não são entendidas como sequências musicais, mas sim faixas únicas, cuja duração costuma variar de um à cinco minutos. Como fonograma em álbuns de equipe de som⁴, as montagens estão presentes no circuito dos bailes funk desde os primeiros anos da década 1990. Elas participam dos processos de nacionalização e nascimento do funk carioca como gênero musical. Embora ainda não tenham se constituído como objeto de estudo para o campo do funk, as montagens representam um instrumento de pesquisa privilegiado para se observar, entre outros aspectos, os movimentos de preservação do funk carioca e a sua simultânea atualização junto às demandas de sensibilidades do presente. Em paralelo, este artigo procura tangenciar as maneiras pelas quais o funk carioca expressa territorialidades pelo som.

A relação entre música e território tem sido proficuamente analisadas por pesquisadores do funk. Observando parte da ampla diversidade de trabalhos publicados desde a etnografia que inaugura o campo, “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos” (Vianna, 1987), é possível identificar entre pesquisadores que trabalharam em contextos históricos semelhantes abordagens e pontos de interesse em comum na relação entre sujeito, música e modos de habitar a cidade. Ao mesmo tempo, há certas viradas de perspectiva que saltam aos olhos e parecem estar em sintonia com a emergência de novos contextos nas relações de poder em que são produzidos o funk e a escrita acadêmica.

¹ Festas que tem o sonoro reproduzido por aparelhagem de som com elemento central e condutor das relações. Para informações a respeito de seu surgimento e chegada ao Brasil ver Vianna, 1997.

² Produto sonoro resultado do trabalho de mixagem do DJ na performance ao vivo do baile ou em estúdio. O set pode ser entendido como uma “sequência musical” executada pelo DJ.

³ Sigla para Disc Jockey: aquele que toca ou produz música eletrônica.

⁴ Quando surgiram, as equipes de som eram responsáveis pela aparelhagem sonora do baile e toda sua logística de produção. Atualmente, elas se restringem ao aluguel do equipamento sonoro do baile.

Publicado em 1988 pela editora Jorge Zahar, “O mundo funk carioca” é a versão em livro da dissertação de mestrado de Vianna, cuja pesquisa se deu entre 1985 e 1986, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Neste momento, o funk era sinônimo de baile funk e um assunto restrito a seu circuito. Vianna identifica este circuito como toda a rede de cooperação que se organizava em prol da realização destas festas: as equipes de som e todos seus profissionais, incluindo os DJs, iluminadores, montadores e seguranças; os clubes onde aconteciam; e as lojas e demais espaços nos quais os discos de funk eram comercializados.⁵

Em “O mundo funk carioca”, Vianna apresenta o funk como uma manifestação cultural suburbana, exclusivamente ligada às classes subalternas do Rio de Janeiro. Embora a questão territorial não assuma posição central na abordagem de Vianna, ela atravessa toda etnografia como um pano de fundo para a descrição do autor. Vianna recorre por vezes a uma relação binária entre “subúrbio”, área da cidade do Rio de Janeiro constituída por bairros de origem proletária, e “Zona Sul”, área que integra os bairros habitados por populações de maior poder aquisitivo, onde há concentração de renda, serviços e aparelhos de cultura e lazer. Ao aproximar o funk do conceito de “mundo artístico” de Howard Becker (BECKER, 1977: 209 apud. VIANNA, 1987: 35), o autor tanto enfatiza o caráter coletivo desta cultura, quanto tensiona a categoria “suburbana”, usada de maneira pejorativa por moradores da Zona Sul para se referirem àqueles do subúrbio.

Em 1989, são lançados dois discos pioneiros na produção nacional do funk: “Funk Brasil”, produzido pelo DJ Marlboro, principal interlocutor de Vianna em “O mundo funk carioca”, lançado pela gravadora Polydor; e o álbum “Equipe Super Quente”, lançado pelo selo Fama. A sonoridade das primeiras músicas do funk carioca contidas nestes álbuns, chamadas de Melôs⁶, se modificaram radicalmente ao longo da década 1990, que foi um laboratório de experimentações dos bailes. A destes dois álbuns proliferaram outros com músicas em português que, gradativamente deixaram de ser chamadas de Melôs para receberem os nomes de “rap” ou “montagem”. Diferente dos raps e Melôs, que são composições mais lineares e homogêneas, as montagens são

⁵ O gosto do público dos bailes pelo *hip hop*, *Miami Bass*, *Los Angeles Bass*, *R&B*, *Modern R&B* e outras vertentes da música negra eletrônica estadunidense, motivou a criação de um mercado paralelo de discos no Brasil, uma vez que produções destes gêneros não eram comercializadas por gravadoras no país.

⁶ Primeiras composições do funk carioca, que derivam de paródias fonéticas das músicas em inglês tocadas no baile e de cantigas populares.

marcadas por recortes bruscos e repetições em looping⁷, que geram uma sonoridade mais densa e pulsante, ideal para a dança. Em 1991, no álbum “Spacelab: uma porrada de som”, lançado pelo selo D.J. Style Records, surge a “Montagem Smock”, do DJ Ricardinho e DJ Amazing Clay, que é uma das primeiras montagens a mixar samples⁸ em português nas bases rítmicas das músicas estadunidenses tocadas no baile. A partir de 1995, principalmente, começam a surgir em álbuns de equipe de som montagens produzidas através de músicas cantadas pelo público dos bailes, chamadas de “montagem de galera”. Junto aos “raps de galera”, elas são as primeiras músicas de funk a falar das comunidades do Rio de Janeiro.

A crescente representação da violência na televisão e no cinema ao longo da década de 1990, ocorre de maneira simultânea à reorganização do circuito dos bailes, que passam a ter como dinâmica central a rivalidade entre as “galeras”. As galeras foram grupos formados por jovens que residiam em uma mesma localidade, iam juntos ao baile e representavam ali suas comunidades. Percebendo a presença destes grupos em seus eventos, as equipes de som passaram a organizar bailes chamados de “bailes de briga”, “corredor” ou “lado a lado b”, que tinham seu espaço separado em dois lados, nos quais as galeras se dividiam. As galeras de cada lado eram aliadas entre si e rivalizavam com as galeras do oposto, chamadas de “alemão”. Ambos os lados disputavam pelo “domínio do baile”, que era considerado um território neutro. É neste período que surgem as montagens de galera, produzidas a partir dos gritos de guerra de cada galera, que nomeavam suas comunidades exaltando sua força física para intimidar os “alemães”. Compostas em coletivo e gravadas de maneira rudimentar, as montagens de galera não foram concebidas como produções profissionais pelo circuito, que considera o surgimento do MC⁹ no funk a partir dos raps de galera: produções mais lineares, com versos mais longos, que também representavam as galeras nos chamados “Festivais de Galera”¹⁰.

Em 1997, são publicados os livros “Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais” (Vianna, 1997) e “Abalando os anos 90: funk e hip-hop - globalização,

⁷ Looping é uma técnica de repetição muito utilizada por DJs de música eletrônica. Seu uso excessivo se tornou característico nas montagens do funk carioca.

⁸ Samples (“amostras”) são arquivos de som preexistentes.

⁹ Mestre de Cerimônias, é aquele que canta as músicas.

¹⁰ Com a repressão aos bailes de corredor, os Festivais de Galera surgiram como opção de lazer “pacificada” para a juventude dos bailes funk. Neles, a luta corporal era restrita aos chamados “15 minutos de alegria”, e as galeras competiam entre si em gincanas. Para mais informações sobre os Festivais de Galera ver Vianna, 1997, Herschmann, 1997 e Herschmann 2000.

violência e estilo cultural” (Herschmann, 1997), que sintetizam as preocupações do campo nas galeras do funk carioca. A questão territorial ganha destaque nos artigos de ambos os livros, principalmente em função do acirramento dos conflitos de classe na cidade, que culminam na criminalização dos bailes. O binarismo “Subúrbio x Zona Sul” é transposto para o problema “Morro x Asfalto”¹¹, cada vez mais presente na mídia. Os anos 1990 trazem ainda outra mudança de vocabulário fundamental no campo, que opta pela categoria “estilo” mais do que “cultura” para descrever o funk. Embora a perspectiva cultural não seja abandonada, a categoria “estilo” é evocada por sua capacidade de articular problemas relacionados à juventude (grupo social que ganha destaque entre as pesquisas na década). Neste momento, é nítido o interesse do campo por questões relacionadas à subjetividade “funkeira”, que se torna, a partir de 1992, um debate público¹².

A década seguinte é marcada pela propagação nacional do funk carioca, fim das galeras e surgimento dos subgêneros “Putaria”¹³ e “Proibidão”¹⁴. Adriana Lopes, em “Funk-se quem quiser – no batidão negro da cidade carioca” (2010), destaca como a assimilação do funk pelo mercado fonográfico, que se constituía por monopólios, esvaziou as músicas de suas características locais ao apagar os nomes das comunidades para as quais eram produzidas, contribuindo para a homogeneização do funk na grande mídia. Diante da perda de visibilidade das comunidades no funk comercializado em massa, a criação da identidade “funk raiz” em “Funk-se quem quiser” possibilitou o resgate de MCs que cantaram raps nos Festivais de Galera e se sentiam excluídos do mercado atual, além de garantir a aprovação da Lei 5.544/09, que reconhece o funk como cultura. A “raiz”, neste caso, não seria apenas um ponto de origem do funk fixado no tempo, mas sim a relação continuamente produzida entre o “local a partir do qual se fala e sobre o que se fala” (LOPES, 2010:131). Junto a este debate, o funk passa a ser abordado como manifestação cultural da diáspora africana, especialmente através dos trabalhos de Adriana Lopes e Adriana Facina (Facina, 2009; Facina e Lopes, 2012).

A partir de 2010, discussões sobre a criminalização do funk se fazem urgentes em meio à intensificação dos conflitos entre poder público e favelas e morros, que se

¹¹ “Asfalto” é a gíria utilizada no período para se referir àqueles que não habitam morros e favelas.

¹² O fenômeno dos “arrastões de 1992” teria sido para Micael Herschmann o marco da intensificação da campanha de criminalização na mídia, que estigmatiza tanto os territórios do funk quanto seus habitantes. Para maiores informações ver Herschmann, 2000.

¹³ Músicas com conotação sexual.

¹⁴ Músicas sobre “a vida no crime”. Para mais informações ver Novaes, 2016 e Palombini e Novaes, 2019.

institucionaliza por meio das operações e ocupações militares que implementam as UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora)¹⁵. A relação entre funk e território passa a ser abordada, principalmente, a partir do subgênero Proibidão (Palombini, 2013 e 2016; Facina, 2013; Novaes, 2016). A putaria, subgênero que circula mais livremente do que o Proibidão nos meios de comunicação de massa, surge em trabalhos acadêmicos enfatizando a relação entre funk e mercado (Mizrahi, 2010 e Caetano, 2015). A partir de 2015, o declínio do projeto das UPPs possibilita a volta da efervescência dos bailes, que produzem uma série de mudanças estéticas no funk carioca.

Mais recentemente, em um contexto histórico reconhecido pela produção multimídia em redes *online*, o trabalho do DJ adquiriu maior presença na cena midiática brasileira e nas pesquisas sobre o funk. A mudança de visibilidade do DJ de funk ocorre junto à criação de uma nova sonoridade para o funk carioca e à proliferação de pequenos estúdios de produção musical e audiovisual nas favelas e morros. Nesta conjuntura, as montagens, o trabalho do DJ e as relações entre música, técnica e política tornam-se mais sensíveis ao pesquisador, favorecendo a ampliação do escopo dos estudos do funk, abrindo caminho para novas perspectivas de análise no campo. É neste sentido que caminha esta pesquisa.

O trabalho de campo desta etnografia é contínuo e se limita ao circuito dos bailes funk no Rio de Janeiro, ou seja, aos espaços de produção e circulação do funk carioca tocado no baile: os próprios bailes, os estúdios musicais de favela e os canais de comunicação *online*, como sites e redes sociais dos bailes, das comunidades, de seus artistas e do público. Foi a tomada de consciência de um novo estilo¹⁶ de funk, chamado “150 bpm”, que motivou a primeira ida ao baile. Ainda que minha participação nestes eventos tenha demandado um deslocamento geográfico que ampliou significativamente meu mapa social da cidade, ela não se diferencia muito daquela que assumo em clubes e festas de Sound System de outros gêneros de música eletrônica, que são atividades de lazer e sociabilidade com as quais estou habituada desde a adolescência. Após um ano participando do circuito dos bailes como público, optei por tornar o funk meu objeto de pesquisa acadêmica, o que acarretou uma mudança de trajetória da Comunicação para a Antropologia Social.

¹⁵ Sobre UPPs e os impactos causados no funk por sua implementação ver Facina e Passos, 2012.

¹⁶ Utilizo o termo “estilo” para salientar um conjunto de trabalhos localizados no tempo que possuem estéticas similares.

O meio digital foi decisivo neste processo não apenas por seu papel fundamental na expansão do funk 150 bpm e nova visibilidade dos DJs de funk – historicamente ofuscados pela posição privilegiada atribuída aos MCs -, mas também por possibilitar um primeiro contato com as músicas dos bailes através das plataformas Youtube, Soundcloud, Twitter e Instagram, principalmente. Nestes ambientes, pude acompanhar o intenso fluxo de produção musical do circuito dos bailes, assim como mapear os bailes em evidência através da divulgação de DJs nas próprias músicas e Sets disponíveis *online*, e por publicações nas páginas destinadas aos bailes em redes sociais.

Em 2022, em função da minha presença constante no Baile da Colômbia, no Complexo do Lins, e gradativa proximidade que adquiri com artistas da região, fui convidada pelo produtor cultural e empresário de funk Sandro Pai para compor a equipe do estúdio musical A Cúpula, localizado na região conhecida como Maloka, no Complexo do Lins. No dia a dia de trabalho com Sandro Pai e os outros integrantes da Cúpula¹⁷, pude ampliar ainda mais minha rede de contatos tanto no circuito do funk, como no do audiovisual produzido nas favelas. Minha atuação como produtora, pesquisadora, comunicadora, roteirista e escritora na Cúpula, me proporcionou o contato e participação em todas as etapas da realização musical, desde a composição e produção à distribuição, divulgação e repercussão das músicas.

Sendo assim, as montagens abordadas nesta pesquisa são aquelas encontradas em álbuns de equipe de som, disponíveis para venda em sebos *online* e sites de leilão e de colecionadores de discos de funk, digitalizadas em arquivos no Youtube e Soundcloud; arquivos de “CDs de bailes”¹⁸ disponibilizados pelo site 4shared; e arquivos de áudio e vídeo publicados nas plataformas de *streaming* Soundcloud e Youtube. Dentre a imensidão de arquivos de montagens do funk produzidos em mais de 30 anos, optei por centralizar as questões evocadas por este modo de compor na montagem “Árvore Seca é nós”, feita para o Baile da Árvore Seca, no Complexo do Lins, em 2005.

Deste modo, a exposição das características das montagens e sua relação com território e memória no funk carioca será realizada a partir da observação em detalhe da montagem “Árvore Seca é Nós”, buscando atentar para as múltiplas temporalidades em

¹⁷ Participavam do dia a dia da produtora eu, Sandro Pai, o DJ Emigê da Mangueira e o cantor e compositor Emerson Leão (conhecido como Biuriful no funk). Já no final de 2022, Gabriel Machado, cineasta oriundo do Morro do Amor, no Complexo do Lins, passou a integrar a equipe da Cúpula. Além destes membros, eram frequentes no estúdio da Cúpula os MCs Juninho FSF, Praime, Du9, Duu Efe, Mais Alto, Julinho do Jaca, Donadella, entre outros artistas e colegas.

¹⁸ CDs digitais que contém gravações de performances ao vivo no baile.

diálogo em sua composição, sua relação com o território *Árvore Seca*, e para os modos pelos quais se atualiza no movimento do funk 150 bpm.

A montagem “*Árvore Seca é nós*”

“*Árvore Seca é nós*” é uma montagem atribuída ao DJ Pernalonga, com os MCs Tam e Cula, para o Baile da *Árvore Seca* em 2005. Naquele ano, o Baile da *Árvore Seca*, realizado na comunidade de mesmo nome no Complexo do Lins, havia se tornado um dos maiores da cidade. A música é uma homenagem tanto ao baile quanto a comunidade da *Árvore Seca* e “viralizou¹⁹” por todo o Brasil. Em um período anterior ao lançamento da plataforma Youtube no Brasil, que potencializou a propagação do funk do circuito dos bailes, a montagem “*Árvore Seca é nós*” foi compartilhada massivamente em plataformas para download de arquivos, como o 4shared. No Rio de Janeiro, ela é tocada ainda hoje em diferentes tipos de festas e confraternizações. Para o funk, a montagem da *Árvore Seca* é considerada uma relíquia²⁰. Ou seja, um arquivo valioso que sempre que executado traz consigo memórias de um passado do funk.

Por sua ampla propagação e modo de fazer do funk, que se dá pela apropriação e atualização de suas formas constantemente, há diferentes versões da montagem da *Árvore Seca* disponíveis *online*. Todas elas se iniciam pelo característico *sample* de saxofone da música *Your Latest Trick* (1985), da banda de rock inglesa Dire Straits, mixado com a base rítmica do funk conhecida como *Tamborzão*²¹. A mistura inusitada entre as duas referências é seguida do Proibidão cantado pelos MCs Tam e Cula:

Árvore Seca... É nós

Tipo Colômbia

Tipo, tipo

Tipo Colômbia...

Na Colômbia? É...

A bala vai comer (2x)

¹⁹ Foi difundido em larga escala.

²⁰ “Relíquia” é um termo utilizado para descrever algo ou alguém com importância histórica no funk. Um baile, uma música, um artista e até mesmo um *beat* pode ser uma “relíquia” pro funk.

²¹ O *Tamborzão* é uma base rítmica produzida por samples de instrumentos de percussão que foi fundamental nos processos de produção de identidade do funk carioca. Para mais informações ver Caseres, Ferrari e Palombini 2014.

(*Árvore Seca é Nós*, MC Tam, MC Cula e DJ Pernalonga, 2005)

Estes versos são então repetidos pelos MCs e seguidos de uma sequência de *samples* de tiros de arma de fogo, que dura vinte e sete segundos. No looping, a repetição dos estampidos cria um padrão rítmico, que contribui com a batida da música. No mesmo ritmo, o DJ mixa um *sample* retirado de filmes de “bang bang” dublados em português, que repete a palavra “toma” algumas vezes. Depois, os MCs repetem seus versos, encerrando o conjunto que é reiniciado pelo retorno do saxofone de “Your Latest Trick” com Tamborzão.

“Your Latest Trick” foi lançada em 1985 no álbum “Brothers in Arms”, um sucesso de vendas no Brasil. Ao mesclar a referência estrangeira com a batida do Tamborzão e o Proibidão que fala da comunidade da Árvore Seca, a montagem do DJ Pernalonga realiza a comunicação entre o local e o global tanto discutida por pesquisadores do funk ao longo da década de 1990. Estes intercâmbios são perceptíveis também no conteúdo da letra cantada pelos MCs. Subentendido na canção, a relação entre a Árvore Seca e o país Colômbia se constrói através dos conflitos bélicos que afetam ambos territórios: no Rio de Janeiro, representado pelo confronto entre o Estado e as facções²² nos morros e favelas e, na Colômbia, entre o Estado e as FARCS (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), cujo fenômeno foi noticiado intensivamente na mídia nos primeiros anos da década de 2000.

Mas, para além das referências “estrangeiras” ao funk articuladas em “Árvore Seca é nós”, a montagem também realiza citações a outros funks, que são também “reliquias” dos bailes. A técnica de “sampleagem” em “Árvore Seca é nós” não se resume à mixagem do saxofone com o Tamborzão e Proibidão do funk carioca; tampouco aos sons de tiros que acentuam os intervalos entre as ocorrências do refrão. Toda a música é construída por recortes de funks preexistentes, seja pelo *sample* como tal ou por meio da citação cantada pelos MCs. Ao dissecar suas partes como exercício de análise, afloram os mecanismos de autopreservação do funk acionados por DJs na composição de seus trabalhos.

A começar pelo característico saxofone de “Árvore Seca é nós”, que não é uma apropriação direta da música “Your Latest Trick”, mas sim um *sample* de outra

²² Organizações criminosas que tem seu braço de varejo de drogas ilícitas estendido sobre as favelas e morros no Brasil.

montagem muito tocada nos bailes na década de 1990. Certo dia, ouvindo montagens antigas pelo Youtube, me surpreendeu escutar a introdução da montagem da “Árvore Seca é nós” em um set de DJ “da antiga”²³, dedicado a músicas que tocavam nos bailes na década de 1990. Uma busca por entre sebos e leilões de discos *online*²⁴, levou a constatar que o saxofone utilizado em “Árvore Seca é nós” é uma apropriação da “Montagem do Sax” – esta sim produzida a partir do *sample* de “Your Latest Trick”. Os fonogramas mais antigos da “Montagem do Sax” encontrados nesta investigação estão nos discos “Pipo’s Encontro das Massas Vol.4”, da equipe de som Pipo’s, produzido pelos Djs Flavinho, Purá, Mamut e Expedito; e “Super Sonic”, produzido pelo DJ Emerson, ambos lançados em 1995. A única diferença entre os dois fonogramas está na natureza da gravação da música: a que está disponível no álbum “Super Sonic” é uma versão ao vivo e conta com som ambiente da performance, enquanto a versão disponível no disco da Pipo’s parece toda produzida em estúdio. A partir de 1995, foram produzidas outras versões da “Montagem do Sax”, inclusive uma versão do Dennis DJ com o nome Sax 2000, lançada pela Furacão 2000 no ano 2000. O Tamborzão, que só se estabelece como batida típica do funk carioca na década seguinte, já estava mixado ao saxofone de “Your Latest Trick” na “Montagem do Sax”.

Em segundo lugar, os versos que cantam os MCs Tam e Cula na montagem “Árvore Seca é nós”, é também uma “montagem” de dois Proibidões distintos: “A bala vai comer”, da dupla de MCs Tam e Cula, e “Tipo Colômbia”, do MC Frank. “A bala vai comer” é um Proibidão que aparece em alguns CDs de bailes disponíveis no 4shared, entre eles o CD “Mangueira Proibidão”, lançado em 2003. Suas versões são muitas, uma vez que são gravações de performances ao vivo nos bailes, nas quais os MCs adaptam as letras de suas canções para representar ruas e personagens das comunidades nas quais se apresentam. De modo geral, “A bala vai comer” é composta por paródias com versos de intimidação às facções rivais e à polícia, nos quais são exaltadas as comunidades para as quais os MCs cantam. No refrão, Tam e Cula repetem “a bala vai comer” como uma ameaça àqueles que atentarem contra a força bélica da facção na comunidade. O verso é cantando na mesma melodia e intonação com que cantam

²³ Profissionais de períodos anteriores do funk, entre a década de 1980 e 2000.

²⁴ Há toda uma rede de preservação do funk mantida pelos próprios participantes do circuito, que criam sites e páginas em redes sociais para disponibilizar funks “das antigas”, permitindo a escuta de fonogramas de álbuns de equipe que hoje se tornaram itens de colecionador.

“Árvore Seca é nós”, que reproduz até o mesmo *beat box*²⁵ que marca o começo e fim do refrão em “A bala vai comer”.

Utilizo aspas para a palavra montagem quando me refiro à mescla entre “A bala vai comer” e “Tipo Colômbia” porque não há nesta composição, propriamente, uma técnica de “sampleagem” que mixa arquivos das duas músicas. O que fazem os MCs Tam e Cula quando cantam “Árvore Seca é nós”, é fundir o verso do refrão de “Tipo Colômbia” com o verso do refrão de “A bala vai comer”, cantados como uma só canção.

Os MCs não só se apropriam de parte da letra de “Tipo Colômbia”, como também repetem mesma gagueira do MC Frank quando canta a palavra “tipo” – um ícone de sua performance.

A música “Tipo Colômbia”, do MC Frank, aparece no CD “Proibidão Santuário Vol. 1” de 2005, disponível para download na plataforma 4shared. Nela, o MC Frank canta acompanhado do Tamborzão, em meio a uma chuva de sons de bombas e tiros de metralhadora:

*Uma hora da manhã o bonde todo se apronta
Desce pelas vielas no estilo
Tipo Colômbia
Pá-Pum
Tipo Colômbia (2x)*

*Um abraço resposta pros manos da Nova Brasília
Sobe com o pesado no estilo
Tipo guerrilha
Pá-Pum
Tipo guerrilha (x2)
(“Tipo Colômbia”, MC Frank, 2005)*

A relação entre a Colômbia e o Rio de Janeiro foi explorada pelo MC Frank também na canção “Estilo Colombiano” do mesmo ano, e se explica no verso “tipo guerrilha”. Os integrantes da facção que são responsáveis pelo varejo de drogas nas comunidades descem por vielas com armamento pesado, representando o imaginário que se tem de guerrilha, simbolizado pelas FARCS na Colômbia. Como fazem Tam e Cula em “A bala vai comer”, o MC Frank canta uma série de versos que se adaptam às comunidades nas quais se apresenta, relacionando-as a Bagdá e Afeganistão – territórios que estavam em guerra no período em que a música foi lançada.

²⁵ Reprodução vocal de sons de percussão.

Embora não tenha sido possível determinar a exata origem do *sample* “toma” na montagem da *Árvore Seca*, ele pode ser encontrado em outras montagens mais antigas e também recentes e, possivelmente, é um *sample* da música “Rock Bravo” da dupla Léo Canhoto e Robertinho, que fazia referência a filmes de “bang bang”²⁶. Durante a pesquisa, encontrei em um álbum de funk, lançado pelo selo Audio Bass em 1994, uma faixa musical composta somente por *samples* de “trechos de bang bang”, destinada ao uso de DJs. O achado indica que é comum o intercâmbio de materiais do funk entre seus artistas, o que acaba criando uma espécie de acervo de “*samples* do funk”.

Esta prática de autorreferência não se restringe à montagem da *Árvore Seca*, e tampouco às montagens em si. No estúdio da *Cúpula*, por vezes observei ao DJ Emigê produzir músicas consideradas “originais”, ou seja, produzidas a partir de um arquivo de voz, chamado “acapella”, ainda inédito no circuito. Mas, seu método de composição não se diferencia em muito da montagem, na medida em que a “voz original” se torna um arquivo de áudio nos programas de edição digital e, disposto em uma linha do tempo, ele está sujeito a recortes e reorganização de suas partes. Neste processo, buscando uma sonoridade dinâmica e propícia à dança no baile, o DJ insere outros *samples*, que podem assumir diferentes posições na música. Os *samples* ao qual recorre o DJ Emigê quando produz uma música estão armazenados em pastas no computador do estúdio da *Cúpula*. Embora o estúdio da *Cúpula* seja utilizado atualmente pelo DJ, muitos outros artistas já trabalharam nele antes e, vez ou outra, artistas visitantes também o utilizam para produzir seus trabalhos. Cada DJ que utiliza este computador compartilha de seus arquivos, além de realizar novas aquisições de acordo com suas escolhas estéticas. Uma vez que a reprodução dos mesmos arquivos não é um problema para os artistas do funk, os *samples* que estão no computador da *Cúpula* são aqueles que fizeram “sucesso” nas músicas dos bailes, entraram na moda, e se tornaram recorrentes nas produções dos DJs de seu período. Estes arquivos constituem também aquilo que chamamos anteriormente de “*samples* do funk”.

Sendo assim, a partir deste exercício de separação e análise das partes da montagem “*Árvore Seca é nós*”, pode-se já apontar que este tipo de composição efetiva a relação que o funk tem com sua própria memória. Reproduzir é também revisitar e propor novos usos. Ao colocar em evidência no circuito arquivos contemporâneos e de

²⁶ Filmes de “Western”, conhecidos no Brasil como “Faroeste” ou “Bang Bang”.

períodos precedentes dos bailes, os DJs de funk não só preservam como atualizam sua memória. As montagens, então, tornam-se veículo para que se possa conhecer a história dos bailes por seus arquivos sonoros.

O Baile da Árvore Seca

A montagem da Árvore Seca tanto homenageia o Baile da Arvore Seca, quanto a comunidade que o realizava. A Árvore Seca é uma comunidade que integra o conjunto denominado Complexo do Lins, que ocupa a Serra dos Pretos Forros, um extenso conjunto de montanhas atravessado pela estrada “Grajaú-Jacarepaguá”²⁷, em cuja encosta estão os bairros Engenho Novo, Lins de Vasconcelos e Engenho de Dentro, entendidos como subúrbio carioca.

O baile da Árvore Seca era realizado em uma quadra esportiva na Rua Luiz Regazzi, cujo acesso se dá pela Rua Dona Mariana, principal via da Árvore Seca. Em 2005, ano de lançamento da montagem “Arvore Seca é nós”, o Baile da Árvore Seca era o maior da cidade. O sucesso da montagem muito deve ao baile, uma vez que sua repercussão foi impulsionada pela visibilidade do Baile da Árvore Seca no circuito. Em 2013, após aproximadamente uma década na agenda cultural da cidade, o Baile da Árvore Seca foi forçado a encerrar suas atividades devido a ocupação militar no Complexo do Lins e implementação de uma UPP na Dona Mariana²⁸, logo na subida para o Baile da Árvore Seca. Em função da ocupação militar, as comunidades do Lins são forçadas a suspender seus bailes por ao menos dois anos. Assim como a montagem “Arvore Seca”, o Baile da Árvore Seca é também considerado uma relíquia do funk, rememorado com saudosismo por aqueles que o frequentaram.

Mas, assim como o funcionamento dos bailes no Rio de Janeiro pode ser interrompido a qualquer momento, sua interdição tampouco é permanente. Como me contaram Sandro Pai, o DJ Kim Quaresma e o MC Juninho FSF em entrevistas concedidas a mim em 2019, dois anos após a interrupção do Baile da Árvore Seca, um novo baile passou a ser realizado na mesma comunidade, desta vez, na Rua Dona Mariana (onde fica a UPP). Ocupando a extensa rua, o novo baile recebeu o nome de Pistão e também se tornou um

²⁷ Estrada que conecta a Zona Norte à Zona Oeste da capital.

²⁸ Em 2013 foram instaladas duas UPPs no Complexo do Lins, uma na Árvore Seca/Dona Mariana e outra na comunidade Camarista Méier.

dos maiores do Rio de Janeiro naquele momento. Seus DJs residentes, como o DJ Raphael Pitbull e DJ Zebrinha do Pistinha, veem suas carreiras avançarem com a notoriedade que o Baile do Pistão adquire no circuito. Ao mesmo tempo, os DJs contribuem com o sucesso baile ao divulgar músicas produzidas para ele, pelas quais circulam os nomes do baile e da comunidade. Aproximadamente um ano após seu surgimento, a história se repete: o Baile do Pistão é também suprimido pelas operações policiais.

Em 2016, foi a vez do Baile do Pistinha. O Baile do Pistinha contava com a mesma equipe de DJs do Baile do Pistão, mas era realizado nas comunidades Cachoeira Grande e Gambá, também no Complexo do Lins. Muitos novos artistas do Lins surgem nesse período e propagam no circuito dos bailes uma série de músicas sobre o Pistinha. Entretanto, este outro baile não teve tempo suficiente para crescer e alcançar o sucesso de seus antecessores: no dia seis de março de 2016, às cinco horas da manhã, policiais do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro) entraram no baile atirando na direção dos presentes, causando a morte de um homem e deixando duas outras pessoas feridas²⁹. Após este episódio, as comunidades do Complexo do Lins ficaram por mais dois anos sem realizar bailes.

Somente em 2018 o Complexo do Lins voltou a produzir um baile que se estabeleceu na circuito: o Baile da Colômbia. O Baile da Colômbia é como uma atualização do Baile da Árvore Seca e acontecia na mesma quadra que sediava a relíquia. Seu nome é também uma alusão à montagem “Árvore Seca é nós”, que tornou o Baile da Árvore Seca famoso em todo o Brasil. Embora o Baile da Colômbia tenha favorecido a emergência de uma nova geração de artistas no Complexo do Lins, sua equipe de residentes contava ainda com os DJs do Baile do Pistão e Pistinha. Entre eles os DJs Zebrinha, Lelê do Pistinha, Bruno da Colômbia, Rafael Pitbull, Buru da Colômbia, Juninho 22 e Kim Quaresma, além dos MCs Juninho FSF, Cão e PMT – coletivo conhecido no circuito dos bailes como a “tropa da Colômbia”. Entre 2018 e 2019, o Baile da Colômbia não era necessariamente o mais frequentado, mas era um dos mais comentados no circuito. Principalmente por que os DJs mais novos da Colômbia usufruíam de grande visibilidade *online*, relacionada à expansão do funk 150bpm. Nos

²⁹ Notícia veiculada pela página no facebook “A voz do Lins”, disponível em: <https://www.facebook.com/AvozdoLins/photos/a.197522803764381/505673182949340/?type=3> acesso em 15/12/2023.

últimos meses de 2019, quando o Baile da Colômbia vivia seu auge, operações policiais se tornaram constantes no Complexo do Lins. Era comum ver viaturas e os chamados “caveirões”³⁰ se movimentando nas proximidades da Árvore Seca horas antes do baile, o que fazia com que seus produtores cancelassem o evento por medo de uma possível invasão policial. Mais uma vez, o Complexo do Lins foi impedido de realizar bailes – recesso que ainda não se cumpriu até a presente data.

Movimentos deste tipo são comuns na história do funk e tornam a agenda dos bailes um tanto quanto incerta. Segundo o MC Juninho FSF, que é artista e também morador do Complexo do Lins, o que fortalece a resistência dos bailes é a necessidade de lazer para a comunidade:

Nossa comunidade gosta de festa. Muita gente não tem condição de ir numa casa [de show] fechada... Hoje em dia é foda! Às vezes o cara trabalha e ganha 800 reais no mês... O cara gosta de beber um uísque. Um uísque, no depósito, 65 reais... O cara junta ele e o parceiro dele e pum! Já é! Tu vai numa balada, o mesmo uísque de 65, é 250... Tá ligado? É foda... Na nossa comunidade a gente não cobra pra tocar. Pelo contrário, se puder até “chegar junto” pra trazer um outro MC de fora, pra nossa comunidade ver, a gente faz isso (Juninho FSF, 2019)³¹.

Na fala acima, o MC Juninho FSF define o baile como um evento de lazer acessível para as classes trabalhadoras e reafirma sua relação com a comunidade. Como explica Juninho FSF, ele não cobrava cachê para cantar no Baile da Colômbia e, se fosse necessário, ajudaria a financiar a vinda de artistas de fora para sua comunidade assistir.

Esta relação de solidariedade entre a comunidade, mediada pelo baile, se dá pela própria organização do evento. No Complexo do Lins, assim como em outros territórios que produzem bailes funk, há toda uma rede de cooperação da vizinhança em prol destes acontecimentos. Além de espaço de lazer, o baile é também lugar de trabalho para muitas pessoas. A realização deste tipo de festa demanda um empreendimento coletivo por parte de comerciantes da região, equipes de som, fornecedores, montadores, Associações de Moradores, artistas e suas equipes de produção etc³². As regiões com bailes integram um mercado, que produz uma economia local que é frequentemente desestabilizada pelas operações e ocupações policiais.

³⁰ “Caveirão” é o nome pelo qual são conhecidos no Rio de Janeiro os veículos da BOPE.

³¹ Entrevista realizada no Complexo do Lins em 2019.

³² Segundo uma moradora do Complexo do Lins que trabalha como barraqueira nos bailes da região, a facção Comando Vermelho, que domina a área, não participa da organização dos bailes e somente paga o chamado “arrego” (propina) para que policiais permitam a realização da festa.

Apesar da instabilidade, os bailes funk são acontecimentos tradicionais dos morros e favelas do Rio de Janeiro, na medida em que sua experiência atravessa gerações nestas comunidades. Todos os interlocutores desta pesquisa, entre eles empresários, MCs, DJs e público dos bailes, tem em comum a origem em comunidades no Rio de Janeiro e a vivência do funk desde a infância, repassada por parentes ou vizinhos mais velhos. Os artistas do Complexo do Lins, em particular, já eram amigos da vizinhança e acompanharam o surgimento, ascensão e queda dos mesmos bailes da região. Hoje, estes bailes estão inativos, mas continuam a povoar as composições dos artistas do Complexo do Lins.

Levando-se em conta a repressão dos bailes funk carioca, a persistência de músicas que os homenageiam assume caráter de resistência. Apesar de grande pressão externa ao longo da década de 2000, o Baile da Árvore Seca prosperou e rendeu frutos que atravessaram gerações do funk. Em meio a contínuos esforços de aniquilação dos bailes no Complexo do Lins, por parte das forças policiais do Estado, suas comunidades insistiram na realização destas festas que as favorecem coletivamente. Quando a “Montagem da Árvore Seca” toca, ela tanto evoca o passado do funk por meio do *sample*, quanto rememora o Baile da Árvore Seca e a comunidade que o realizou. Sendo assim, as montagens não só contam a história do funk, como também passam pelos lugares do funk.

Árvore Seca ritmada

O Baile da Colômbia, atualização do Baile da Árvore Seca, foi um dos principais propagadores do funk 150 bpm entre 2018 e 2019. O funk 150 bpm é um estilo de funk carioca que surgiu por volta de 2015, quando DJs do Baile da Nova Holanda, favela no Complexo da Maré, passaram a experimentar com a velocidade do funk, modificando seu bpm dos usuais 130 para 150. O bpm é a velocidade rítmica da música, que não passava de 130 desde o estabelecimento do Tamborzão como batida predominante no circuito do funk carioca até 2010. Ainda que DJs de funk tenham feito mudanças na velocidade de seu andamento ao longo da história, as batidas nunca haviam sido tão rápidas. A sonoridade ficou conhecida a princípio como “ritmo louco da Nova Holanda” e, em meio a críticas, se difundiu entre os bailes, extrapolou seu circuito em 2019 e se popularizou na indústria fonográfica nacional.

Quando surgiu na Nova Holanda, o “ritmo louco” era produzido pela aceleração na performance do baile de funks pré-existentes, cujo bpm original era 130. A Montagem “Árvore Seca” é uma das relíquias que foram aceleradas neste primeiro momento do funk 150 bpm. Ainda que a invenção produzisse as sonoridades frenéticas que agradavam o público do baile nos momentos de maior intensidade da festa, ela tinha como efeito colateral a distorção das vozes originais. Sem equalização, as vozes dos MCs Tam e Cula, tradicionais no funk, se tornaram irreconhecíveis. Esta distorção da voz foi um dos principais motivos para a polêmica e conflito geracional que se deu em torno da aceitação do funk 150 bpm. Buscando contornar estes problemas, o DJ Polyvox da Nova Holanda produziu a primeira base rítmica em 150 bpm, para que pudesse ser mixada com acapellas, tornando desnecessária a aceleração das músicas que causava a distorção na voz.

Neste mesmo período, o DJ Rennan da Penha difundiu o funk 150 bpm através do Baile da Gaiola, onde era artista residente. O Baile da Gaiola, ou Baile da Penha, foi um dos maiores bailes da cidade do Rio de Janeiro e esteve em atividade entre 2015 e 2019, quando as operações policiais na Vila Cruzeiro, comunidade que realizava o baile, impediram o evento. Até aquele momento, o sucesso do baile era relacional ao sucesso de seu principal DJ, que recebeu cerca de 25 mil pessoas no evento do Baile da Gaiola que comemorava seu aniversário³³. A visibilidade que Rennan da Penha e o Baile da Gaiola adquiriram se construiu também de maneira relacional ao crescimento do 150 bpm, que foi bem recebido pelo público do baile e logo se disseminou pelo circuito.

Junto a isto, a popularização das redes sociais entre os jovens das comunidades do Rio de Janeiro possibilitou a emergência de uma imensidão de novos artistas que produziam funk 150 bpm em computadores domésticos ou compartilhados em *lan houses* e estúdios de favela. Dentre eles, estavam os artistas da Colômbia, que se empenharam na propagação do funk 150bpm como “operários do funk” (Juninho FSF, 2019), reproduzindo os trabalhos uns dos outros por meio de montagens ou compartilhamentos em redes sociais.

A DJ Iasmin Turbininha, que costumava tocar na Colômbia e é DJ parceira dos artistas do Lins, foi também uma das responsáveis pela expansão do 150 bpm. Como conta Turbininha, o Baile da Nova Holanda, onde surgiu o funk 150 bpm, era o “mais

³³ Matéria do jornal O dia sobre o evento de aniversário do DJ Rennan da Penha. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/07/5558410-baile-leva-25-mil-a-penha-dura-16h-e-morado-res-reclamam.html> Acesso em 15/12/2023.

acelerado que tinha”. Para a DJ, a velocidade que o DJ coloca na música tem que corresponder à velocidade do corpo na pista de dança. Ou seja, se há uma aceleração dos corpos presentes, a música também deve acelerar. Ao mesmo tempo, é a música que modula as intensidades do ambiente e, ao acelerar, ela modifica o movimento dos corpos. De modo semelhante, o DJ Kim Quaresma, parceiro de Turbininha e DJ residente do Baile da Colômbia, coloca que é a sensação de clímax da festa que permite a aceleração da música: “o corpo nem sente” (DJ Kim Quaresma, 2019³⁴).

Eu estive no Baile da Nova Holanda em 2018, quando o baile se recuperava de um hiato forçado de quase três anos. O baile acontece na Rua Teixeira Ribeiro, uma via principal que é bastante movimentada diariamente, com muitas lojas, bares, restaurantes e casas - a maioria com mais de dois andares. Na extensão da rua, margeando as calçadas, são montadas as lonas e posicionadas as equipes de som e os palcos dos artistas. Os paredões de som são posicionados lado a lado e dos dois lados da calçada, fazendo duas longas fileiras de caixas de som, uma de frente para a outra, que formam o corredor onde fica o público. Esta disposição das caixas de som em uma rua cercada de prédios baixos, acrescidas das lonas que cobrem todo o espaço do baile, faz com que o som não se dissipe no corredor onde se concentra o público. A Rua Teixeira Ribeiro torna-se, então, um terreno de intensidade sonora excessiva, que invade o corpo e faz vibrar os órgãos internos. O efeito causado pelo Baile da Nova Holanda leva a considerar a relação entre corpo e ritmo que propõe a DJ Iasmin Turbininha: no baile em que a vibração das músicas se confunde com a vibração do corpo, os DJs sentem a necessidade de acelerar o funk – e seu público acompanha.

Como Hermano Vianna descreve em “O mundo funk carioca”, em meados da década de 1980, os DJs de bailes estavam acostumados a tocar de costas para seu público, que dançava olhando para os paredões de caixa de som. Sem poder vê-los, os DJs deveriam ser capazes de antecipar o desejo comum da pista de dança somente pela sensibilidade e intuição da energia do espaço e sua pulsação, o que denota uma percepção que é sonora, por vibrações. Nesse sentido, em ressonância com o que apontou Turbininha, é possível imaginar que o surgimento do 150 bpm tenha envolvido uma comunicação não discursiva entre DJs e público. É a partir das sensibilidades que compartilham enquanto parte da juventude dos morros e favelas do Rio de Janeiro, que DJs adequam o ritmo da música ao “ritmo da vida”. Aliás, o termo “ritmar” foi utilizado

³⁴ Fala concedida em entrevista realizada em 2019.

no circuito na época do 150 bpm para indicar sua aceleração. Ou seja, acelerar, neste caso, seria um ato de “produzir ritmo”, “ritmar”.

A relação entre ritmo e atualização que se observa na passagem para o 150 bpm nos permite uma breve aproximação do conceito de ritornelo, desenvolvido por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) no livro “Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1” (1980). No capítulo “1837 - A cerca do ritornelo”, os autores utilizam a figura do ritornelo, oriundo da linguagem musical clássica, para acentuar movimentos de irrupção da diferença em meio a repetição. Enquanto o ritornelo é utilizado na música para simbolizar a repetição de um conjunto (o refrão), Deleuze e Guattari se apropriam do termo para se referir às maneiras pelas quais certos estados de coisa se “territorializam”, e fixam identidades, significados e estruturas, e, em um mesmo processo, se “desterritorializam”, deslocando as fronteiras por meio de linhas de fuga, que abrem fissuras para novas possibilidades dos modos de ser. Ao mesmo tempo em que o ritornelo pode ser entendido como uma “linha melódica”, um ponto de ancoragem que define o padrão a ser repetido, ele também é também um “salto”, uma experimentação.

Com estas colocações em mente, podemos supor que a aceleração da montagem “Árvore Seca é nós” ocorre em relação a novas demandas de sensibilidade do presente. Ou seja, que a sonoridade que adquire quando adulterada pelos DJs dos bailes corresponde ao “ritmo” do presente. Ela é, portanto, “ritmada”. Além de enfatizar o movimento de atualização da memória do funk e a natureza corpórea do som, a montagem “Arvore Seca é nós” em 150 bpm dá a ver os mecanismos pelos quais DJs de funk experimentam e produzem novidades pela repetição.

Conclusão

Neste artigo, procurei demonstrar através da análise da montagem “Árvore Seca é nós” um mecanismo do funk que se faz presente em todas as montagens e, de certa forma, em todas as músicas do funk.

Mesmo quando produzidas a partir de acapellas inéditos, as músicas do funk são feitas pela de colagem de trechos de outras músicas tocadas nos bailes. Nota-se, então, a existência de um repertório interno ao funk, constantemente visitado e atualizado por Djs de funk. É interessante que se conheça este repertório, uma vez que por ele se pode reconhecer que certos tipos de música são funk e outros não. A natureza híbrida da

montagem agencia múltiplas temporalidades na duração de uma mesma composição. Como vimos, a montagem “Ávore Seca é nós” não só resgata arquivos antigos do funk, como é também um mostruário de músicas que estavam em circulação nos bailes no ano de seu lançamento. Ao mesmo tempo em que os usos que os Djs fazem dos “samples do funk” demonstram o interesse em arquivar e compartilhar arquivos dos bailes de outrora, elas também dão a ver uma relação com a história do funk que é mais espiralizada do que linear. Se pode dizer que a montagem ativa e enfatiza o repertório do funk, ao mesmo tempo em que produz novidades a ele.

Além de evidenciar temporalidades distintas do funk, as montagens também expressam territorialidades. Como vimos, os bailes são empreendimentos coletivos de toda uma vizinhança e passam a integrar os modos de viver das comunidades. Ainda que sob constante ameaça de aniquilação, os bailes resistem como acontecimentos tradicionais nos morros e favelas cariocas. Ao lado de outras manifestações culturais como o samba, pagode, torneios de futebol etc., os bailes constituem a subjetividade de grande parte dos moradores das comunidades que os produzem. Como músicas produzidas para mediar as relações do baile, as montagens, desde as montagens de galera, tornam audíveis não só os nomes de suas comunidades, mas também suas sensações. Ou, no vocabulário deleuziano-guattariano, suas intensidades. Se pode dizer que, de certa forma, as montagens são registros musicais que evocam as sensibilidades do baile e da comunidade que o produz.

A aceleração da “Montagem da Ávore Seca” para o 150bpm reforça a possibilidade de abertura à novidade na tradição do funk, uma vez que o conceito de relíquia não representa um impedimento para sua subversão – ou melhor, “profanação”³⁵. Assim como o Baile da Ávore Seca se atualiza no Baile da Colômbia, a aceleração devolve o “ritmo” do baile à montagem “Ávore Seca é nós”, demonstrando que as territorialidades expressas nas sonoridades do funk carioca tampouco estão fixadas. A Montagem da Ávore Seca em 150 bpm não só informa sobre mudanças de sensibilidade no curso do tempo, como também dão a ver os mecanismos pelos quais DJs de funk carioca experimentam e produzem novidades para o circuito.

³⁵ O termo “profanação” ao se referir às “reliquias” do funk surgiu a partir de conversa de orientação com Adriana Facina. É a ideia de um passado celebrado, mas dessacralizado, disponível para manuseio.

Por fim, espera-se haver demonstrado ao menos parte da importante participação da montagem nos processos de constituição, manutenção e inovação do funk carioca.

Referências

Caceres, Guillermo; Ferrari, Lucas; Palombini, Carlos. *A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014.

Caetano, Mariana Gomes. *My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. (tese de mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil: 2015.

Cecchetto, Fátima. *As galeras Funk Carioca: entre o lúdico e o violento*. IN: Vianna, H. (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ, 1997.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2*. Editora 34, São Paulo: 2011.

Facina, Adriana. Moutinho, Renan. Novaes, Dennis. Palombini, Carlos. *O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*. Opus 24(1): 222–63. 2018.

Facina, Adriana. Lopes, Adriana. *Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas*. Revista do Arquivo. Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 6, 193-206. 2012

Facina, Adriana. e Passos, Pâmela. *Funk pacificado? Reflexões sobre a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) e seus impactos culturais*. Em A. Pele, G. Cittadino, P. Masbernat y R. M. de Gasperín (Org.). *Direitos humanos e neoliberalismo*. Rio de Janeiro: Lumen Juris. 2012.

Facina, Adriana. *Quem tem medo do “proibidão”?* Em C. B. Batista (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk* (pp. 51-71). Rio de Janeiro: Revan, 2013.

_____. *“Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Faculdade de Comunicação/UFBA, 5, 2009, Salvador, BA. Anais (on-line). Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009. Disponível: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf> Acesso em 02/07/2023.

_____. *Que Batida é Essa?* Academia.edu, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/5280610/Que_batida_%C3%A9_essa Acesso em 02/07/2023.

Herschmann, Micael. Apresentação. In: Herschmann, M. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Na trilha do Brasil contemporâneo*. In: Herschmann, M. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

Lopes, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: o batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

Mattos, Carla dos Santos. *No ritmo neurótico: cultura, funk e performances “proibidas” em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. pp. 154.

Mizrahi, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra. (tese de doutorado em Sociologia e Antropologia)*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. 2010.

Moutinho, Renan Ribeiro. *Do baile ao funk carioca: tensões e reflexões no estado da arte dos estudos sobre o funk carioca entre as décadas de 1980 a 2000*. El Oído Pensante. vol.9, n.2, Jan/Set. 2021. pp. 159-174.

Novaes, Dennis. *Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. pp. 246.

_____. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Novaes, Regina Reyes. *Juventudes Cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais*. IN: Vianna, H. (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ, 1997.

Palombini, Carlos. *Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca*. In *Anais de Seminário Música Ciência e Tecnologia*. São Paulo: ECA-USP. 2008.

_____. *Proibidão em tempo de pacificação armada*. Em M. A. Volpe (Org.). Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder (pp. 215-236). Rio de Janeiro: Escola de Música - UFRJ. 2013.

_____. *Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose*. Em Simpósio Brasileiro de Pósgraduandos em Música, 4. Rio de Janeiro. Anais (p. 30-50). Rio de Janeiro: UNIRIO. 2016.

_____. *Música do tempo presente e intenção de escuta*. Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade. Org. Mônica Vermes e Marcos Holler. São Paulo: Anppom, 77–109. 2019

_____. *O Som a prova de bala*. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. Departamento de Música – USP. Anais (online). São Paulo: 2012. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/80/79> Acesso em 02/07/2023.

Palombini, Carlos; Novaes, Dennis. *O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca*. In: LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; Silva, Daniel. (orgs.) *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Rosa, Daniela. *Funk 150 bpm: baile, mídia e ritmo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. pp. 125.

Russano, Rodrigo. *“Bota o fuzil pra cantar!” O funk proibido no Rio de Janeiro*. (tese de mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. 2006.

Sá, Simone Pereira de. *Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!*. Em Anais do XVI COMPÓS – GT Mídia e Entretenimento. Curitiba: UTP. 2007.

Souto, Jane. *Os outros lados do Funk Carioca*. IN: Vianna, H. (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ, 1997.

Sussekind, Felipe. Neto, Fernando Lima. Lana, Jonas. *Entrevista com Hermano Vianna*. *Desigualdades e Diversidades*. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio., n14, jan/jun, 2014, pp. 217-245.

Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *O movimento funk*. In: Herschmann, M. (org.) Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. Introdução. IN: Vianna, H. (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ, 1997.

_____. *Funk e Cultura Popular carioca*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3. n. 6. 1990, pp. 244-253.

Yúdice, George. *A funkificação do Rio: para Hermano Vianna*. In: Herschmann, M. (org.) Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Zaluar, Alba. *Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência*. IN: Vianna, H. (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ, 1997.