



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**FUNK 150 BPM:  
O SUBGÊNERO QUE TRANSFORMOU A INDÚSTRIA  
MUSICAL BRASILEIRA**

**MATEUS WAGNER DAMASCENO BORGES**

Rio de Janeiro  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**FUNK 150 BPM:  
O SUBGÊNERO QUE TRANSFORMOU A INDÚSTRIA  
MUSICAL BRASILEIRA**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

**MATEUS WAGNER DAMASCENO BORGES**

**Orientador: Prof. Dr. Leonardo Gabriel De Marchi**

Rio de Janeiro

2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

Borges, Mateus Wagner Damasceno  
B732f Funk 150 BPM: o subgênero que transformou a indústria musical  
brasileira / Mateus Wagner Damasceno Borges. --  
Rio de Janeiro, 2023.  
57 f.

Orientador: Leonardo Gabriel De Marchi.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:  
Jornalismo, 2023.

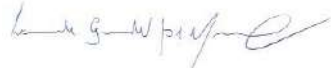
1. Funk. 2. 150 BPM. 3. Música. 4. Subgênero. I. De Marchi, Leonardo  
Gabriel, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o trabalho **Funk 150 BPM: o subgênero que transformou a indústria musical brasileira**, elaborado por Mateus Wagner Damasceno Borges.

Aprovado por



---

Prof. Dr. Leonardo Gabriel De Marchi (orientador)



---

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann



---

Prof. Dr. Marcelo Kischinhevsky

Grau: 8,0.

Rio de Janeiro, no dia 19/01/2023.

Rio de Janeiro

2023

## AGRADECIMENTOS

É muito difícil começar essa parte sem esquecer de alguém que foi importante para a minha trajetória na UFRJ. Agradeço primeiramente as pessoas mais importantes da minha vida: meu pai Lucio e minha mãe Cleonice. Sem esses aqui, acreditando até quando eu não acreditei, nada disso seria possível.

Meus irmãos Bruno e Rafael também foram parte importante disso tudo, sempre me incentivando e felizes pelas coisas que conquistei.

Agradeço aos professores que eu tive na Fundação Osório, que me possibilitaram um ensino público gratuito de excelência. Agradeço em especial ao professor mais espetacular que eu tive na minha vida: Carlos Nascimento. Uma pena ele não estar mais aqui para eu contar tudo o que aconteceu, mas ele sabe que foi peça fundamental para isso.

Na Fundação também ganhei amigos que fizeram parte significativa da minha vida, mas muitos se tornaram mais que amigos, se tornaram irmãos, como: Adilson, Allan, Ana e Victória.

Agradeço também a ECO, que pôde oferecer diversas vivências novas para mim, algo que me fez muito bem. Os professores e o ambiente em sala de aula eram sempre leves, mas com muita seriedade. Era como se eu sempre estivesse me divertindo enquanto aprendia. Levarei isso para a vida. Na ECO, agradeço aos amigos que fiz lá dentro, como: Bruno, Daniel, Gabriel, Lucas, Matheus, Victor e Vitória. Essa última, em especial, me ajudou bastante, não só durante o curso de jornalismo, mas em diversas outras questões, e, se hoje eu acredito um pouco que seja em mim, é porque tem muito dela. A ela agradeço imensamente pelas insistências.

Também não poderia deixar de agradecer ao meu padrinho, que eu chamo até hoje carinhosamente de dindo Robson, todo o apoio, desde sempre. A ele o meu muito obrigado.

Agradeço ao professor Leonardo de Marchi por ter aceitado me orientar e por ter iluminado minhas ideias. Agradeço também aos professores Marcelo Kischinhevsky e Micael Herschmann por terem topado participar da banca.

Por fim, agradeço a todos que fizeram parte de algum momento da minha vida, mas que eu posso não ter lembrado (sou esquecido).

*Baile da Penha sempre lotado  
Todo sábado eu tenho que partir  
E os amigos sempre curtindo  
Dinheiro no bolso, o ritmo é assim*

*Eu vou pro baile da gaiola  
Na intenção de beber  
Te vejo no baile, já chego sarrando  
Do jeito que você gosta  
Eu te deixo excitada  
Te levo pro beco, te faço a proposta*

*... Toma, toma, toma, toma  
Toma, toma, toma, toma  
Toma, toma, toma, toma*

(MC Kevin o Chris, 2018)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7ETI3qLSNUmTGP4GfFCLQs>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

BORGES, Mateus Wagner Damasceno. **Funk 150 BPM: o subgênero que transformou a indústria musical brasileira.** Orientador: Leonardo Gabriel De Marchi. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2022.

## RESUMO

O trabalho tem o objetivo de analisar todos os pormenores que possibilitaram que o funk 150 BPM pudesse se tornar um subgênero que produziu alterações na indústria, tanto no aspecto econômico, como no aspecto sociológico, onde foi possível observar um ecossistema próprio existente no ritmo. Por conta de poucos textos relacionados diretamente com o tema, foi aplicada a metodologia de estudo de caso exploratório para que fosse possível analisar o fenômeno do subgênero do funk. Através desse estudo, busca-se compreender todas as mudanças ocorridas na própria indústria musical e toda a cadeia produtiva que o 150 BPM traz para esse novo momento da indústria.

**Palavras-chave:** funk; 150 BPM; música; subgênero.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Movimento Black Rio .....	13
Figura 2 - Cadeia produtiva do funk 150 BPM.....	29
Figura 3 - Baile da Gaiola .....	33
Figura 4 - Baile do Jacaré.....	34
Figura 5 - Baile da Nova Holanda.....	34
Figura 6 - DJ Rennan da Penha.....	35
Figura 7 - Organograma do Funk 150 BPM.....	41



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2 ANÁLISE HISTÓRICA DO FUNK COMO GÊNERO MUSICAL .....</b>	<b>5</b>
2.1 A importância da black music estadunidense.....	5
2.2 Rio de Janeiro e o baile da pesada.....	7
2.3 Movimento Black Rio .....	9
2.4 DJ Marlboro e Furacão 2000.....	13
2.5 Funk na atualidade: fragmentação em subgêneros .....	18
2.5.1 Proibidão .....	18
2.5.2 Funk Ostentação.....	19
<b>3 TRANSFORMAÇÕES NA INDÚSTRIA DA MÚSICA .....</b>	<b>22</b>
3.1 Outra ótica para a crise.....	23
<b>4 O MERCADO DE FUNK NO BRASIL E O FUNK 150 BPM .....</b>	<b>27</b>
4.1 A origem do 150 BPM .....	27
4.2 As letras que fizeram o ritmo bombar .....	29
4.3 A importância dos bailes para a consolidação do 150 BPM .....	32
4.3.1 Rennan da Penha .....	34
4.4 Análise do cenário.....	35
4.5 Mercado do funk .....	37
4.5.1 Economia do funk 150 .....	39
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>43</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O trabalho de conclusão de curso aqui apresentado tem como objeto de pesquisa o funk 150 BPM. A hipótese de pesquisa é demonstrar o que faz o 150 BPM se apresentar como um exemplo singular de um novo arranjo produtivo da indústria da música, baseando-se em um circuito de produção local (concentrado na sua origem no Complexo da Maré, na zona Norte do Rio, mas que depois se espalhou para outras localidades da capital fluminense), porém que consegue alcançar o mercado nacional mesmo estando às margens dos grandes meios de comunicação.

O 150 BPM surge por volta de 2017, quando o produtor musical Diogo Lima – mais conhecido como DJ Polyvox – do Complexo da Maré, resolveu gravar o filho batucando numa garrafa de Coca-Cola e acelerar as batidas por minuto. Depois disso, o músico distribuiu esse *beat* para que os DJs tocassem nos bailes de comunidade. Ao passo que isso ocorria, esses mesmos DJs também levaram essas músicas para os meios de comunicação, como a rádio. Com todos esses fatores elencados, o funk 150 BPM ganhava uma repercussão enorme e atraiu a atenção de toda a população do Rio de Janeiro. Falando exclusivamente das rádios, vale ressaltar o papel preponderante do DJ Rennan da Penha na ampla divulgação que o ritmo ganhava por conta do artista. O músico teve papel importante na afirmação do 150 BPM quando, em 2019, Rennan da Penha recebe o convite de uma importante rádio do Rio de Janeiro para comandar um programa em que o DJ levava inúmeros funks do subgênero que estavam bombando no momento, nas comunidades, e apresentava para o público, não só as músicas, mas o próprio baile funk em si, com várias divulgações sobre a festa.

Voltando para a época do surgimento do subgênero, é importante lembrar que o epicentro do funk no Brasil, naquele momento, se encontrava em São Paulo – mais especificamente na baixada santista – onde o chamado funk ostentação produziu diversos funkeiros que tiveram muito sucesso na década passada, como MC Guimê. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o movimento do funk carioca demorou para deslanchar visto que a cidade, que estava sendo preparada para receber a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, sofreu com as políticas de segurança públicas que foram estabelecidas nos últimos anos, atrapalhando o crescimento e o desenvolvimento desse ritmo em seu verdadeiro potencial. O programa intitulado de Unidade de Polícia Pacificadora, criado em 2008, e a Intervenção Militar, ocorrida em 2018 e que só acabou em 2019, foram um dos fatores preponderantes para esse recuo na produção do funk carioca.

O caso específico do funk 150 BPM é extremamente intrigante e permite diversas linhas de análise. Contudo, por questões de recorte epistemológico e de espaço, neste trabalho, o analisado será a estrutura produtiva do subgênero musical, com foco no ecossistema midiático que permitiu que o ritmo pudesse se formar como uma nova tendência dentro do mercado da música.

Meu objetivo principal é entender o ecossistema de mídia que permitiu a configuração do subgênero do funk, como os bailes (festas) e, principalmente as estações de rádio. A importância desse veículo de comunicação é tamanha, que tanto nos dias atuais, com os bailes funk ganhando enorme repercussão através do DJ Rennan da Penha, como na década de 1980 – com o programa do DJ Marlboro, como relata Beschizza (2014), atingindo o topo das audiências – foi a rádio que permitiu, nesses dois casos, que o alcance e a publicidade desse ritmo fossem expandidos de maneiras bastante preponderantes na nossa sociedade, o que demonstra como a mídia tem certa responsabilidade para com o sucesso do gênero.

Devido a novidade do objeto de pesquisa, e a ausência de estudos científicos sobre o tema, decidiu-se adotar como metodologia o estudo de caso exploratório, segundo consta na definição de Duarte (2005), já que visa examinar o que faz o funk 150 BPM ser diferente das outras vertentes de funk existentes e dos demais gêneros do país, adquirindo características bem próprias e únicas.

De acordo com o proposto pela autora, essa metodologia escolhida é aconselhada a ser adotada quando a intenção do autor é checar situações que acontecem no nosso tempo, sem haver uma manipulação de comportamentos, para que se consiga analisar o todo de maneira científica. Esse fator conversa bastante com o tema proposto, já que, para realizar o estudo foi necessária uma análise ampla, tanto de fontes históricas e documentais, quanto de observações através de dados em entrevistas e nos ambientes que conversam com o objeto de pesquisa.

Seguindo os princípios de Yin (2001), onde o autor define que existem seis elementos que são utilizados como fontes para uma coleta mais abrangente de dados para um projeto de pesquisa que siga a metodologia do estudo de caso exploratório (que são eles: documentação, registro de arquivos, entrevistas, observação direta, observação participante e artefatos físicos), com exceção dos artefatos físicos, todas foram utilizadas. Além dessas, outras fontes complementares auxiliaram bastante na realização do trabalho, como: leituras acerca de outros temas, vídeos, documentários e filmes. Um problema sobre a questão das entrevistas que surgiu é que, para coletar os dados qualitativos sobre determinados grupos que fazem

parte do ecossistema do 150 BPM (DJs, seguranças de bailes, vendedores de bebidas nos bailes etc), o número de respostas obtidas não foi grande, o que acabou reduzindo um pouco o campo de pesquisa.

Nessa etapa, foram realizadas algumas perguntas para entender melhor todo esse universo, como: “em qual área relacionada ao baile funk você trabalha ou trabalhou?”; “Em média quanto você ganha ou ganhava em um dia que o baile estivesse cheio? E em um dia que não tivesse tanta gente?”; “Você trabalha ou trabalhou somente em um baile ou em mais de um? Quais?”; “O dinheiro é suficiente ou o trabalho serve apenas para complementar a renda?”.

A partir desses dados, foi possível traçar um perfil dos principais atores desse mecanismo gigantesco que é o funk 150 BPM e fundamentar, por exemplo, como funcionam as já citadas cadeias produtivas e como eles estão dispostos dentro do organograma.

O trabalho se divide em cinco capítulos. O primeiro sendo esta Introdução, seguirá por: expor o tema e contextualizar a pesquisa e os objetivos do estudo, para que seja possível compreender melhor a ideia do objeto de pesquisa: o funk 150 BPM.

No segundo capítulo, o funk será analisado historicamente, contando um pouco da origem do gênero musical antes de chegar ao Brasil, e toda a influência que a cultura estadunidense tinha para formalizar um primeiro ideal de funk; até passar para o momento em que o ritmo se instaura no país e começa a se diversificar e criar diferentes vertentes. Ganhará destaque também no capítulo o Movimento Black Rio, que teve importância gigantesca na formação, não só de uma conscientização política e social daqueles que frequentavam as festas, mas também para construir o imaginário que hoje já está bem arquitetado na sociedade brasileira dos bailes funks.

O terceiro capítulo explicará o processo de transformação que a indústria musical sofreu e vem sofrendo ao longo dos anos. Terão pontos em que os autores selecionados apresentarão falas que acabam acrescentando e complementando o que o autor anterior disse, justamente para mostrar que existirão pontos de vista que se anexarão ao tema, como por exemplo a ideia do economista Joseph Alois Schumpeter da destruição criativa ou criadora – que tem como característica principal a tentativa de lidar com as transformações que acontecem dentro de um sistema capitalista – onde num primeiro momento parecerá apenas uma ideia para atingir um ponto, mas que depois acabará sendo o ponto de partida para quase que todo o capítulo. Ainda nessa parte, serão apresentados temas que mexem com a indústria de uma forma geral (seja ela musical ou não), como: pirataria e obsolescência programada.

Por fim, serão propostas formas de lidar com problemas que terão apresentação no próprio capítulo.

No quarto capítulo, o funk 150 BPM se apresentará. Começando pela origem do ritmo e as inspirações que fizeram com que o subgênero se distanciasse de outros – como a versão paulista do funk Ostentação, que até pouco tempo ganhava certo destaque nacional e internacionalmente falando – depois passando pelas letras mais famosas do subgênero (com destaque para “Tu tá na Gaiola” e “Cai de Boca”, músicas de MC Kevin o Chris e MC Rebecca, respectivamente, que são dois nomes bastante importantes do ritmo), após isso terão contextualizações acerca da importância dos bailes e tudo que permeia o subgênero do funk, como: a representação do mais notável DJ do subgênero, o já citado Rennan da Penha; o entendimento sobre como funcionam os tipos diferentes de economias no funk e por último, mas não menos importante, ocorrerá uma análise sobre o funcionamento dos processos no funk 150 BPM.

No quinto e último capítulo, as considerações finais do trabalho, tecerei comentários sobre as questões levantadas durante o texto. Aqui, serão apresentadas ideias sobre esse ordenamento do funk e como ele impacta a própria indústria da música.

## 2 ANÁLISE HISTÓRICA DO FUNK COMO GÊNERO MUSICAL

Antes de falar sobre o funk carioca propriamente dito, é importante compreender como se deu a formação desse gênero musical, já que é necessário observar toda a dimensão estética e política por trás da música *black* para assimilar todas as particularidades quando o funk for abordado.

Para tanto, é essencial que se entenda como a música afro-americana se desenvolveu na sociedade estadunidense, que foi a precursora desse e de vários outros gêneros musicais, a fim de identificar todos os pormenores da formação do funk norte-americano – num primeiro momento como um ritmo, mas que depois acabou se tornando um estilo a ser seguido.

### 2.1 A importância da black music estadunidense

O funk se originou nos Estados Unidos, influenciado pela cultura negra, no começo de 1960. Inspirado em três gêneros da chamada *black music*, o *soul*, o *jazz* e o *rhythm and blues* (R&B), o funk nasce como uma espécie de amálgama desses estilos e em um contexto sociopolítico muito importante. Para entender como isso se deu, é primordial que se faça um detalhamento sobre o processo de formação da *soul music*.

Por conta da segregação racial no país, o *soul*, que também surgiu no início dos anos 1960, serviu como uma forma contundente de reafirmação da cultura negra numa sociedade racista (e que travaria fortes discussões políticas acerca da luta por direitos civis da população afro-americana na década).

Foi com James Brown e a canção *I'm Black and I'm Proud* que a *soul* assinala sua entrada na cena política. Outra canção importante foi *Respect* gravada pela diva do *soul*, Aretha Franklin em 1967. As canções exaltam a negritude, na linha *black's beautiful*, e serviram como canal e representação da ansiada luta dos negros norte-americanos. (PAIVA, 2015, p. 20)

De acordo com Hermano Vianna (1987, p. 45), o *soul* se forma por conta da mistura do *blues* – gênero que veio das *work songs*, músicas que os escravos do sul dos Estados Unidos cantavam – com o *gospel*, aglutinação do termo “*God-spell*”, que traduzido seria “Deus soletra”.

Em meados de 1950, o sucesso do *blues* era inegável, porém o estilo musical passou pela mesma situação que praticamente todos os ritmos com origem negra sofreram: a apropriação cultural. Por conta das gravadoras e das produtoras optarem por cantores brancos na frente dos microfones, somado ao fato de que quem ouvia e consumia os produtos era agora uma maioria branca, o gênero deixou de fazer parte da música popular negra. Foi nesse momento que o *soul* apareceu como um substituto.

Grandes gravadoras como a Columbia e a Victor contratavam cantores brancos para regravarem R&B, tendo assim uma maior aceitação no mercado branco de canções. Assim, o sucesso de uma canção negra na voz de cantores brancos oferecia grandes lucros com os royalties da venda, enquanto isso as versões originais negras acabavam sendo marginalizadas no mercado (PAIVA, 2015, p. 19)

O ritmo foi, durante alguns anos, bastante relevante na construção de conscientização da sociedade estadunidense, sobretudo para a comunidade negra. Segundo Paiva (2015, p. 20), entre 62 e 71, a Motown – empresa do ramo musical que se tornou a principal gravadora de *soul* dos Estados Unidos – conseguiu fazer com que 240 músicas estourassem, alcançando o top 40 das paradas de sucesso estadunidenses, feito significativo já que se tratava de uma gravadora de música negra surgida em uma época em que a segregação ainda funcionava como uma política de estado em diversas regiões do país.

No final da década de 1960, o ritmo foi sofrendo um certo desgaste, muito pelo fato de ter perdido os ideais revolucionários e políticos que eram possíveis de se enxergar lá atrás. Com isso, o *soul* acabou se tornando algo mais comercial, ligando mais para o lucro do que necessariamente para a causa afro-americana. É nesse momento que o funk se insere como um gênero musical capaz, não só de representar esse orgulho negro – e se diferenciar dos outros ritmos que lhe serviram de inspiração – como também de ter características próprias, com “ritmos mais passados e execuções francamente emocionais.” (CALADO, 1990, p. 166). Aqui, o ritmo se desvincula do *soul* e ganha sua independência. Segundo Hermano Vianna (1987, p. 45) “se o soul já agradava aos ouvidos da ‘maioria’ branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos.”

O estilo musical já nasce de uma maneira revolucionária no nome: “*Funky*”, gíria pejorativa – algo como “*foul-smelling*”, que pode ser traduzido para “mau-cheiro” – utilizada por brancos estadunidenses para se referirem aos negros. Porém, por conta de um processo de ressignificação do termo, *funky* acabou se tornando sinônimo de algo dançante, acelerado e

animado. “Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1987, p. 45)

Ao mesmo tempo que as discotecas tocavam vários sucessos do ritmo nos guetos de Nova York, mais especificamente no Bronx, as técnicas para aprimorar o gênero musical já estavam sendo executadas. O DJ jamaicano Kool Herc apresentou um jeito novo de tocar os discos, onde ele usava os aparelhos de mixagem para construir sons diferentes. Um tempo depois, surgiram seguidores do músico, que tentavam emplacar suas próprias marcas para “sacudir” o cenário musical.

Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música (uma espécie de repente-elétrico que ficou conhecido como rap – os “repentistas” são chamados de rappers ou MCs, isto é, “masters of ceremony”) (VIANNA, 1987, p. 46)

Nos Estados Unidos, não só o funk, como basicamente todos os ritmos do país, tiveram um ponto em comum nas suas formações: um gênero nasce a partir de inspirações, pequenas ou grandes, de outros estilos musicais, e dificilmente algum deles consegue se estabelecer como ritmo sem que adapte algo de uma referência anterior. Foi assim com o *blues*, *jazz*, *rock*, etc. E obviamente que o funk forneceria material de sobra para que novas expressões artísticas nascessem a partir dele, como bem lembra Nilton Faria de Carvalho (2015, p. 5) “[...] disc-jóqueis como Kool Herc [...] e Grandmaster Flash exercem papel fundamental na disseminação e na formação do movimento hip-hop. O hibridismo no trabalho desses DJs ganhou proporções significativas [...]”.

A partir desse momento, diversos movimentos culturais começaram a ser integrados e incorporados como sendo pertencentes do *hip-hop*, seja na música, na dança, ou em qualquer expressão artística. Isso acabou influenciando o aparecimento do já citado *rap* como gênero, o que fez com que o funk se distanciasse de algo independente. Nesse momento, ele já não era mais um diferencial, passando a ser “englobado” a esses novos estilos.

## 2.2 Rio de Janeiro e o baile da pesada

Por isso, antes de apresentar qualquer conceito sobre o subgênero criado na capital fluminense (e tema central do trabalho), o funk 150 BPM, é primordial que se entenda como o



gênero alcançou esse sucesso tão grande. E isso se deve muito aos bailes funk, até porque falar do ritmo sem citar a importância da festa é inconcebível. Nasce então, em 1970, o “baile da pesada”, alcunha dada ao que se tornaria, anos mais tarde, o já conhecido baile funk.

Ao contrário do que o imaginário popular pode sugerir, os bailes começaram na Zona Sul carioca, com um modelo totalmente diferente do existente hoje em dia. Essas festividades eram organizadas pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Newton Alvarenga Duarte, mais conhecido como Big Boy, que levavam o som para o Canecão – famosa casa de show localizada em Botafogo e que hoje pertence à UFRJ – e sempre conseguiam lotação máxima. De acordo com Luiz Felipe Peixoto e Zé Octavio Sebadelhe (2016, p. 48), essas festas entraram para a história da produção cultural do Rio de Janeiro, já que “teria grande influência na formação dos primeiros bailes de *black soul* suburbanos [...] por apresentar, em primeira mão, ritmos de músicas *black* para moças e rapazes advindos de todos os pontos da cidade”. Big Boy tem uma importância tão grande na história fonográfica que chegou a ser considerado um dos principais comunicadores de música para os jovens do Brasil – que na época era um dos maiores mercados do mundo.

DJ Corello, que fez parte do grupo de dançarinos do Big Boy, participou de uma *live* sobre o Baile da Pesada e descreveu como foi importante o surgimento do locutor de rádio: “Foi libertador o aparecimento do Big Boy porque se teve acesso ao que se tocava lá fora, ao mesmo tempo... e quando nem se imaginava a internet”<sup>2</sup>.

Marcado por um estilo de música onde quase sempre o ritmo tocado era pop, rock e *soul*, os bailes da pesada foram alcançando um público cativo. Contudo, por conta de restrições, os shows tiveram que ocorrer em outros locais, como conta Ademir Lemos:

[...] nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile. (LEMOS apud VIANNA, 1987, p. 51).

Por conta disso, a estratégia foi levar os bailes para o subúrbio, o que fez com que eles tomassem proporções gigantescas, já que, devido a isso, o evento acabou se espalhando pelo Rio. As festas, que passaram a acontecer em clubes e ginásios diferentes toda semana, tiveram um sucesso tão grande que alcançaram diferentes locais do país, nacionalizando o evento. “Os bailes da pesada eram também realizados em clubes de outras cidades, chegando até Brasília em 74” (VIANNA, 1987, p 52).

---

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN\\_xeMHM](https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN_xeMHM). Acesso em: 18 de maio de 2022.

Com o sucesso estrondoso dos bailes, foi possível observar no país uma “avalanche” de equipes de som surgindo, sem se ter um registro ao certo de qual surgiu primeiro. Algumas delas apareceram com destaque maior, como: Black Power e Soul Grand Prix.

O público que comparecia às festas tinha uma preferência maior pelo *soul*, o que fez com que os discotecários, e suas respectivas equipes, praticamente excluíssem o pop e o rock dos seus repertórios.

Uma equipe como o Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. (VIANNA, 1987, p. 54)

Em meados dos anos 1970, as duas equipes de som começaram a pensar numa forma de realizar os bailes com uma certa conscientização do público sobre a cultura negra, com exibição de filmes e discussões sobre os temas em voga. O fenômeno foi nomeado mais tarde pela imprensa de Movimento Black Rio.

### 2.3 Movimento Black Rio

Um personagem crucial para a explicação desse momento da história do Rio de Janeiro, e do Brasil, é Asfilófilo de Oliveira Filho, também conhecido como Filó ou Dom Filó. Jornalista, engenheiro civil e produtor cultural, Dom Filó foi peça-chave no cenário Black Rio, já que, em 1970, foi convidado pelo Clube Renascença, no Andaraí, Zona Norte da cidade, para criar um evento que atraísse o público jovem. O clube nasceu, 20 anos antes, com o intuito de resgatar e enaltecer o papel do povo negro na sociedade.

Enquanto tentava estruturar os bailes no clube, Filó percebeu que faltava alguma coisa relacionado a conscientização para que os eventos tivessem a forma que ele enxergava o mundo. Como contam Sebadelhe e Peixoto (2016), para dar início a isso, ele chamava alguns adolescentes para palestras no clube e:

Como estratégia para atrair a garotada, anunciava que os papos seriam seguidos de festas animadas por determinado estilo de música, o “som preto” – uma forma de classificar os discos de soul para que os meninos pudessem entender. Além da música, Filó exibia filmes de jazz cedidos pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 61)

Todos esses aspectos, somados ao que foi o movimento *soul* nos Estados Unidos – algo que servia de muita inspiração para a comunidade afro-brasileira – também segundo os autores, fez surgir “a ideia de se criar um baile que, além da diversão, transmitisse discernimento para a rapaziada, com roda de debates e exibição de filmes no início da festa” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 61). O sucesso foi tão grande que não durou muito tempo e o espaço do Renascença acabou ficando pequeno, o que fez com que Dom Filó procurasse locais diferentes para tocar. Foi nesse momento que o produtor, e agora MC, fundou a equipe Soul Grand Prix. A partir disso, uma série de equipes foi se espalhando pelo Rio. “A ascensão do Movimento Black Music foi tão bem-sucedida que as equipes pipocavam aos montes em todos os pontos do Grande Rio” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 68).

Nos eventos, era possível observar diversas referências à cultura negra. Os bailes da Soul Grand Prix e da Black Power passaram a ter slides projetados enquanto as músicas tocavam. Neles, passavam imagens de celebridades negras, tanto nacionais, como internacionais, que iam de atores e atrizes estrelando filmes importantes, até esportistas e cantores. Além disso, os dançarinos dessas equipes também utilizavam peças de roupas e penteados característicos da cultura afro, como o cabelo *black*, para sinalizar a importância da aceitação e do orgulho em ser negro. Segundo Vianna (1987, p. 55) “Foi o período [...] dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão ‘Black is Beautiful’.”

Em 1976, Lena Frias, repórter negra de muito destaque na época, publicou uma matéria no suplemento de cultura chamado Caderno B, do Jornal do Brasil, com o título “Black Rio – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil”. Sem que Lena soubesse, ela havia batizado o movimento. De acordo com Vianna (1984), as pessoas que viveram diretamente o Black Rio não gostaram da reportagem, justamente pela jornalista indicar que o movimento estava associado com alguma célula de esquerda – que era perseguida pela censura da ditadura militar.

Paulão, dono e discotecário da equipe Black Power, afirma: “Que eu saiba, foi o Jornal do Brasil que inventou o nome Black Rio. Eu nem sei se o meu nome estava ali naquela matéria. Eu nem sei quem é Lena Frias. Mas o nome da minha equipe era muito forte e, de carona nessa história de Black Rio, eu fui parar no DOPS.” (VIANNA, 1987, p. 56)

A publicação ganhou tanta repercussão midiática, conforme apontam Sebadelhe e Peixoto (2016), que o Movimento Black Rio aparecia em diversos jornais do país, “chegando até a ganhar destaque no jornal norte-americano *New York Times*” (p. 93).

Os próprios discotecários, como Nirto – um dos donos da Soul Grand Prix e que chegou a ser preso pela polícia com a alegação de que a equipe servia de fachada para a formação de um grupo clandestino de esquerda – afirmavam que o objetivo maior era dançar:

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso [...] É curtidão, gente querendo se divertir. (FRIAS apud OLIVEIRA, 2018, p. 23)

Muitos foram os percalços que o movimento teve de passar, e por conta da matéria de Lena Freitas, diversos moralistas e conservadores da mídia brasileira saíram em defesa de argumentos sem muito sentido. Não são poucos os relatos de jornalistas que incitaram um suposto “racismo reverso” praticado pelos negros nesses bailes. Ibrahim Sued, em sua coluna no O Globo, foi um dos vários jornalistas a embarcar nessa narrativa espetacularizada e meio sensacionalista que estava sendo abordada sobre o Black Rio:

A tônica do movimento é lançar o racismo no país, como existe nos States [...] Os brancos são evitados, maltratados e até insultados [...] Nos espetáculos os negros aproveitam a oportunidade para agitação, jogando negros contra brancos e fazendo uma preleção para o domínio da raça no Brasil, a exemplo do que acontece nos States. (SUED apud SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 96)

Por conta de todo o “barulho” que foi feito acerca do tema, os militares que atuavam nas vigilâncias de censura da ditadura foram atrás de detalhes sobre o Black Rio. “Apenas cinco dias depois da reportagem chegar às bancas, uma carta enviada ao DGIE pelo delegado da Polícia Militar [...] solicitava a retomada e reavaliação das investigações [...] considerando o assunto de ‘magna importância’” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 97).

Segundo dados da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, publicada em 10 de agosto de 2015, os órgãos de repressão da ditadura militar não conseguiram comprovar nenhum caráter subversivo nos bailes *black*, mesmo com os próprios militares tendo classificado o Movimento como sendo algo temerário e perigoso.

Por conta da visibilidade que a indústria fonográfica brasileira estava recebendo, uma estratégia foi elaborada: a de migrar para outros gêneros e tentar atingir mais pessoas. Foi aí que surgiu a febre *disco* no país, muito por conta de filmes que eram sucesso internacionalmente, como: “Os Embalos de Sábado à Noite”, “Grease - Nos Tempos da Brilhantina”, etc. Concomitante a isso, houve a tentativa – frustrada – de fazer um *soul* à brasileira, lançando artistas nacionais. Alguns cantores tiveram destaque nacional, como Gerson King Combo e Tim Maia, mas não foi algo que pudesse sustentar o cenário *soul* brasileiro. “Nesse período, os bailes se distanciaram da proposta Black Rio e do ideário do orgulho negro” (BESCHIZZA, 2014, p. 5). Por conta dessa série de fatores, o *soul* perdeu sua hegemonia.

Conforme explica Vianna (1987), certas produtoras e gravadoras viram um espaço em aberto por conta das matérias envolvendo o Movimento Black Rio. E perceberam que existia uma quantidade considerável de pessoas que queriam consumir o funk – que não deixava de ser o *soul* brasileiro, mas sem o viés político e identitário que o Black Music carregava consigo. Também segundo o autor, as gravadoras foram largando o Movimento, alegando que “se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem ‘poder aquisitivo’ suficiente para comprar discos.” (1987, p. 60).

A indústria fonográfica tentou seduzir esse mercado por duas frentes. A mais óbvia era lançar coletâneas de grandes sucessos de baile, vendidas sob os nomes das equipes mais famosas. A segunda foi a tentativa frustrada de criar o *soul* nacional, produzido por músicos brasileiros, cantado em português. O primeiro disco “de equipe” (as equipes ganham uma porcentagem da venda) foi o LP Soul Grand Prix, lançado em dezembro de 76 pela WEA. Depois chegou a vez da Dynamic Soul, 60 da Black Power e, mais adiante, da Furacão 2000 (uma equipe recém-chegada de Petrópolis). (VIANNA, 1987, p. 59 e 60)

**Figura 1 - Movimento Black Rio**



Fonte: Almir Veiga.<sup>3</sup>

#### 2.4 DJ Marlboro e Furacão 2000

Logo após a passagem da *disco* pelo Brasil, o Rio se viu embarcando novamente na *black music* estadunidense da época: o *hip-hop*. Enquanto a Zona Sul escutava rock e seus derivados, como o punk, o subúrbio carioca dançava a música do “andar bonito” – o charme – que é uma espécie de funk, para Vianna (1987, p. 61) “mais ‘adulto’, melodioso, sem o peso do hip hop”.

No início dos anos 80, uma rádio chamada FM Tropical resolveu divulgar os bailes e o próprio funk na sua programação. Os programas eram quase que 100% compostos por charme na grade, preenchendo o resto do tempo com alguma coisa de *rap*. Demorou, mas no final do ano de 1985, já era possível ver o repertório das programações quase todo preenchido pelo *hip-hop*. Junto disso, vieram também “as danças em grupo (as danças do ‘soul’ eram mais

<sup>3</sup> Disponível em: <https://medium.com/data-labe/o-que-o-funk-pode-aprender-com-o-movimento-black-rio-bc2aad8ba84a>. Acesso em: 26 de junho de 2022.

improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés etc., nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro” (VIANNA, 1987, p. 61 e 62).

É importante ter em mente que os ritmos importados dos Estados Unidos ganhavam outras definições aqui no Brasil. Assim como foi no caso do *soul*, que aqui era mais parecido com o que os estadunidenses chamavam de funk, o *hip hop* brasileiro acabou se tornando o funk, que nada tem a ver com o funk praticado pelos norte-americanos.

Nos bailes, os DJs tinham uma concorrência enorme uns com os outros, e tentavam surpreender com coisas inéditas nos repertórios. Uma delas era indo até os Estados Unidos para comprar os discos. “Um destino comum para o viajante que saía do Brasil para comprar discos era Miami, onde surgia uma vertente do hip-hop chamada Miami Bass” (BESCHIZZA, 2014, p. 5)

Essa variação do gênero começou a ser a principal referência usada entre os DJs, que ainda incorporaram elementos do *rap* nos bailes. O *sample* – uma forma que muitos DJs utilizam para simular o som de algum instrumento musical ou para reproduzir determinado trecho de uma música – era uma das técnicas que músicos estadunidenses estavam utilizando e os brasileiros acabaram incorporando nos bailes. De acordo com Beschizza (2014), ocasionalmente o DJ pegava no microfone “para puxar algum refrão ou fazer algum comunicado”, porém agora o músico se transformava também em MC – Mestre de Cerimônias, que canta ou faz alguma improvisação em cima do *sample*.

A tentativa dos DJs e MCs cariocas de emular o Miami Bass, então, pode ser considerada a origem do funk carioca como prática musical. É onde a música estadunidense deixa de ser meramente reproduzida e se submete a uma recriação pelos indivíduos responsáveis pela música do baile funk. (BESCHIZZA, 2014, p. 5)

A partir dessa ideia, a estratégia dos DJs e MCs era de gravar *raps* com letras próprias e transmitir essas músicas nos bailes. Também segundo o autor, as músicas naquele momento tentavam refletir a vida na favela, “mas também fazem apelos por um baile pacífico” (BESCHIZZA, 2014, p. 6). É quando explode a onda dos “melôs” – gíria que vem da palavra “melodia” e que era uma espécie de apelido dado pelas produtoras às músicas dos Estados Unidos, para facilitar a compreensão do público brasileiro. As melôs recebiam um nome que poderia ter a ver com algum trecho da canção, ou alguma parte do título. Por exemplo: a

música “*Spiderman*”, do grupo “*B.O.S.E.*” virou “Melô do Homem-Aranha”; o grupo “*Kid Sensation*” teve a canção “*Back 2 Boom*” transformada em “Melô do bombom”.

Ao ressaltar esse momento do funk, o jornalista Silvio Essinger registra algo interessante, mencionando que nos bailes “o Dj era uma figura secundária, que tocava de costas para o público – as atrações eram as equipes de som, com suas luzes e seus alto-falantes, e os balanços que elas tocavam” (2005, p.74). O curioso dessa afirmação é perceber o quanto foi modificada a estrutura do DJ e do MC e até o quão importantes esses personagens ficaram atualmente, visto que hoje em dia é quase impossível pensar em um baile funk onde a presença deles não seja tão ou até mais impactante do que o próprio show – ou que o show de fato seja somente a presença deles.

Já no final dos anos 1980 os bailes começam a ganhar uma significação negativa por conta dos constantes episódios de violência presenciados nesses locais. E com a mídia divulgando sem uma análise mais profunda sobre o caso, o preconceito, tanto para o evento e quem o frequenta, quanto para o gênero e quem o escuta, é instaurado, e podemos ver isso se espalhando e se perpetuando até hoje no país.

A mídia, portanto, constituir-se-ia em um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. Além disso, a mídia [...] pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo [...]. Por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido (HERSCHMANN, 2005, p. 90)

Nessa fase, vemos surgir um dos maiores nomes do Brasil no ritmo, e que serviu como pilar para criar uma produção nacional própria e alavancar ainda mais o gênero no cenário nacional: Fernando Luiz Mattos da Matta, o DJ Marlboro. “O surgimento e a ascensão de Marlboro servem como símbolo do começo de uma nova era para os bailes no Rio” (ESSINGER, 2005, p.52).

Marlboro, além do sucesso nas pick-ups, também era apresentador de um programa na Rádio Tropical, que era líder de audiência na capital fluminense. Nele, o DJ tocava, segundo Beschizza, “os sucessos dos bailes para centenas de milhares de pessoas” (2014, p. 7). Ou seja, o rádio foi um fator preponderante para que, não só Marlboro, como também o próprio funk, alcançassem um patamar tão elevado e que pode ser visto atualmente. O que só fortalece o papel importante do rádio como meio de comunicação de massa.



Em 1986, Hermano Vianna, que havia criado um laço importante com o DJ, resolve presentear Marlboro com uma bateria eletrônica que até então era uma inovação tecnológica que pertencia ao irmão de Hermano, Herbert Vianna – então integrante da banda Paralamas do Sucesso. Esse aparato foi essencial para que o músico fizesse diversos experimentos até que ele chegasse numa fórmula, como ele mesmo conta ao jornal Correio Braziliense:

A música não podia ser falada, tinha que ser cantada, pois somos um povo melódico. Depois, vi que tinha que ser uma música sem reclamação. Eu tinha uma fórmula: uma música descontraída, sem compromisso de estar reclamando da vida e melódica. (Correio Braziliense, 01/10/19)<sup>4</sup>

Com a popularização do ritmo, os DJs procuraram produzir conteúdos autorais nos melôs. Foi nesse momento que Marlboro, juntamente com o MC Abdullah, lançam o hit “Melô da mulher feia”, e alcançam um sucesso gigantesco. “Esse melô é tido como o sucesso pioneiro do funk carioca como gênero musical” (BESCHIZZA, 2014, p. 8).

O acerto na música de Marlboro rendeu a ele uma espécie de “intimação” de Cidinho Cambalhota – dono do programa “Som na Caixa”. Cambalhota pediu que o DJ gravasse um disco na PolyGram, gravadora que Cidinho era executivo, o que resultou no LP “Funk Brasil”.

Vale destacar que depois do resultado positivo que Marlboro obteve no LP, surgiu, inspirado por ele mesmo, uma série de cantores com temáticas que se distanciavam um pouco do funk carioca propriamente dito. Com canções mais “amorosas” e que apelavam menos para o sexo nas letras, surgiu o Funk Melody. Influenciado pelo Miami Bass e pelas músicas *disco*, o subgênero foi ganhando um espaço importante na sociedade carioca, principalmente para os jovens que se identificavam com uma canção mais “melosa” e de mais “chamego”, por isso não é incomum diversas pessoas que viveram aquela época apelidarem o subgênero de “música romântica”. Os grandes nomes dessa época fase foram: Claudinho e Bochecha, Latino e MC Marcinho.

O acerto de Marlboro com o “Funk Brasil” foi tão grande que o DJ conseguiu lançar diversos artistas que participaram ativamente da coletânea, porém ele fez tanto sucesso, que outros da “cena” acabaram sendo ofuscados. Buscando se destacar, e inspirado pelo LP de

---

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/01/interna\\_diversao\\_arte.792961/ha-30-anos-da-favela-para-o-asfalto.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/01/interna_diversao_arte.792961/ha-30-anos-da-favela-para-o-asfalto.shtml). Acesso em: 26 de junho de 2022.

Marlboro, Grandmaster Raphael foi contratado para assumir outro importante grupo para a história do funk carioca: a Furacão 2000, de Rômulo Costa.

Raphael, impulsionado pela gravação do LP, foi contratado pela equipe de som Furacão 2000 do empresário Rômulo Costa, que veio a se tornar uma das maiores equipes de som do Rio de Janeiro, onde tem a oportunidade de tomar um caminho alternativo e ao mesmo tempo paralelo ao de Marlboro: ao invés de produzir um funk cantado em português com o intuito de difundir-lo pelas grandes gravadoras, propõe os festivais de galeras, onde os próprios frequentadores dos bailes tornavam-se os responsáveis pela elaboração e execução do rap, passo fundamental para o processo de independência lírica outrora restrita à mimética aporuguesada dos sucessos estadunidenses. (BESCHIZZA, 2014, p. 9)

Rômulo Arthur Costa ficou impressionado com a quantidade de pessoas que iam nos bailes *blacks* enquanto trabalhava no Bonsucesso Futebol Clube. De acordo com Sebadelhe e Peixoto, foi ali que ele teve o primeiro contato com as equipes de funk. “Ele não apenas tinha se encantado com o movimento, como viu ali uma grande oportunidade” (2016, p. 70). Por já ter sido apresentado ao empresário Gilberto Guarany – dono de uma equipe de rock em Petrópolis – Rômulo tentou uma aproximação e conseguiu trazer a equipe até a capital fluminense, porém teria que alterá-la para conseguir se adequar e conquistar o público negro. Já no final dos anos 1980, Vianna apontava o sucesso que a equipe tinha:

Esses bailes eram dominados pelo rock e foi só com a descida da Furacão 2000 para o Rio que seus discotecários passaram a se dedicar ao funk, tanto que a equipe lançou até 86 cinco LPs inteiramente dedicados a essa música. (1987, p. 73)

Com a fama consolidada, tanto no Brasil, quanto no exterior, a Furacão 2000 resolve alçar voos maiores, e em meados dos anos 1990, forma os já citados festivais de galera. Esses eventos foram preponderantes para a equipe embarcar numa espécie de “novo funk”, onde foi possível observar uma nacionalização das letras, porém com as batidas ainda muito baseadas no Miami Bass, que só foram ser substituídas em 2002, com a chegada do tamborzão.

A carreira da Furacão 2000 definitivamente se firmou, permanecendo até hoje como a equipe de funk carioca que mais abraçou a causa. Rômulo se tornou um porta-voz da massa funkeira e atualmente faz uma frente política para defender esse universo [...] (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 71)

## 2.5 Funk na atualidade: fragmentação em subgêneros

Graças ao sucesso estrondoso que foi a Furacão 2000, a partir dos anos 1990 já é possível observar outras vertentes do funk surgindo no país. Alguns desses que serão apresentados surgiram no Rio de Janeiro, mas outro em específico, marca um episódio importante na história do gênero musical, visto que é o primeiro subgênero a ganhar destaque fora da capital fluminense. Nessa parte serão apresentadas, cronologicamente, três vertentes do funk que foram surgindo e conquistando espaço no cenário nacional nos últimos anos, como: o proibidão, o funk ostentação – ou funk paulista – e o funk pop.

### 2.5.1 Proibidão

Por conta dos festivais de galera, muitas pessoas participavam ativamente do evento com o intuito de mostrar os devidos trabalhos, não importando se eram músicas boas ou ruins. Alguns conseguiam se destacar e ganhar uma participação nas rádios ou até gravar um disco solo. O problema é que essa disputa para ver qual MC era melhor acabava “inflamando” certas pessoas que torciam para o cantor que representasse o bairro daquela determinada galera. E como eram muitas, não era raro que em certas ocasiões houvesse algum tipo de briga.

Alguns bailes tornaram-se locais destinados ao conflito de galeras, que receberam a nomenclatura bailes de corredor. Era comum que os conflitos terminassem em mortes e causassem danos permanentes à integridade física dos garotos. (BESCHIZZA, 2014 p. 10)

Os bailes voltaram a ser tema da imprensa, e novamente era tratado como algo que incitava a agressão entre pessoas de bairros diferentes do subúrbio. O olhar da imprensa nesses casos era bastante elitista, sem querer de fato compreender e até apresentar soluções para o problema, e acabava colocando a culpa no ritmo – que nada tinha a ver com a violência praticada. Em 1992, um fato causa preocupação ainda maior nos veículos de imprensa: jovens se reúnem no Arpoador para brigar, caso que na época acabou ganhando o apelido de arrastão, e serviu de vez para corroborar com a imagem do funkeiro como sendo a de um bandido, claro que acrescentando a isso um grau generoso de racismo.

A partir disso, se iniciam diversas proibições aos bailes pelo governo. Sem os ginásios dos clubes e as quadras para realizar os eventos, os chefes dos morros passam a levar os bailes para as favelas. É nesse momento que um subgênero do funk aparece: o proibidão. “Surge aí, na década de 1990, o proibidão, o rap sobre temáticas que afirmam o poder dos traficantes, exaltam facções criminosas e provocam comunidades inimigas” (BESCHIZZA, 2014, p. 11). Analisando todos os detalhes, o que dá para perceber é que proibir o evento de acontecer não impede que ele ocorra. Ao invés do governo inibir sua realização, uma boa saída seria pensar em estratégias de políticas públicas que pudessem viabilizar o baile de maneira segura.

Mesmo com esses fatores, o funk ainda resistia como gênero musical e também como forma de lazer. Com o programa da Furacão 2000 no canal de televisão CNT e o DJ Marlboro aparecendo constantemente na TV Globo (foi DJ de programas da Xuxa e do Caldeirão do Huck), a maior emissora da América Latina, o ritmo ganhou ainda mais fama e saiu da bolha da comunidade, conquistando outros públicos.

O baile, nesse momento, deixa de ser exclusivamente frequentado pela população de baixa renda, atraindo também jovens de classe média e alta, fenômeno que continuou acontecendo no decorrer do novo milênio e se estende até nos dias atuais. (BESCHIZZA, 2014, p. 11)

### **2.5.2 Funk Ostentação**

A partir dos anos 2000, o funk foi se consolidando cada vez mais como um ritmo realmente representativo, com visibilidade até mesmo fora do Brasil. Com a popularidade do gênero, outros locais do país, mais precisamente no estado de São Paulo, tentaram embarcar nessa onda, muito baseados no sucesso comercial que isso poderia render. Nasce então o subgênero chamado: funk ostentação, que é tido como a primeira vertente criada fora do Rio de Janeiro – até por isso muitos chamam de funk paulista.

Esse subgênero se diferencia bastante do ritmo carioca, tanto nas questões abordadas, quanto nas próprias referências que o inspiram, como explica Beschizza (2014, p. 20): “A temática abordada flerta com a estética do gangsta rap americano, fazendo apologia ao estilo de vida rodeado por mulheres e bens de consumo de alto custo [...]”. No Ostentação, as músicas são mais voltadas para uma certa exposição de dinheiro, carros importados, ou qualquer coisa que sirva para esbanjar essa vida luxuosa.

Um dos nomes mais famosos dessa vertente é do cantor MC Guimê. Em um dos *hits* que fizeram o músico ganhar notoriedade no funk paulista – a canção “Tá Patrão”, de 2011 – é possível presenciar algumas das características citadas anteriormente: “Tapa, tapa, tá patrão/Tapa, tapa, tá patrão/Tênis Nike Shox, Bermuda da Oakley/Camisa da Oakley, olha a situação”. Na letra, são expostos alguns artigos de luxo, como tênis e roupas de marca, e como isso tudo faz com que ele seja desejado por quem estiver no seu entorno. Na música “Plaquê de 100”, de 2012, também de Guimê, fica ainda mais claro essas particularidades. “Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,/Aí nois convida, porque sabe que elas vêm./De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,/Kawasaki, tem Bandit, RR tem também”.

Outro nome que tem extrema importância para o Funk Ostentação é o do produtor musical Konrad Dantas, popularmente conhecido como Kondzilla – dono de um canal de mesmo nome no Youtube e que atualmente é uma das produtoras de vídeo que contém mais inscritos no mundo<sup>5</sup>.

### 2.5.3 Funk Pop

Atualmente tem sido possível observar um subgênero – ou uma espécie de migração de gênero – fazer muito sucesso no país. O funk pop, ou a passagem de certos artistas para o pop, surgiu numa espécie de prolongamento do ritmo já executado em bailes – como os da Furacão 2000 – porém adicionando alguns itens que o diferenciaram e permitiram que o funk pop se estabelecesse como um dos subgêneros mais escutados no Brasil e no mundo. Desses itens, estão presentes não só elementos musicais – como foi o caso da mistura das batidas na adição da música eletrônica e do *reggaeton*<sup>6</sup>, o que fez com que o ritmo caísse nas graças do público – como também elementos da própria lógica mercadológica do ritmo, com letras voltadas para agradar a todos, e clipes musicais pensados em engajar com o público.

O maior exemplo desse subgênero são as cantoras Anitta e Ludmilla. Tanto MC Beyoncé, atual Ludmilla, quanto Larissa – forma como Anitta era chamada nos tempos de Furacão 2000 – vieram do funk carioca tradicional. O sucesso de Ludmilla é tão grande que

---

<sup>5</sup> Até a data pesquisada, o canal constava com 65.8 milhões de inscritos, figurando na 14ª colocação mundialmente, de acordo com dados do site jivochat. Disponível em: <https://www.jivochat.com.br/blog/comunicacao/ranking-canais-youtube.html>. Acesso em: 26 de junho de 2022.

<sup>6</sup> O reggaeton é um gênero musical derivado de um subgênero do reggae, que junta características do hip hop e da música latina.

em 2017, ela chegou a ser indicada ao Grammy Latino – o segundo prêmio musical mais importante do mundo, perdendo apenas para o Grammy – na categoria Melhor Álbum Pop Contemporâneo. A cantora tem uma carreira tão consolidada e premiada que tem se arriscado em outros ritmos, como pagode e rap, e de acordo com os fãs tem dado muito certo<sup>7</sup>. Já Anitta, se lançou internacionalmente, com diversas músicas virando hit, mas foi com a música “Envolver” que a cantora conseguiu um feito impressionante: alcançar a 1ª posição no ranking de músicas mais escutadas do mundo<sup>8</sup>, pela plataforma Spotify, em março de 2022. Com carreiras nesse patamar não tem como falar que o ritmo não dá certo, seja musicalmente, seja economicamente.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/ludmilla-cumpre-promessa-e-grava-primeiro-ep-de-pagode-meus-fas-pediram-muito.ghtml>. Acesso em 30 de junho de 2022.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/03/25/anitta-envolver-top-spotify.ghtml>. Acesso em: 30 de junho de 2022.

### 3 TRANSFORMAÇÕES NA INDÚSTRIA DA MÚSICA

Os aspectos que fazem parte das modificações da indústria da música ao longo dos últimos anos são cruciais para entender o funk 150 BPM. Afinal, a música – assim como vários segmentos culturais, como o cinema, teatro, etc. – passou por diversas fases, que vão desde épocas criativas e inspiradoras, até algumas crises.

É notória a crise pela qual vem passando a indústria cultural tal qual a conhecemos. Com o advento das novas tecnologias na década de 1990 e sua expansão e consolidação no século XXI, as relações entre produtor e consumidor, entre artista e público passaram por radicais transformações, trazendo mudanças substantivas para o cenário artístico. (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 18)

Por conta do avanço abrupto da internet, a partir dos anos de 1990, houve um baque enorme na indústria cultural. Herschmann e Kischinhevsky apontam alguns dos possíveis causadores dessa crise, conforme destacado em um trabalho apresentado no XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom:

A própria Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) e mesmo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) reconhecem que há outros fatores que levaram à redução do mercado nacional, como a concorrência de novos meios de entretenimento e a queda na renda da população, passada a euforia inicial com a estabilidade dos preços ocasionada pelo Plano Real. De qualquer forma, a pirataria é apontada como maior vilão. Relatório da ABPD sobre os resultados de 2003 culpam “o descontrole e a falta de fiscalização sobre o comércio informal no país” como razão maior para os prejuízos milionários. (2005, p. 5 e 6)

Além da questão da pirataria, as produtoras musicais resolveram privilegiar artistas já conhecidos e consolidados internacionalmente, o que levou ao fato de muitos músicos serem deixados de lado, ou por estarem começando – e ter um trabalho mais nichado – ou por apenas não atenderem uma demanda universal. “Dados da ABPD apontam a redução de cerca de 50% dos postos de trabalho diretos na indústria do disco entre 1997 e 2003, entre artistas, técnicos de estúdio, departamentos de marketing e pessoal de apoio” (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2005, p. 8). Justamente por conta desse momento que as grandes gravadoras passavam, começou a se iniciar um movimento onde alguns artistas tentaram se lançar por conta própria:

Essa categoria de produção fonográfica, que rotulo aqui de “artistas autônomos”, tornou-se um dos principais focos de empreendedorismo na indústria fonográfica local nesse período, experimentando novas vias de distribuição de suas produções: vendendo-os em bancas de jornal, em seus

concertos, distribuindo-as gratuitamente pela internet. Além disso, buscaram gerir suas carreiras de maneira profissional. (DE MARCHI, 2016, p. 18 e 19)

Em função desses acessos a músicas de maneira digital – e na maioria das vezes ilegal – se darem cada vez mais, Lemos e Castro (2008, p. 19) afirmam que isso praticamente forçou algumas mudanças por parte da indústria. “[...] a indústria aprofundou gargalos de produção, reduziu a diversidade dos produtos distribuídos e passou a investir, cada vez mais, em menos artistas”.

Todos esses fatores foram preponderantes para que o mercado sofresse um baque econômico e criativo. De acordo com Lemos e Castro (2008, p. 19), essas transformações que a indústria foi obrigada a realizar, fizeram com que a indústria musical brasileira concentrasse suas forças de produção no eixo Rio-São Paulo, “constituindo um pólo de produção e distribuição de cultura nessa região, com a redução de investimentos em outras regiões e mercados locais”. Nesse caso em específico, é possível ver um ponto favorável na formação e consolidação do 150 BPM em relação aos outros gêneros, pois mesmo tendo nascido na comunidade – um local que por si só já traz consigo certa resistência de uma camada mais elitista da sociedade – o ritmo acabou se originando nas favelas do Rio de Janeiro, uma cidade com uma influência gigantesca, tanto cultural quanto econômica, se comparada com outros lugares do país.

No livro dos autores, o objeto de estudo é o tecnobrega, subgênero vindo do brega, mas em uma passagem específica, o trecho serve tanto para o ritmo nortista, como para o funk 150 BPM: “Mais do que a distância territorial, é a distância cultural que se mostra determinante para a marginalização desse estilo musical pela grande indústria.” (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

### **3.1 Outra ótica para a crise**

Ao analisar as transformações no mercado devido as mudanças tecnológicas, principalmente a partir dos anos de 1990, De Marchi continua o pensamento de crise na indústria fonográfica, mas resolve adicionar mais um elemento para o debate: a ideia do economista Joseph Alois Schumpeter, de “destruição criadora” ou “destruição criativa”<sup>9</sup> para

---

<sup>9</sup> Teoria criada pelo economista Joseph Alois Schumpeter, que tem por característica principal a tentativa de explicar as transformações que ocorrem num sistema capitalista. Para ele, de forma geral, a destruição criativa ou criadora acontece quando um empreendedor cria um novo produto ou uma nova forma de produzir algo que causa um tipo de mudança na economia, substituindo o antigo e forçando a sua “destruição”.



“analisar um momento de drásticas transformações do modus operandi e da recomposição de forças desse mercado” (2016, p. 21). Esse ideal schumpeteriano é entendido como um processo que revoluciona tão bruscamente o mercado, que acaba forçando com que o modelo econômico perca suas forças, levando até a sua destruição.

[...] as instituições regulam a distribuição de poder nos mercados. Assim, nesse momento de disputas pela reconfiguração do campo, elas podem catalisar ou mitigar a sua reconfiguração. Através de leis de regulação comercial, por exemplo, pode-se proibir que tradicionais empresas participem do novo negócio ou se pode permitir que os tradicionais agentes dominantes consigam recuperar seus poderes, mesmo diante da emergência de novos agentes mais bem adaptados ao novo negócio. Através de leis de propriedade, pode-se restringir ou ampliar algumas possibilidades de desenvolvimento tecnológico e novos modelos de negócio propostos pelos empreendedores. (DE MARCHI, 2016, p. 52)

Não é como se a indústria musical, de modo geral, estivesse se destruindo. Fica evidente todo esse processo de mudança que vem ocorrendo, mas justamente para chegar nessas transformações, alguns processos estão “morrendo” no meio do caminho, como é o caso da venda de discos físicos (LP, CD e DVD), por exemplo. Graças a Internet e todos as facilidades – lícitas ou não – que permeiam ela, esse tipo de comércio está deixando de existir, e sendo substituído por outro. Bem como salienta Souza Neto (2015, p. 150), “A música, como objeto do capitalismo, foi aprisionada em dominação material por mega corporações ao longo do século XX”.

É importante frisar que a pirataria não pode ser considerada a única culpada por levar a indústria fonográfica à beira da falência – como Oberholzer-Gee e Strumpf (2009)<sup>10</sup> destacam – muito se deve também ao “excedente de produção musical que não encontra o consumidor” (SOUZA NETO, 2015, p. 151). Por isso, reitera-se o valor significativo das novas tecnologias dos dias de hoje, mas quando se trata do entretenimento, especificamente quando o assunto é indústria musical, vale mostrar que o mercado resolveu se “sacudir” com o intuito de encontrar novas formas de angariar esse público (ou até outros), substituindo as velhas práticas mercadológicas que não estavam mais dando certo – um exemplo concreto da já citada destruição criativa.

Com a popularização dos meios de produção e difusão ocorrida no início do século XXI, os lucros do setor da música migraram para outras formas de entretenimento, para o mercado de nichos [ANDERSON, 2004], para as pontas, cenas/artistas independentes [DE MARCHI, 2012] e para as cenas

---

<sup>10</sup> Os autores explicam que é necessário que se realize mais de 5.000 downloads de uma música para que se deixe de vender um único CD, o que demonstra que não é somente esse fator que vai enfraquecer a indústria como um todo.

regionais [LEMOS, 2008; SOUZA NETO, 2004]. (SOUZA NETO, 2015, p. 151)

Segundo Paulo Roberto Tigre (2019), por conta dessa destruição criadora ou criativa, que vai desencadear em uma série de novas tecnologias, algumas dinâmicas acabam ficando obsoletas, como as livrarias e locadoras, mas alcançando também ao próprio conceito de loja física como um todo, já que hoje tudo está intrinsicamente ligado ao digital.

A construção de novos shoppings vem caindo drasticamente em todo o mundo, diante do avanço do comércio eletrônico. O varejo tradicional é limitado pelo espaço físico, oferecendo pouca variedade e arcando com altos custos de pessoal e locação de espaços comerciais. Já as lojas virtuais podem oferecer uma gama praticamente ilimitada de produtos e serviços, sem necessidade de pagar aluguéis ou manter estoques físicos. (TIGRE, 2019, p. 9)

Voltando para o campo da música, para que fosse possível que artistas – grandes ou independentes – e gravadoras – pequenas, médias ou grandes – pudessem sobreviver nesse mercado cruel e tão competitivo, foi necessário que eles se instalassem de maneira muito rápida nesse modo de funcionamento capitalista. Obviamente que esse fator beneficiou quem já era grande. De acordo com De Marchi (2016), enquanto fica mais difícil para pequenos e médios produtores de conteúdos digitais em lidar com as grandes plataformas, os agregadores de conteúdo<sup>11</sup>, como a *Believe Digital*<sup>12</sup>, ficam com mais prestígio no mercado e angariam cada vez mais recursos e ganham influência na indústria. O autor ainda cita que esse fato dificulta também no acesso aos conteúdos, como por exemplo na “formação de preços dos bens e serviços digitais e a repartição dos royalties derivados dos direitos autorais e fonomecânicos” (DE MARCHI, 2016, p. 238 e 239).

Como na velha máxima do capitalismo, é comum ver o seguinte funcionamento: o sistema praticamente obrigando que a pessoa exerça mais de uma função, muito das vezes sem que esse cidadão esteja efetivamente preparado para tal, precarizando assim o trabalho. Isso acontece em diversas áreas, e obviamente se incorporaria na lógica da indústria musical. Por conta dessa mecânica:

[...] os empresários independentes começam a não apenas gravar seus artistas, como também a lhes prestar uma série de serviços visando o mercado digital. Assim, oferecem o licenciamento das gravações para sua distribuição digital, a contratação dos serviços de agregadores de conteúdo para que estes distribuam as obras da gravadora para as principais

<sup>11</sup> Empresas obtém licenças para que seja possível a comercialização dos arquivos de áudio digitalmente, distribuídos para lojas e streamings de músicas, como o Spotify etc.

<sup>12</sup> Uma das principais empresas de música digital do mundo, que tem como principal função a de ser agregadora de conteúdo.

plataformas de comércio digital, além de se comprometerem a realizar um papel de assessoria de imprensa nas redes digitais. Logo, o contrato de um artista com uma gravadora independente é determinado pela capacidade desta de representar os interesses daquele no ambiente digital. (DE MARCHI, 2016, p. 239)

Vale destacar que, por terem o poder de regular qual conteúdo digital circulará ou não, grandes conglomerados de produtoras, artistas etc., conseguem realizar outra prática comum em oligopólios: o de restringir – e até dizimar – outras empresas, o que acaba diminuindo, ou até encerrando por total, a competitividade nesse mercado digital. Com o intuito de tentar estimular novas alternativas para solucionar, ou pelo menos diminuir os efeitos sobre as diversas problemáticas no entorno do atual modelo de vendas de álbuns, o autor sugere algumas mudanças que podem ser realizadas pelo próprio Estado:

[...] alternativas ao modelo de venda de álbuns ou de acesso a estes via subscrição, como a proposta do Estado fornecer gratuitamente os conteúdos digitais e cobrar dos cidadãos um tipo de imposto (como o modelo utilizado em alguns países da Europa para subsidiar a televisão pública), estão absolutamente fora da agenda da discussão de novos modelos de negócio para a fonografia. Não sei se essa alternativa seria mais eficiente, mas pelo menos ela deveria estar em discussão entre agentes do mercado, o Estado e a sociedade civil para se considerar sua viabilidade. É essa dinâmica democrática de configuração do mercado de conteúdos digitais que se perde em favor da imposição de interesses privados. (DE MARCHI, 2016, p. 243)

Um ponto central para compreender os paralelos entre essas transformações na indústria musical e o estabelecimento do 150 BPM como um subgênero com características únicas é a forma como a própria indústria distribuiu as produções fonográficas. Como já foi citado anteriormente, a dificuldade que pequenos produtores têm dentro de um universo cada vez mais competitivo – como o da música – é enorme. E é dentro desse caos que o funk 150 BPM demonstra seu valor, visto que, como conta De Marchi (2016), os produtores ganham influência na indústria por não mais gravarem os artistas e sim prestar outros serviços, o que acaba inserindo a vertente do funk no meio musical.

Sem a pulverização da própria produção fonográfica que ocorreu nos últimos anos, onde empresários e produtores precisam acumular funções, não se teria o ritmo, ou pelo menos não com essas características que o tornam tão único.

## 4 O MERCADO DE FUNK NO BRASIL E O FUNK 150 BPM

Um dos gêneros musicais mais populares do país, o funk, viu a hegemonia carioca ser ameaçada com o sucesso que foi, e continua sendo, o funk ostentação, a vertente paulista do ritmo. Buscando se reinventar, a população carioca viu nascer o funk 150 BPM (batidas ou batimentos por minuto <sup>13</sup>), que hoje é considerado como um dos grandes sucessos recentes do país, tanto economicamente falando, quanto na questão da popularidade.

As BPM de uma música servem para mensurar a velocidade de determinado ritmo e para que o cantor ou produtor musical consiga encaixar e regular o tempo dos instrumentos musicais presentes na canção, sem que nenhum som destoe. O BPM ajuda na diferenciação dos gêneros, já que as batidas por minuto têm como característica dar identidade para as canções, ficando assim mais fácil para o ouvinte reconhecer o tipo de gênero musical apresentado. Daí a importância do funk 150 BPM – que revolucionou o mundo do funk, já que a maioria das músicas eram tocadas com 130 batidas por minuto, no máximo.

Como já foi abordado ao longo do texto, o funk brasileiro se inspirou mais no hip-hop estadunidense do que propriamente no funk americano. Justamente por isso, o gênero costuma seguir alguma tendência do gênero norte-americano, seja propriamente no ritmo, seja no estilo. Porém, é importante destacar que o hip-hop, ao longo dos anos, passou a incorporar cada vez mais diversas tendências da música eletrônica – tanto que outros subgêneros da eletrônica surgiram dessa troca com o hip-hop, como: *house* e *techno*.

Foi justamente pelo fato da relação de simbiose entre o hip-hop e a eletrônica ser tão forte, que o ritmo estadunidense se viu obrigado a acompanhar as mudanças da música eletrônica e acabou adotando a aceleração das BPM, o que reverberou aqui no Brasil e culminou no aumento das batidas por minuto pelo funk carioca.

### 4.1 A origem do 150 BPM

Por conta do já citado sucesso que o funk paulista fazia, os produtores de funk da *cidade do Rio* precisavam de uma inovação no cenário para que fosse possível se reinserir no mercado. Porém, era necessário algo que conversasse diretamente com quem fomenta essa indústria: a população da favela. E foi o que acabou acontecendo justamente por conta do

---

<sup>13</sup> As batidas por minuto podem ser identificadas com o auxílio do metrônomo, um aparelho que indica o andamento musical.

diferencial do funk 150: o ecossistema da favela, que acaba integrando toda a comunidade para que o ritmo se desenvolva.

Essa revolução no ritmo aconteceu em 2017, com o produtor Diogo Lima, mais conhecido no meio como DJ Polyvox, morador da comunidade da Nova Holanda, no Complexo da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro, que é tido como o inventor do subgênero.

De acordo com o produtor musical, em reportagem cedida ao canal VICE Brasil (2018)<sup>14</sup>, a criação veio depois que o filho dele estava batucando uma garrafa de Coca-Cola: “foi quando eu tive a ideia de gravar a garrafa e botar ela em 150 BPM”. O DJ conta também como a cena era apresentada naquele momento:

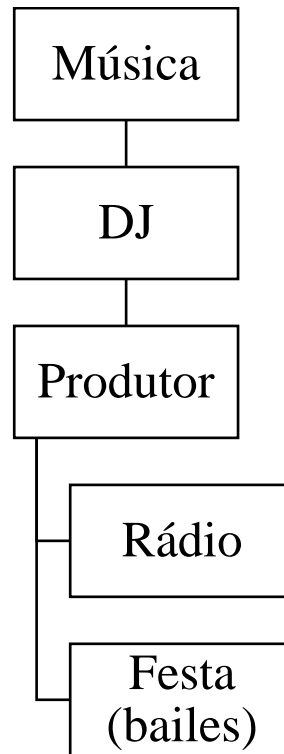
Hoje, no Rio de Janeiro, não existe mais uma comunidade tocando em 130 BPM. Toda comunidade começa no 150 [...] E graças a Deus hoje a gente tem o 150 BPM na rádio, na televisão [...] Tiveram diversas críticas falando que o 150 BPM não tinha como fazer arranjo, não tinha como fazer melodia, incapaz de cantar. A música em si não tem regra de BPM, ela pode ser 90, 130. Vai de quem está produzindo. (VICE Brasil, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.)

Nasce, nesse momento, um movimento que transformou a indústria musical do país, já que, até então, era muito raro observar um ritmo musical que pudesse incorporar todas as cadeias produtivas – desde a concepção das letras e a produção independente em estúdios localizados dentro da comunidade, até a música sendo divulgada amplamente nos bailes funks – sendo realizadas dentro do seu local de origem, no caso do funk 150 BPM, a favela.

---

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.

**Figura 2 - Cadeia produtiva do funk 150 BPM**



Fonte: autoria própria

No esquema acima, é possível notar que o DJ recebe a música (ou a produz) e entrega para o produtor, que distribui para as rádios e para tocar nos bailes de comunidade. Porém o interessante do subgênero é que ele permite que essas interações sejam bem mais interligadas, com o DJ muitas vezes ocupando o papel do produtor, ou o objetivo final não seja necessariamente que a música chegue nas rádios, visto que se ela ganhar um espaço – mínimo que seja – nos bailes, já é suficiente para fazer parte dessa cadeia, já que no funk 150 BPM o que vale é a música tocar nas festas. Pode ser que a música faça sucesso e saia daquela comunidade específica para ganhar os palcos de outros bailes, até conseguir relevância e fazer sucesso no Rio e quem sabe nacionalmente, mas se isso não acontecer, a primeira parte do objetivo já foi cumprida.

#### **4.2 As letras que fizeram o ritmo bombar**

Um dos MCs que mais ganhou fãs ao longo dos anos foi Kevin o Chris. O músico ficou conhecido após emplacar os hits: “Tu Tá na Gaiola” e “Dentro do Carro”. Essa última tem inclusive a mesma batida da canção “Day Tripper”, dos Beatles, que por consequência tem inspirações na canção “Oh, Pretty Woman”, de Roy Orbison.

Na música “Finalidade era ficar em casa”, de MC Kevin o Chris, é possível observar tanto a importância que o Baile ganhou para o frequentador dessa festa, como também a diferença da versão light para a proibida, como comentada acima, veja:

Finalidade era ficar em casa  
 Mas me falaram que a Penha é o bicho<sup>15</sup>  
 E eu brotei só pra ver a safada  
 Fazendo isso

Com o bocetão, ela arrasta  
 Na quadra  
 Ela arrasta

Aqui na Penha, ela arrasta  
 Na quadra  
 Safada<sup>16</sup>

Na opção light, o palavrão é substituído por “bumbum” como forma de suavizar o trecho, mas sem perder a ideia de sexualização. Ainda citando Kevin o Chris – que emplacou muitas músicas de sucesso falando sobre o Baile da Penha – a música “Tu tá na Gaiola” explicita a vontade do cantor de chegar no local na “intenção de beber”, porém na versão proibida ele substitui por “fuder”. Ao mesmo tempo, o cheiro de “lança do bom”<sup>17</sup> e “maconha boa” viram “perfume bom” e “marola boa”, respectivamente, na versão light. Veja abaixo:

Cheiro de lança do bom  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Cheiro de maconha boa  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Várias piranhas jogando  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Os amigos faturando  
 Ei, tu tá na gaiola

Vem sentando na piroca  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Ei, tu tá na gaiola  
 Ei, tu tá na gaiola

Vai descendo a bucinha

<sup>15</sup> Gíria para dizer que algo é muito bom.

<sup>16</sup> MC Kevin o Chris, “Finalidade era ficar em casa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6AgeI9c3owA>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>17</sup> Apelido para a droga lança-perfume, entorpecente usado por meio de inalação.

E não para não, novinha<sup>18</sup>

O sucesso do MC foi tão grande que ele acabou recebendo convite de David Carreira, cantor português, para cantar no Palco Mundo do Rock in Rio Lisboa, em junho de 2022.<sup>19</sup> Antes, ele já havia se apresentado para mais de 90 mil pessoas no Lollapalooza, dessa vez sendo chamado pelo famoso rapper estadunidense Post Malone.<sup>20</sup>

Não são somente os homens que tem espaço na cena do 150 BPM. Na verdade, as mulheres tem um papel importante na construção do próprio funk, com nomes bem conhecidos pelo público, como: Tati Quebra-Barraco e Valesca Popozuda, nos anos 2000, além das já comentadas Anitta e Ludmilla. Com MC Rebecca, cantora, e Iasmin Turbininha – considerada a primeira mulher moradora de favela a se tornar DJ de baile – não foi diferente. Nas músicas das duas artistas, nota-se a intenção em dar voz para o sexo feminino, mostrando que o ambiente do funk pode ser inclusivo, e que não é pelo fato delas serem mulheres que elas não falam besteira e xingam, o que ajuda bastante a quebrar esse paradigma de santidade que se tem por trás do sexo feminino e que é muito imposto na sociedade patriarcal em que vivemos. A MC, em entrevista para o canal VICE Brasil (2018)<sup>21</sup>, fala como se deu o processo para fazer com que sua música, “Cai de Boca”, fizesse tanto sucesso:

Na primeira vez, quando ela foi produzida, minha amiga foi, pegou a música e levou no pen-drive pro Baile, e levou pro Rennan da Penha, para ele tocar. [...] Ele gostou e tocou 20 vezes no Baile esse dia [...]. O bom é que os homens também fazem o sinal do bucetão e dançam no baile [...]. Eu acho que as minas ficam meio que oprimidas, mas, oh... cheguei. Estou aqui cantando. (VICE Brasil, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.)

Vem com esta boquinha  
Abaixar minha calcinha  
Bote pra fora esta linguinha  
E me deixe com tesão  
Que eu tô danadinha  
Tu se amarra na pretinha  
Vou mostrar minha marquinha  
Pra tu ver o que que é bom

<sup>18</sup> MC Kevin o Chris, “Tu Tá na Gaiola”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-kevin-o-cris/ei-tu-ta-na-gaiola/>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/celebridades/2022/06/6429840-kevin-o-chris-celebra-apresentacao-no-rock-in-rio-lisboa-e-so-o-comeco.html>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/como-post-malone-conheceu-kevin-chris-que-roubou-cena-no-lollapalooza-23582290>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>21</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.



Cai de boca no meu bocetão!  
 Cai de boca no meu bocetão!  
 Bocetão, bocetão, bocetão<sup>22</sup>

### 4.3 A importância dos bailes para a consolidação do 150 BPM

É praticamente impossível falar sobre o ritmo sem citar o fator principal que serviu para colocá-lo no patamar atual: os bailes funk. Vale destacar também a importância das músicas produzidas pelos DJs, que eram lançadas em podcasts no YouTube e no SoundCloud<sup>23</sup>, o que ajudou na visibilidade para os artistas do subgênero, mas o que alavancou o 150 BPM de fato foram os bailes nas comunidades. As festas foram preponderantes para a criação de uma identidade própria, que deu uma certa “marca” para a vertente do ritmo, realizando isso de uma forma conjunta, como em uma espécie de ativação comunitária catártica<sup>24</sup>. Ana Carolina Jobim Rodrigues e Priscilla Mansano definem essas categorias como “ritos” e explicam como esse sentimento é explorado no ritmo:

Ritos são as regras e códigos que regem os rituais, entendemos, dessa forma, que funk é um ritual. Suas manifestações geram um estilo de vida, uma demarcação territorial e é uma forma de estar junto através de uma experiência coletiva. (RODRIGUES; MANSANO, 2008, p. 2)

Entendendo o funk como um ritual, o 150 BPM pode ser compreendido como uma variação dessa manifestação, onde você encontra características próprias que ativam essa catarse. Se em outros lugares do país o ritmo é expressado de determinada maneira, no Rio de Janeiro é necessário que se tenha presentes os elementos que fazem do 150 BPM essa potência – como os bailes, o envolvimento da comunidade, etc – para que se te[nha mais nitidamente essa experiência coletiva que Rodrigues e Mansano (2008) citam.

Falando propriamente dos bailes – algo que existe na capital fluminense desde os primórdios do funk, com os já comentados bailes da pesada, nos anos 1970 – o que tem maior impacto para o retorno do ritmo até a cidade de origem é o Baile da Penha, conhecido como Baile da Gaiola, localizado no Complexo da Penha, na Vila Cruzeiro, Zona Norte da cidade.

<sup>22</sup> MC Rebecca, “Cai de Boca”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-rebecca/cai-de-boca-no-meu-bucetao/>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>23</sup> Plataforma online onde qualquer conteúdo de áudio pode ser publicado.

<sup>24</sup> O filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) definiu o conceito de catarse, na obra “Arte Poética”, como algo que purificava as almas. Ao perceber uma obra teatral, fosse ela drama ou tragédia, na época, o público descarregava diversas emoções e sentimentos.

**Figura 3 - Baile da Gaiola**



Fonte: Kondzilla<sup>25</sup>.

A festa acontecia todo sábado e em 15 de julho de 2018 chegou até a contabilizar a expressiva marca de 25 mil pessoas, com duração de 16h ininterruptas<sup>26</sup>. O DJ atuante do baile era Rennan da Penha, que é apontado como um dos nomes responsáveis por alavancar o “ritmo acelerado”, já que, a partir desse episódio, o baile tomou proporções gigantescas e acabou popularizando pelo país, tanto a festa, quanto o ritmo. Nessa parte, vale destacar que outros bailes também tiveram sua contribuição e ajudaram a popularizar o ritmo, como o Baile da Nova Holanda, no Complexo da Maré, e o Baile do Jacaré – apelidado de “Baile do Jaca” – ambos da Zona Norte do Rio.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://kondzilla.com/o-baile-da-gaiola-virou-palco-do-publico-lgbti/>. Acesso: 9 de novembro de 2022.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/07/5558410-baile-leva-25-mil-a-penha-dura-16h-e-moradores-reclamam.html>. Acesso: 28 de junho de 2022.

**Figura 4 - Baile do Jacaré**



Fonte: Página “Morro do Jacaré”, no Facebook<sup>27</sup>.

**Figura 5 - Baile da Nova Holanda**



Fonte: Página “Baile da Nova Holanda”, no Facebook<sup>28</sup>.

#### 4.3.1 Rennan da Penha

Com o Baile da Gaiola tendo uma repercussão muito grande na mídia, o DJ Rennan da Penha recebeu, em 2019, um convite da rádio FM O DIA – até então a 2ª rádio com maior

<sup>27</sup> Disponível em: <https://m.facebook.com/photo.php?fbid=3265261780183460&id=678692225507108&set=a.854292177947111&source=49&eav=AfZxu9NBt14iLXpXNM4QqlheFNHf7DuoVZNGCh4ZMua0nlSXQivqQEITJp1-UYidNbE&paipv=0>. Acesso: 9 de novembro de 2022.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://m.facebook.com/bailedanovaholanda/photos/melhor-baile-do-rio-de-janeiro-concordam/775873559254658/>. Acesso: 9 de novembro de 2022.



audiência na cidade – para apresentar um programa, intitulado “Baile do Rennan da Penha”. Nele, o produtor musical levava todo o *setlist*<sup>29</sup> que usava no Baile da Gaiola – sendo sempre uma versão *light*<sup>30</sup> – e ainda aproveitava para fazer propagandas da festa. Aqui fica nítido o quão importante os meios de comunicação foram para impulsionar ainda mais o 150 BPM e atingir cada vez mais pessoas, já que até então pouco era comentado na grande mídia sobre o subgênero.

Em março de 2019, alguns meses depois da estreia do DJ na rádio, a FM O DIA teve que suspender o programa por conta da prisão de Rennan da Penha com alegação de uma suposta associação ao tráfico de drogas – o curioso é que o músico havia sido inocentado, em primeira instância, por falta de provas. Por sorte, o produtor musical foi solto oito meses após ser detido, depois do Supremo Tribunal Federal (STF) derrubar, em janeiro de 2020, a decisão de que condenados sejam presos em segunda instância<sup>31</sup>.

Figura 6 - DJ Rennan da Penha



Fonte: Reprodução/Revista Veja.<sup>32</sup>

#### 4.4 Análise do cenário

<sup>29</sup> Uma listagem com as músicas que o artista ou a banda tocarão em determinado local.

<sup>30</sup> Estilo que, diferente do famoso “proibidão”, não é explícito e evita palavras de baixo calão e referências a drogas ilícitas. Além do fato de poder ser tocado na TV e no rádio sem maiores problemas.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/2020/01/5852431-dj-rennan-da-penha-volta-a-ter-programa-de-radio.html>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/entrevista-rennan-da-penha-saida-prisao/>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

É notório que com a popularização e a enorme divulgação midiática do subgênero musical, os bailes funks seriam cada vez mais frequentados por outros que não mais eram moradores das favelas – mesmo esses sendo a maioria. Essa migração de pessoas de classes mais altas nas comunidades cariocas vai de encontro com o que Rodrigues e Mansano (2008, p. 2) dizem quando afirmam que “o fenômeno do funk é uma representação que fugiu do contexto de sua criação e evoluiu para movimentos esvaziados do significado original” num contexto em que ocorre esse descolamento, se analisarmos o 150 BPM com a origem do funk no país – que nasce na Zona Sul carioca, com os bailes da pesada – onde agora o ritmo se fortalece na população pobre, agindo também com um ecossistema super integrado entre os diversos setores da própria comunidade.

Um importante fator para o funk carioca ter demorado tanto a reconhecer outras possíveis vertentes – ajudando assim a popularizar e fazer crescer cada vez mais o gênero musical, e também acabar com os ideais preconceituosos por trás do ritmo – foram as ocupações policiais e intervenções militares que ocorreram nas favelas do Rio de Janeiro nos últimos anos. O Programa de Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) foi criado em 2008, na capital fluminense, com o argumento de levar mais segurança para a população das comunidades, combatendo o tráfico de drogas e a violência nas favelas<sup>33</sup>. A política de segurança, além de ter tido o efeito contrário no combate da violência – já que números apontam que a violência aumentou em áreas com a UPP<sup>34</sup> – ainda serviram para impedir os bailes funk de serem realizados<sup>35</sup>. Isso se agravou ainda mais com a Intervenção Militar – que ocorreu em 2018 e só foi terminar em 2019 – em decorrência da forte crise na parte econômica e na segurança pública que o estado do Rio de Janeiro vivia. Brunno DJ contou, em entrevista para a VICE Brasil (2018)<sup>36</sup>, como essas políticas de segurança pública influenciaram nos bailes que aconteciam nas favelas cariocas:

Primeiro de tudo: é a chamada opressão. A gente fica oprimido dentro de onde nós moramos. Segundo: a gente não tem direito a lazer nem a cultura [...] nosso lazer, da comunidade, é um sambinha, um forró, um pagode, é o funk. E quando entra, como há quatro anos aconteceu com a ocupação, proibiram de tudo. (VICE Brasil, 2018. Disponível em

<sup>33</sup> Disponível em: <http://olerj.camara.leg.br/retratos-da-intervencao/idade-de-policia-pacificadora-upp>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitoshumanos/noticia/2016-05/pesquisa-sugere-aumento-de-viol%C3%Aancia-dom%C3%A9stica-em-%C3%A1reas-com-UPP>. Acesso em: 1 de julho de 2022

<sup>35</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/bailes-funk-perdem-espaco-em-favelas-do-rio-apos-ocupacao-policia.html>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>36</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=200s>. Acesso em: 18 de maio de 2022.)

#### 4.5 Mercado do funk

O mercado, seja ele do segmento que for, no modelo capitalista que vivemos, segue a lógica de cada vez mais se preocupar em fazer algo para atrair comercialmente mais públicos, e menos em melhorar efetivamente o produto – se importando somente com o fato de ganhar dinheiro em cima de determinado produto. Observando que essa estratégia vem funcionando no setor da música – visto que em 2021 o setor fonográfico nacional movimentou R\$ 2,1 bilhões, o que corresponde a um crescimento de 32% se comparado com 2020<sup>37</sup> – o funk não ficou de fora. Aqui, vale destacar a influência do YouTube e do TikTok<sup>38</sup>, que serviram para difundir ainda mais o gênero, nacional e internacionalmente, mesmo que ele siga sendo tradicionalmente marginalizado “pela indústria cultural no país” (MOREL; SANTOS, 2022, p. 37).

Os autores ainda classificam o TikTok como um aplicativo que é peça chave no marketing musical atual, já que a partir do momento que a música se populariza, “os artistas têm a possibilidade de expandir sua base de fãs, atingindo pessoas de outras regiões do país e de diferentes classes sociais” (MOREL; SANTOS, 2022, p. 38).

Enquanto em outros gêneros musicais, como o sertanejo, é possível observar uma certa longevidade na memória do público, o funk, por outro lado, tem sido refém de uma pouca repercussão midiática, se comparado com outros ritmos – e sabendo do potencial que o ritmo tem – fator esse que afeta diretamente na consolidação do ritmo no cenário. Uma das causas para essa pouca visibilidade que a própria indústria promove para com o funk pode ser explicada pelo preconceito contra o gênero, seja racial ou social. “É cedo para afirmar que o rap e o funk irão se massificar a ponto de prevalecerem [...], pois, apesar da atual atenção que despertam, são gêneros que ainda enfrentam barreiras discriminatórias impostas por parte da sociedade” (MOREL; SANTOS, 2022, p. 46). É notório que os dois gêneros tiveram avanços e hoje alcançam muito mais gente que se comparado com cinco anos atrás, mas não deixa de

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/mercado-de-musica-no-brasil-gera-r-21-bilhoes-e-dobra-faturamento-em-tres-anos.shtml#:~:text=O%20Brasil%20tem%20hoje%20o,em%20rela%C3%A7%C3%A3o%20ao%20ano%20anterior>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>38</sup> Aplicativo que tem por característica permitir que as pessoas criem e divulguem vídeos próprios.

ser curioso imaginar como poderia ser explorado todo o potencial que esses ritmos tem caso essas barreiras não existissem na nossa sociedade.

Em entrevista para a revista Lado B<sup>39</sup>, Mayara Bailo, coordenadora de marketing da ONErpm<sup>40</sup>, contou o que os artistas do ritmo podem fazer para durarem mais no cenário e talvez forçar que a indústria entenda e dê o espaço que os funkeiros tanto merecem:

Todos os dias surge uma nova pessoa que fez uma música na sua casa, pelo computador, lançou e hitou. O funk é um ritmo fácil de ser produzido e que vive em busca do hit. Porém, eu acredito que os artistas deveriam estar mais preocupados em construir uma carreira e lançar projetos completos do que necessariamente fazer o novo hit. (Revista Lado B, 2022. Disponível em: <https://revistaladob.com.br/mercado-do-funk-carreira-mais-importante-hit/>. Acesso em: 1 de julho de 2022.)

Obviamente não se tem uma receita exata do que fazer para que o artista se mantenha relevante e consiga ganhar mais espaço para ele e para o próprio funk na indústria, até porque, como foi dito anteriormente, existem barreiras – como o racismo – que precisam ser resolvidas pela população, não cabe ao funk mudar a mente de pessoas que pensam desse jeito. Porém, é de extrema importância que o mercado olhe com carinho para temas envolvendo as disparidades nas questões raciais e de gênero, que ainda acometem nossa sociedade, para que seja possível olhar para um futuro menos desigual:

O mercado da música carece de políticas que o tornem mais igualitário em termos de gênero e etnia. O incremento da capacitação dos agentes de mercado e a ampliação do acesso ao conhecimento são meios indispensáveis para o desenvolvimento do setor como um todo. (MOREL; SANTOS, 2022, p. 46)

Para o ritmo se consolidar no mercado, foi necessário que as produtoras – independentes ou não – entendessem o próprio público, isto é: para além de letras e batidas “chiclete”<sup>41</sup>, era importante abrir portas para vertentes diferentes, com o intuito de agradar os mais variados tipos de pessoas e se encaixar no modelo cultural de cada região do país. O funk 150 BPM é um ótimo exemplo de como o Rio de Janeiro conseguiu se diferenciar do que era tocado de funk naquele momento – o Ostentação – que até teve um público interessante na cidade, mas que não traduzia a melhor forma do carioca de consumir, escutar e se identificar com o ritmo.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://revistaladob.com.br/mercado-do-funk-carreira-mais-importante-hit/>. Acesso em: 1 de julho de 2022.

<sup>40</sup> Distribuidora onde artistas podem disponibilizar suas próprias músicas de forma gratuita em plataformas digitais.

<sup>41</sup> Forma de dizer que aquela música ou batida ficam gravadas na cabeça.

[...] O funk surgiu como uma representação coletiva específica da periferia, e por isso as letras das músicas retratam o cotidiano dos frequentadores originais de bailes, abordando temas como: a violência policial nas comunidades carentes dos morros cariocas e a pobreza das favelas. Quando o funk é cantado por um jovem de classe média, não há uma reivindicação real, ele se esvazia de significado e vira puro divertimento. (RODRIGUES; MANSANO, 2008, p. 3)

Foi por conta disso que ocorreu com o funk um fenômeno comum em diversos outros gêneros musicais do mundo: a popularização dos subgêneros. Se temos no Rio o 150 BPM, na região Nordeste vai haver o Brega Funk<sup>42</sup>, principalmente em Recife, e o Pagofunk – uma mistura de pagode baiano com funk – na Bahia. Já em Goiás e na região Sul, o que se popularizou foi o Eletrofunk, ou Mega Funk, que é um funk misturado com a música eletrônica:

Novos estilos foram criados a partir do rap e do funk e alguns deles vêm se popularizando, como o grime, que surgiu em Londres no início dos anos 2000, mesclando referências de rap, UK Garage e drum'n'bass. Em termos de andamento das músicas, o grime é marcado pela utilização de 140 BPMs (batidas por minuto) e, em geral, seus MCs fazem uso de oito compassos de rima, diferenciando-se dos 16 compassos utilizados tradicionalmente pelo rap. [...] Outro estilo que vem se espalhando pelo país é o drill. Criado em Chicago, nos Estados Unidos, no início da década de 2010, é uma variação do trap, gênero muito popular no mundo todo. O drill é marcado por frequências graves oscilantes em suas batidas e, no Brasil, os artistas fazem letras que descrevem a violência observada nas comunidades carentes e nas periferias urbanas. [...] Por terem conquistado notoriedade principalmente nos subúrbios, tanto o grime quanto o drill apresentam influências do funk. (MOREL; SANTOS, 2022, p. 46)

Para Rodrigues e Mansano, os principais responsáveis pelo advento dos subgêneros seriam os meios de comunicação, já que eles “transmitem formas simbólicas que seriam geradoras de outra manifestação cultural em localizações geográficas diferentes” (2008, p. 2). E explicam o motivo dessas vertentes do ritmo se formarem pelo país:

O mundo do entretenimento é feito de novidades que logo são apropriadas por todos os tipos de público. Algumas manifestações culturais regionais foram transformadas em fenômenos nacionais, como é o caso do funk carioca. (RODRIGUES; MANSANO, 2008, p. 2)

#### **4.5.1 Economia do funk 150**

---

<sup>42</sup> Junção do já conhecido funk com o brega, ritmo típico da região Norte e Nordeste, que tem por característica ser uma música romântica com baixa qualidade, de propósito, além de exageros nos visuais e até nas letras dos cantores.



O que mais se destaca no 150 BPM é a produção musical, com uma forma bastante disruptiva no que diz respeito a forma que as músicas são feitas, fugindo do modo tradicional que era realizado antes, justamente por ser produzido em pequenas produtoras, que ficam dentro das comunidades – às vezes até com estúdios dentro da casa dos próprios DJs ou produtores.

Além disso, a própria forma de divulgação das músicas é diferente do habitual, já que muitas canções são postadas na internet para depois serem testadas nos bailes funks – mas já se tem visto algumas músicas fazerem o caminho inverso, onde ela faz sucesso nas festas das comunidades e depois “estoura” nas redes sociais. Com isso, foi possível observar uma mudança bem brusca na parte criativa envolvendo o ritmo, visto que todo o processo agora viria das favelas – seja na música, seja nos bailes. Transformação essa que acabou virando a marca característica do subgênero: grande parte das etapas produtivas saem das comunidades cariocas.

O DJ Polyvox, em entrevista, comentou sobre essa “necessidade” que os personagens do funk 150 BPM – ele incluso – têm em respeitar as tradições do ritmo:

As minhas criações não foram feitas em caixa Yamaha, [...] em placa de som. Eu tenho no meu escritório melhores equipamentos [...] mas eu gosto disso aqui, quebrado, isso aqui faz o funk: um microfone de 15 reais. O funk em si precisa disso. Comunidade fala com a voz da comunidade. (VICE BRASIL, 2018)

E quando se fala em economia do funk 150 BPM, é necessário esmiuçar esse conceito, explicitando quais esferas atuam para formar o poder econômico existente nesse subgênero. Vale recordar que no ambiente desse ritmo, a cadeia produtiva funciona numa organização mais próxima da horizontalização, onde o funkeiro não necessariamente precisa ficar refém das grandes gravadoras aceitarem produzir a música, ou o DJ querer gravar o som; ele mesmo pode ser DJ e produtor de si mesmo. Obviamente que tendo mais pessoas no processo, é possível que o trabalho se desenvolva melhor, mas não é algo preponderante para garantia de sucesso.

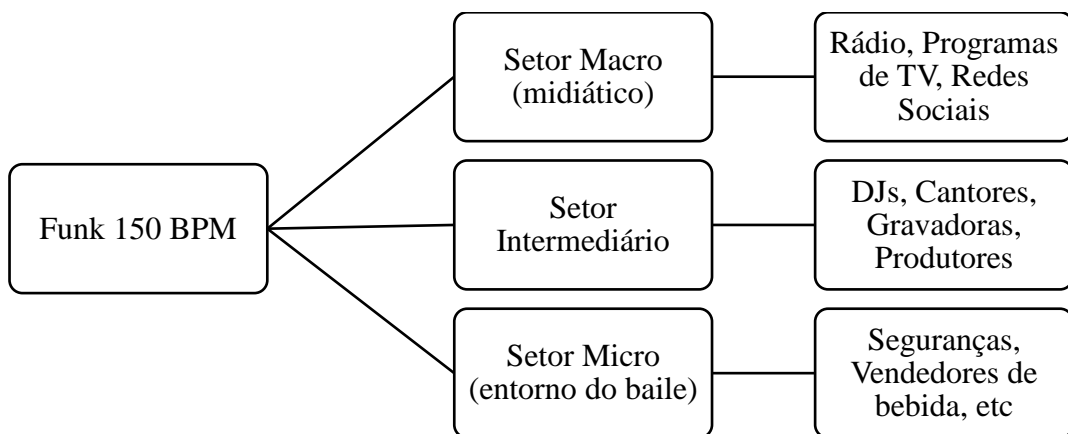
Estabelecida a organização, o importante agora é entender as relações. Começando de uma maneira mais macro, os agentes desse primeiro setor são: estações de rádio e programas de TV. São elas que dão certo tipo de reconhecimento para os artistas e para o subgênero, chamando a atenção dos ouvintes/telespectadores para os bailes ou as novidades da cena. Os meios de comunicação tradicionais são veículos de massa e no Brasil ainda funcionam como formadores de opinião para uma parcela significativa da população. Mesmo atualmente a

internet tendo muito alcance, visto que hoje é o principal meio de informação do brasileiro, a TV vem logo atrás<sup>43</sup>. Daí a importância desses artistas aparecerem e ganharem espaços na mídia. Uma menção honrosa para as redes sociais, como TikTok e Instagram, que hoje exercem um papel de propagação do ritmo tão ou até mais importante quanto foi o papel da rádio na época em que o ritmo tinha acabado de aparecer na cena.

No segundo setor estariam: DJs, produtoras, gravadoras e os próprios cantores. Aqui os papéis entram na horizontalização explicada acima, podendo todos exercerem cada um o próprio papel, ou todos sendo a mesma pessoa a realizá-lo.

No último setor, mas não menos importante, estão todos aqueles da escala micro, que permeiam o principal do 150 BPM – o baile. Nele estão: os seguranças, os vendedores de bebida e comida, as pessoas responsáveis por montar as aparelhagens, etc. Todos os setores são primordiais para fazer o fluxo do funk 150 BPM funcionar a todo vapor, porém nesse setor é possível observar a conexão e ativação comunitária diante dos seus olhos, até porque sem os próprios moradores, que ajudam em todo o aparato no entorno das festas, nada disso seria possível.

**Figura 7 - Organograma do Funk 150 BPM**



Fonte: autoria própria.

Na imagem, pode-se perceber como o funk 150 BPM tem um funcionamento bem diferenciado quando se comparara com outros gêneros musicais, onde esses setores existentes estão presentes, mas não divergem entre si, e acabam se conversando bastante.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/internet-e-principal-meio-de-informacao-para-43-tv-e-preferida-de-40/#:~:text=publicidade-Internet%20%C3%A9%20principal%20meio%20de%20informa%C3%A7%C3%A3o%20para%2043,%C3%A9%20mais%20usada%20por%2040%25&text=A%20internet%20e%20a%20televis%C3%A3o,13%20de%20outubro%20de%202021>. Acesso: 9 de julho de 2022.

A grande questão desse esquema é que ele acaba não compreendendo as inúmeras outras esferas que são difíceis de mensurar o valor, pelo menos por agora. Um bom exemplo disso são as redes sociais, que atualmente têm um papel tão grande ou até maior que qualquer outro setor na divulgação do funk 150 BPM. Fora que ainda poderá surgir outro componente que se insira em um dos setores e que acabe abalando toda estrutura inicial.

A autora Simone Pereira de Sá (2019), ao analisar aspectos da consolidação da música apelidada por ela de Pop Periférico, afirma que as plataformas de vídeo, com ênfase no Youtube, têm papel importantíssimo na construção de um canal único. Fato esse que tem relevância, visto que antes as músicas transitavam por setores diferentes, o que deixava tudo mais pulverizado e com menos divulgação, como por exemplo no início do 150 BPM, quando diversos produtores musicais resolviam lançar suas músicas em podcasts de mais de duas horas e em agregadores diferentes do que a maioria das pessoas tinham acesso. Querendo ou não essa centralização facilitou o trabalho, tanto de quem produz as músicas, quanto de quem as escuta.

As redes sociais – e sobretudo o Youtube – são agentes fundamentais na articulação dessa rede constituída por gêneros musicais que antes circulavam por circuitos distintos e que agora se irrigam mutuamente[...] Além disso, observamos que no conjunto de vídeos musicais que atingiram o top da audiência no Brasil, há diversas formas de performatizar as noções de pop periférico – através do *funk carioca*, do *funk pop*, do *funk ostentação* e do *sertanejo universitário*, dentre outros. (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 30, grifos do autor)

É notório que, tanto no passado quanto atualmente, os atores do funk 150 BPM só puderam chegar onde chegaram graças ao poderio das novas tecnologias – não só com o fator do compartilhamento existente nos dias de hoje com as redes sociais, mas também porque sem os próprios *softwares* que permitiram que o DJ Polyvox pudesse acelerasse as batidas por minuto, talvez não houvesse essa revolução que podemos observar no mundo da música.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em tudo que foi retratado durante o trabalho, é possível afirmar que foi explicado o processo de formação acerca do funk 150 BPM, mas também se obtiveram respostas sobre todas as nuances que fazem o subgênero do funk desempenhar um papel tão único na sociedade. A partir do que foi exposto no trabalho, pode-se concluir então que o funk acaba revelando uma nova forma de estruturar produtivamente o próprio ritmo, com produtores musicais, cantores e todos os envolvidos no processo, intimamente ligados com a região – no caso, a favela. Por conta desse fator, o ritmo ganha um espaço merecido no mercado nacional e internacional, justamente por mostrar essas formas tão diferentes dentro de si, o que acaba por mexer completamente na estrutura da indústria, que agora precisa se adequar a esse novo modelo.

No trabalho, também foi possível explicar a ligação extremamente forte entre Estados Unidos e o Brasil, e como se deram todos os processos de influência que o país norte-americano inferiu (e infere) no nosso país, seja no aspecto musical – no caso do funk – seja no próprio lado cultural como um todo, já que as referências para: criar o Movimento Black Rio, os estilos utilizados em festas, os próprios bailes, etc tinham uma “mão” estadunidense por trás. Mas também foi interessante ver como o próprio gênero do funk deixou de ser aquilo que o ritmo era nos Estados Unidos para adotar características próprias, virando um ritmo com a sua própria identidade.

Essa nova forma de hierarquização do ritmo serve também para destacar a importância na atuação dos personagens “secundários”, que são aqueles que fazem parte dos bastidores, nas montagens dos palcos dos bailes, enfim, os que trabalham no entorno da festa e garantem que ela funcione. Esses atores são preponderantes, já que sem eles o 150 BPM não acontece.

A partir do trabalho, também foi possível analisar a retomada do ritmo para o Rio de Janeiro, local de origem do funk no Brasil. A relevância desse retorno do gênero musical é que se pôde notar a recuperação de uma cultura que fazia parte da identidade carioca, mas que havia se perdido com o tempo. Agora, com a vertente se reafirmando em solo carioca, o caminho ficou aberto para que vários outros subgêneros possam surgir, já que uma “personalidade” acerca dessa subdivisão do funk foi estabelecida. Ganha o Rio de Janeiro, ganha o Brasil, mas ganha principalmente a música. Outro ponto crucial dessa retomada que é possível observar é a forma de resistência que os próprios moradores fazem contra as forças policiais e qualquer outro tipo de setor da sociedade que tente criminalizar o ritmo ou impedir

que ele sequer exista. Somente existindo, o ritmo já mostra uma força muito grande para com os que pretendem calar o gênero musical – e toda cultura que vem de uma classe mais baixa.

As análises apresentadas nesse trabalho também mostram certo valor, visto que atualmente, numa sociedade com um racismo tão exacerbado, e diversos outros tipos de preconceito enraizados em nossa civilização, é de suma importância que ocorram estudos como esse, para que, mesmo que paulatinamente, seja possível mudar o pensamento de quem ainda cogita tais ideias.

Desse modo, foi possível compreender os diversos tipos de funks presentes ao longo dos anos – e todas as mudanças que tiveram no ritmo, seja quando comparamos com os Estados Unidos, seja as mudanças nas próprias inúmeras vertentes dentro do Brasil que foram criadas –, e qual a importância do ritmo instaurado em solo carioca para com a indústria, assim como a relevância de tudo que constituiu o ritmo, no passado, até a formação do subgênero do 150 BPM, nos dias atuais.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANITTA chega ao 1º lugar mundial com 'Envolver'. **G1**, 25 mar. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/03/25/anitta-envolver-top-spotify.ghtml>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BAILE leva 25 mil à Penha, dura 16h e moradores reclamam. **O Dia**, [s. l.], 17 jul. 2018. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/07/5558410-baile-leva-25-mil-a-penha-dura-16h-e-moradores-reclamam.html>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BESCHIZZA, Christian. **Uma Introdução ao Funk Carioca**: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas. Artigo. [s. l.], 2014

BRACKETT, David. **Música Soul**. Tradução de Carlos Palombini. Opus: revista da Anppom, [s. l.], 2009.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARVALHO, Nilton. **DJ, Novas Mídias e as Formas Criativas de Colagem do Sampling na Música Pop**. Revista Eletrônica CoMtempo, [s. l.], 2015.

DE MARCHI, Leonardo. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**: dos discos físicos ao comércio digital de música. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

DE MARCHI, Leonardo; GUTIERREZ MENDES, Gabriel. **A mídia somos nós**. Alceu (Online), [s. l.], 2020.

DUARTE, Marcia Yukiko Matsuuchi. Estudo de caso. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

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

ECONÔMICO, Terraço. **Schumpeter**: inovação, destruição criadora e desenvolvimento. InfoMoney, [s. l.], 30 set. 2016. Disponível em: <<https://www.infomoney.com.br/columnistas/terraço-econômico/schumpeter-inovacao-destruicao-criadora-e-desenvolvimento/>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

GROOVY, Bruno. **Soul Grand Prix**, [s. l.], 2010. Disponível em: <<http://www.funkderaiz.com.br/2010/09/soul-grand-prix.html#:~:text=Fundada%20por%20Dom%20Fil%C3%B3,C3%B3%2C%20a,%C2%B4s%20tocavam%20os%20bailes>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A indústria da música - uma crise anunciada. In: Congresso Brasileiro de Comunicação - Intercom 2005. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

HÁ 30 anos, da favela para o asfalto. **Correio Braziliense**, [s. l.], 1 out. 2019. Disponível em: <[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/01/interna\\_diversao\\_arte,792961/ha-30-anos-da-favela-para-o-asfalto.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/01/interna_diversao_arte,792961/ha-30-anos-da-favela-para-o-asfalto.shtml)>. Acesso em: 20 jul. 2022.

LEMOS, Ronaldo. *et al.* **Tecnobrega: O Pará Reinventando o Negócio da Música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LISTA de prêmios e indicações recebidos por Ludmilla. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_pr%C3%AAmios\\_e\\_indica%C3%A7%C3%B5es\\_recebidos\\_por\\_Ludmilla](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pr%C3%AAmios_e_indica%C3%A7%C3%B5es_recebidos_por_Ludmilla)>. Acesso em: 18 mar. 2022.

MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca: crime ou cultura? O som do medo e do prazer**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MOREL, Leonardo; SANTOS, Vitor Gonzaga dos. **O funk e o rap em números**. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 32, 2022. Disponível em: <<https://www.doi.org/10.53343/100521.32/4>>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

MOTOWN Records. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Motown\\_Records&oldid=57832731](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Motown_Records&oldid=57832731)>. Acesso em: 17 mar. 2020.

NETO, Manoel José de Souza. **A popularização dos meios de produção e difusão da música, e crise na indústria fonográfica: Revolução do precariado musical e contrarrevolução**. Lugar Comum (UFRJ), 2015.

O FENÔMENO do funk-pop com Anitta. **TV Brasil**, [s. l.], 15 dez. 2017. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/segue-o-som/2017/07/o-fenomeno-do-funk-pop-com-anitta>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2018.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. **Black Pau: A soul music no Brasil nos anos 1970**. Tese de Doutorado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, 2015.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octavio. **1976: Movimento Black Rio**. 01. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica**. Revista Fronteiras (Online), [s. l.], 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Apropriações low-tech no funk carioca: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia**. Revista Fronteiras (Online), [s. l.], 2014.

POR Dentro do Funk 150 BPM. Host: Mariana Bernardes. Direção: Felipe Larozza e Matias Maxx. Produção: Juliana Boscardin e Matias Maxx. [S. l.: s. n.], 2018, 1 vídeo (21 min) Publicado pelo canal VICE Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

RODRIGUES, Ana Carolina Jobim; MANSANO, Priscilla. **As Representações do Funk Assimiladas pela Classe Média Carioca**. In: Corpocidade debates em estética urbana, 2008, Salvador. Modos de subjetivação na cidade, 2008.

SANTOS, Yasmin. **Pancadão da Turbininha**. Revista Piauí, [s. l.], set. 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pancadao-da-turbininha/>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

TAVARES, Pedro Henrique. **Como surgiu o funk?**. Superinteressante, [s. l.], 9 dez. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-funk/>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

TIGRE, Paulo Bastos.; MOREL, Leonardo. **Inovação em Serviços na Economia do Compartilhamento**. 01. ed. São Paulo: Saraiva, 2019.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes(?)**: um olhar sobre a produção musical independente vido país. E-Compós (Brasília), 2006.