



Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras / Instituto de Ciências Sociais

# **DE MIAMI AO RIO DE JANEIRO: REPENSAR O ATLÂNTICO NEGRO EM MÚSICAS POPULARES**

Mestrado em Estudos Brasileiros

LAI JIANG

2025

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pelo Professor Doutor Nuno Miguel Ribeiro de Medeiros

## AGRADECIMENTO

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais. Sem o apoio deles ao longo deste caminho, não teria conseguido ir tão longe na minha jornada de exploração acadêmica. Em segundo lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Nuno Medeiros, cuja generosidade, entusiasmo e compromisso com o processo de leitura e revisão da dissertação contribuíram para a qualidade final dos meus esforços. Agradeço ainda à Ting pela ajuda na busca de material acadêmico. Agradeço também à minha diretora, Professora Alva Teixeira, pois foi a sua tolerância, apoio e rigoroso senso de trabalho que permitiram que o meu plano de estudos, um tanto complexo nos últimos dois anos, fosse realizado com sucesso. Não houve muitas pessoas que me tenham fornecido ajuda direta neste trabalho acadêmico, que para mim foi uma jornada um pouco solitária. No entanto, sou extremamente grato a todas as pessoas que me acompanham e àquelas que me acompanharam no passado. Todas e todos vocês são essenciais. Por fim, gostaria de agradecer a Hu Xudong. O Professor Hu não foi uma pessoa próxima de mim, mas a sua exploração do Brasil e da poesia, o seu amor pelas pessoas e pelas comunidades ao seu redor, e sua busca por justiça e igualdade tornaram-no na minha inspiração espiritual nesta jornada, que é exclusivamente minha e que só eu próprio posso percorrer.

## RESUMO

Paul Gilroy cunhou o conceito de “Atlântico Negro” (Black Atlantic) para demonstrar a importância da história das comunidades de escravos negros e migrações africanas na modernidade. Esse conceito (ou quadro teórico) enfatiza especialmente a relevância das culturas expressivas negras no “Novo Mundo” para as populações afrodescendentes. No entanto, a interpretação de Gilroy sobre esse conceito desconsidera vários fatores cruciais. É necessário repensá-lo considerando as interseccionalidades das identidades da diáspora africana, como região, língua, gênero, história, entre outros elementos. Esta dissertação visa, no quadro interpretativo do Atlântico Negro, primeiramente, traçar o ambiente, o contexto do surgimento e a história do desenvolvimento do Miami Bass (década de 1980 a 1990) e do Funk Carioca (década de 1980 a 2000). Propõe-se ainda a analisar os fatores-chave de intercâmbio entre estes dois movimentos musicais e de expressão estética e artística, em termos de divulgação, produção musical, cultura dos bailes e conteúdo textual. A partir da análise das semelhanças e diferenças, a dissertação busca compreender as características comuns e as complexidades refletidas nas comunicações entre as culturas expressivas negras na contemporaneidade no contexto do Atlântico Negro.

**Palavras-chave:** Atlântico Negro, Identidade, Diáspora Africana, Música Popular, Cultura Urbana

## **ABSTRACT**

Paul Gilroy coined the concept of the “Black Atlantic” to demonstrate the importance of the history of black slave communities and African migrations in modernity. This concept (or theoretical framework) particularly emphasizes the relevance of black expressive cultures in the “New World” for people of African descent. However, Gilroy’s interpretation of this concept does not consider several crucial factors. It is necessary to rethink it by considering the intersectionalities of African diasporic identities, such as region, language, gender, and history, among other stances. In the context of the Black Atlantic, the proposed dissertation aims to provide an overview of the environment, the context of the emergence and the history of the development of Miami Bass (1980s to 1990s) and Funk Carioca (1980s to 2000s). Additionally, it will analyze the key factors of exchange between these two musical movements and aesthetic and artistic expression in terms of dissemination, musical production, dance culture, and textual content. By analyzing the similarities and differences, the dissertation seeks to understand the common features and complexities reflected in the communications between black expressive cultures in contemporary times in the context of the Black Atlantic.

**Keywords:** Black Atlantic, Identity, African Diasporas, Popular Music, Urban Culture

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – O Mapa dos Bairros da Cidade de Miami.

Figura 2 – O Crescimento em Número e Tamanho das Favelas Cariocas desde 1940.

# Índice

1 INTRODUÇÃO .....	6
2 O ATLÂNTICO NEGRO E A HIBRIDIZAÇÃO .....	11
3 UM CONTO DE DUAS CIDADES - OS CONTEXTOS DAS CIDADES E AS SUAS CENAS MUSICAIS .....	25
3.1 MIAMI E O MIAMI BASS.....	25
3.2 FAVELAS DO RIO DE JANEIRO E O FUNK CARIOCA.....	36
4 COMPARAÇÕES ANALÍTICAS .....	53
4.1 A DIVULGAÇÃO TRANSNACIONAL COMO CONTEXTO .....	53
4.2 OS BAILES COMO ESPAÇOS UTÓPICOS .....	56
4.3 DOS EQUIPAMENTOS MUSICAIS ÀS TÉCNICAS DE SAMPLEAMENTO .....	60
4.4 AS LIMITAÇÕES DO CONTEÚDO SEXUAL .....	63
5 CONCLUSÕES .....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	76
APÊNDICE A - CRONOGRAMAS PRINCIPAIS .....	88
APÊNDICE B - DISCOGRAFIA (ORDEM CRONOLÓGICA) .....	92

# 1 INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 1990, MC A.D.E., um dos pioneiros do Miami Bass, chegou a apresentar a sua música no famoso programa brasileiro *Xuxa Park*. Na época, os funkeiros já o conheciam como “Melô do Cachorro”, mas talvez ninguém soubesse o seu nome original: *Bass Mechanic*. Lançado originalmente em 1986, este segundo single de MC A.D.E. tornou-o conhecido em Miami e no sul dos Estados Unidos. A loucura do público brasileiro talvez tenha sido uma surpresa para ele, e é de se imaginar que, antes de chegar ao Brasil, ele não tivesse ideia de como a sua música seria remixada/remisturada, sampleada e tocada para funkeiros que não falavam inglês e só queriam dançar (TOMPKINS, 2013).<sup>1</sup>

O que também pode ser surpreendente é que quando outro músico miamiano veio ao Brasil quase uma década depois, para entrar em contato com a cultura do funk carioca, foi para levá-la de volta aos EUA e, na verdade, a todo o resto do mundo. Para Diplo, era “a mistura perfeita de Miami bass e punk rock”, como “o punk rock do gueto” (ORTEGA, 2021). Nessa altura, tanto as mixtapes de funk carioca que Diplo fez quanto as músicas que produziu para M.I.A. possibilitaram que a grande maioria dos ouvintes do mundo anglófono conhecesse essa batida sulista pela primeira vez. Enquanto isso, as festas promovidas pelo DJ Marlboro em Londres tiveram o mesmo significado (SOUFEIA MAS TÔ NA MODA, 2005).

Não há dúvidas de que o funk carioca é bem conhecido no Brasil desde os anos 1990 até hoje, seja ele polêmico ou simplesmente popular. Os estudos sobre a cena funk carioca têm as suas raízes no trabalho de campo do antropólogo Hermano Vianna (2014) sobre o DJ Marlboro e os bailes no final do decênio de 1980. Micael Herschmann (2005) procedeu a uma análise pioneira das culturas funk e hip-hop do Rio de Janeiro no final da década de 1990. No que diz respeito aos funkeiros, os seus temas tratavam da então

---

<sup>1</sup> Um pequeno excerto deste episódio pode ainda ser encontrado na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=spvR-eMrpJM>. Acesso em: 10 julho 2024.

nascente produção musical nacional, da violência na cultura dos bailes, do modo de consumo e de vida, entre outras temáticas predominantes. Numa outra compilação que Herschmann (1997) publicou sobre o mesmo assunto, reuniu os estudos e materiais relevantes que existiam na altura, incluindo o artigo do acadêmico miamiano George Yúdice, cujo artigo “A Funkificação do Rio” seria mais tarde colocado na sua obra *The Expediency of Culture* (YÚDICE, 2003).

O tema do funk carioca, embora de modo relativamente composto, vai fazendo o seu caminho acadêmico, inscrevendo-se paulatinamente no universo científico. Em *Batidão: Uma História do Funk* (ESSINGER, 2005), uma das obras mais relevantes sobre este tópico, o autor inicia a sua narrativa historiográfica com a cena soul brasileira antes do nascimento do funk carioca, seguindo a linha do tempo até cerca de 2005. Além disso, Carlos Palombini publicou diversos artigos e materiais sobre o funk carioca nas áreas de historiografia (2009; 2014a; 2014b), musicologia (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; PALOMBINI, 2016), entre outras.<sup>2</sup> Há também uma monografia sobre o tema da violência no funk carioca em inglês (SNEED, 2019). Além destes trabalhos principais, um grande número de artigos e teses brasileiros tomaram o funk carioca como objeto de estudo. A revisão da literatura operada por Renan Moutinho de fontes entre as décadas de 1980 e de 2000 categoriza as áreas de interesse acadêmico no funk carioca no seguinte conjunto (MOUTINHO, 2021, p. 162):

- a) as particularidades e o impacto dos bailes funk no contexto cultural e no circuito de lazer do Rio de Janeiro;
- b) as características dos sujeitos que o frequentavam;
- c) a relação entre esta cena e a indústria cultural;
- d) os conflitos oriundos da dinâmica social entre a cena funk carioca e o poder público;
- e) a proposição da sua historiografia;
- f) o desenvolvimento dos seus subgêneros;
- g) a sua relação com a música eletrônica;

---

<sup>2</sup> Para mais materiais dele sobre o funk carioca, veja-se a página web: <https://www.proibidao.org/>. Acesso em: 10 julho 2024.

- h) a sua relação com a diáspora negra;
- i) a sua relação com manifestações culturais brasileiras como a capoeira, o maculelê e o samba;
- j) os aspectos da sua produção;
- k) a análise específica de alguns dos seus aspectos sonoro-musicais.

Os estudos do Brasil sobre o funk carioca são altamente sofisticados, tanto em termos de amplitude de áreas como de profundidade de conteúdo, o que terá influenciado a atenção que lhe foi dada na academia de língua inglesa. Em contraste, são poucos os estudos que se debruçam sobre a origem desta “música eletrônica brasileira”, Miami Bass, um estilo de música que só ocupou cerca de uma década na história da música pop americana. Há alguns materiais elaborados na perspectiva da história da música regional estadunidense (UNTERBERGER, 1999) e da música hip-hop (SARIG, 2007; HESS, 2010). Na Red Bull Music Academy<sup>3</sup> e nos meios de comunicação locais de Miami (KATEL, 2015a; PAPPAWHEELIE, 2005; TOMPKINS, 2013), existem alguns relatórios baseados em entrevistas. Além disso, vale a pena consultar a página web do historiador do Miami Bass PappaWheelie<sup>4</sup>, a autobiografia de Luther Campbell (2015) e a experiência pessoal de Alexandra Vazquez (2022) com as músicas de Miami.

As comparações entre os dois estilos também são raras devido à falta de investigação sobre o Miami Bass. James McNally (2017) revisita a “descoberta” do funk carioca por Diplo no contexto do Global Bass, enquanto David Font-Navarette (2015) sintetiza perspectivas musicológicas e sociológicas sobre os dois estilos de música a partir da perspectiva do Sul Global. Porque é que o Miami Bass é tão popular no Rio de Janeiro, ao ponto de os cariocas terem criado a sua própria música eletrônica baseada nele? E, desde que temos o estilo do funk carioca, porque partilha ele tantos atributos com a sua fonte de influência, não obstante os públicos dos dois estilos de música não estarem no mesmo país, nem sequer no mesmo continente (se considerarmos o hemisfério americano dividido em norte e sul), e não se comunicarem

---

<sup>3</sup> Veja-se a página web: <https://daily.redbullmusicacademy.com/miami-bass>. Acesso em: 10 julho 2024.

<sup>4</sup> Veja-se a página web: <https://miamibasshistory.tumblr.com/>. Acesso em: 10 julho 2024.

através da mesma língua? Esta é a questão que pretendo explorar nesta dissertação mediante recurso conceitual e interpretativo ao quadro do Atlântico Negro.

Sendo um conceito amplamente discutido e utilizado em áreas disciplinares como os estudos culturais ou os estudos negros ou sobre negritude, tem havido muitas críticas acadêmicas ao conceito de Atlântico Negro. A revisão da literatura de Paul Williams (2013) no seu livro introdutório sobre Paul Gilroy sistematiza as críticas do Atlântico Negro em seis eixos essenciais:

- a) a ausência de mulheres no debate conceitual sobre o Atlântico Negro;
- b) as limitações geográficas de “Atlântico” no conceito;
- c) o enfoque na diáspora/oceano/rotas conduz a uma possível negligência da nação/território/racões;
- d) a falta de atenção ao Atlântico Negro fora do mundo anglófono e a regiões com pouca população afrodescendente/da África;
- e) o questionamento da representatividade dos grupos afrodescendentes analisados no livro da metodologia associada;
- f) a dúvida sobre se as pessoas de ascendência africana são o único grupo étnico envolvido na contracultura da modernidade.

Convergentemente, as críticas ao Atlântico Negro sintetizadas por Lucy Evans (2009) também podem ser divididas, em linhas gerais, nestes seis eixos ou domínios. Assim, na primeira parte da dissertação, introduzirei o conceito de Atlântico Negro e examinarei as críticas ao conceito que se enquadram no contexto. Contextualizarei a aplicação do conceito ao objeto de estudo desta dissertação, combinando-o com a hibridização proposta por Néstor García Canclini (2008).

Na segunda parte, examinarei as histórias dos dois estilos de música, o Miami Bass e o funk carioca. No primeiro caso, depois de descrever o contexto da cidade e da sua música negra antes do nascimento do Miami Bass, examinarei o desenvolvimento deste estilo musical de meados dos anos 1980 a meados dos anos 1990. Embora esta música também tenha tido alguma influência nas comunidades negras do Sul dos Estados Unidos desde essa altura, limito o âmbito da minha análise ao seu desenvolvimento na

cidade de Miami. Prossigo depois com uma análise semelhante do funk carioca, que começou no final da década de 1980, quando a cultura do baile do Rio de Janeiro estava a passar por uma transformação e os DJs cariocas estavam apenas a começar a produzir a sua própria música “funk”, e continuou até ao final dos anos 2000, quando a presença da UPP nas favelas teve um impacto crucial na cultura das favelas do Rio de Janeiro. Desde então, o desenvolvimento da cena funk do Rio de Janeiro tornou-se mais complexo, ao mesmo tempo que manifestava variantes estilísticas mais diversas em todo o país. No entanto, depois de considerar a comparação com o Miami Bass, opto por limitar o período da investigação sobre o funk carioca ao seu nascimento nos anos 1980 até cerca de 2010, quando cessou – de certa maneira – o desenvolvimento regional do estilo musical por fatores políticos e foi começando a expansão do funk em todo o país, adquirindo uma expressão crescentemente nacional.

Na terceira parte, selecionarei aspetos essenciais das duas culturas para comparações analíticas. Excluiria violência do meu escopo comparativo porque no curto período ativo do Miami Bass não surge como um tema de relevo. Assim, analisarei as razões das semelhanças e diferenças entre duas culturas expressivas negras, na perspectiva do Atlântico Negro em processo de hibridização.

Nas conclusões, voltarei a refletir sobre a contextualização do Atlântico Negro em relação aos objetos de estudo, ou seja, quando se utiliza um conceito que enfatiza a homogeneidade racial, deve estar-se sempre consciente da heterogeneidade cultural dos diferentes grupos afrodescendentes e das tensões e complexidades daí decorrentes.

## 2 O ATLÂNTICO NEGRO E A HIBRIDIZAÇÃO

Quando Paul Gilroy propõe o conceito de “Atlântico Negro”,<sup>5</sup> define-o como “as estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” e também como “a estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural e internacional”<sup>6</sup> onde os africanos se dispersaram (GILROY, 1993a, p. 3-4), com base no tráfico transatlântico de escravos e na história colonial dos europeus. Gilroy opta por criar uma nova terminologia em vez de indicar diretamente “afro-diáspora”. Com esta opção pretende, por um lado, enfatizar a historicidade da memória compartilhada sobre a escravidão nesta comunidade e, por outro, evitar as simplificações da identidade étnica/racial, quer sejam de matriz conservadora e sublinhe o enraizamento nacional, quer tentem desconstruir a negritude num gesto pós-moderno. Ambos os lados impedem, segundo o autor, que se possam pensar as ligações entre as experiências afro-diaspóricas e as heranças intelectuais ocidentais de uma forma transnacional e transracial. Este posicionamento constitui um reflexo do seu “anti-anti-essencialismo” (ibid.). Ao reconhecer as particularidades dos afrodescendentes no quadro do espaço Atlântico<sup>7</sup>, Gilroy procura encontrar uma identidade culturalmente semelhante ou manifestar afinidades evidentes entre os descendentes de escravos negros espalhados pelo Atlântico.

Há três fatores principais que informam a posição ideológico-cultural do Atlântico Negro: a articulação de uma atitude politicamente empenhada nos estudos culturais em relação à cultura e à história negras; a obrigação urgente de reavaliar as fronteiras

---

<sup>5</sup> De acordo com Okpewho Isidore (1999), a ideia do Atlântico Negro teve alguma ancestralidade na ideia de C. L. R. James, nomeadamente os seus debates sobre o tráfico atlântico de escravos. Mais tarde, o conceito pode ser passível de atribuição a Robert Farris Thompson, isto é, às séries de cursos que lecionou na Universidade de Yale nos anos 1970 sobre o tema das civilizações negras atlânticas e também ao seu livro de 1983, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, dados que Gilroy não menciona na sua obra.

<sup>6</sup> Todas as traduções em português do livro foram retiradas da sua versão brasileira (GILROY, 2001). Se outras obras não forem mencionadas especificamente, serão traduzidas por mim.

<sup>7</sup> Mais especificamente, as Américas, a Europa e a África (ocidental). No entanto, a própria exploração do conceito por Gilroy é eurocêntrica, o que levou a que a obra fosse criticada aquando da sua publicação por vários autores que estudam o Brasil ou África, por exemplo. Desenvolvi a minha discussão sobre as críticas à obra mais adiante neste capítulo.

modernas do Estado-nação enquanto fronteiras políticas, econômicas e culturais; e a popularidade das ideias sobre a integridade e a pureza das culturas.

De todas as uniformidades culturais possíveis, Gilroy destaca a “dupla consciência” (ibid., p. 126), conceito originalmente apresentado no livro *The Souls of Black Folk*, de W. E. B. Du Bois, que se refere ao facto de os negros americanos terem simultaneamente duas identidades que via como contraditórias: serem americanos e negros. Todavia, Gilroy alarga a sua ideia para a investigação da relação entre as culturas dos negros diaspóricos e as ambivalências geradas pela modernidade, que é normalmente perspectivada como desenvolvida no seio da cultura branca. Tendo em conta a identidade de diáspora afro-caribenha na Europa de Gilroy, o Atlântico Negro está relacionado com um estado intermédio na formação cultural. Gilroy centra-se nas particularidades de intelectuais negros diaspóricos que se deslocaram no Novo Mundo ou na Europa, como Du Bois, Richard Wright, Frederick Douglas e outros. Eles são exemplos típicos que a consciência dupla que Gilroy refere.

Ademais, ele refere-se a Toni Morrison, que sugeriu no seu romance *Beloved* que a experiência do tráfico de escravos fez com que os negros anteriormente escravizados experimentassem algumas das consequências da modernidade antes dos europeus:

Essas coisas tiveram de ser abordadas pelo povo negro muito tempo antes: certos tipos de dissolução, a perda e a necessidade de construir certos tipos de estabilidade. Certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente, como diz um dos personagens no livro, “para não perder a cabeça”. Essas estratégias de sobrevivência constituíram a pessoa verdadeiramente moderna. São uma resposta a fenómenos ocidentais predatórios.

(GILROY, 1993b, p. 178 *apud* GILROY, 1993a, p. 221)

Além disso, a imagem do *navio* é frequentemente mencionada quando o autor seleciona figuras/objetos históricos chave para defender a sua posição sobre o Atlântico Negro, porque “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” pode chamar a nossa atenção para a passagem do meio (*Middle Passage*),<sup>8</sup> para os vários

---

<sup>8</sup> Em inglês, a expressão significa “o trecho mais longo e de maior sofrimento da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros” (GILROY, 2001, p. 38).

projetos de regresso redentor a uma terra natal africana, para a circulação de ideias e ativistas, bem como para a circulação de artefatos culturais e políticos fundamentais: panfletos, livros, registos fonográficos e coros (GILROY, 1993a).

Nesta confluência de experiência escrava, dupla consciência e modernidade, dirigimos a nossa atenção para a história e o significado da cultura expressiva negra.<sup>9</sup> Ou, mais especificamente, para a música negra como manifestação social e estética de grande significado, o que coincide com a posição cultural de Gilroy, uma vez que normalmente ultrapassa os quadros da análise nacional ou etnocêntrica e reflete também “diferenças intra-raciais substantivas” que tornam insustentáveis os juízos críticos essencialistas (ibid., p. 35-36). Ao mesmo tempo, através da música, a identidade pode ser “reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem” (ibid., p. 102). A música negra inscreve-se ainda como traço transversal e instrumento de afinidades em trânsito na ideia de transnacionalidade do navio: “o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco long-play”<sup>10</sup> (LINEBAUGH, 1982, p. 119). Por conseguinte, a cultura expressiva negra, em particular a expressão musical negra, faz parte da reprodução do que Zygmunt Bauman (1986) chamou “contracultura da modernidade” (*counterculture of modernity*).

Por isso, a música negra, como uma cultura expressiva, é moderna e modernista (GILROY, 1993a). Como uma contracultura do Atlântico Negro, é anti-capitalista e, para além do anti-capitalismo, possui o atributo da busca da utopia que é simultaneamente anti-moderno e pós-moderno, mas ao mesmo tempo é igualmente não-excludente porque é “enraizada” (*grounded*) em termos da ética e da estética (ibid., p. 38).

Podemos dizer que tais atributos da música negra são híbridos e não unidimensionais, e estas características também se manifestam em fusões musicais mais

---

<sup>9</sup> Gilroy salienta a experiência de auto-expressão dos escravos na plantação, onde não se podiam – nem tinham a capacidade de se – exprimir por escrito, pelo que o faziam através de formas não escritas, como a música e a dança. Esta expressão artística, enraizada na experiência dos escravos, não é antitética à vida tal como era no Iluminismo ocidental, estando-lhe antes fortemente associada (GILROY, 1993a).

<sup>10</sup> Texto original: “The ship remained perhaps the most important conduit of pan-African communication before the appearance of the long-playing record.”

específicas. Neste ponto, Gilroy (1993a) exemplifica o intercâmbio musical de James Brown com Fela Kuti, a receção da música afro-americana na África do Sul e o regresso à África do antigo escravo brasileiro Agudá. O tema desta dissertação – o funk carioca e o Miami Bass – é igualmente exemplo relevante em termos da música negra com características híbridas, só que é uma interação entre culturas musicais negras nas Américas a que Gilroy presta pouca atenção.

Além disso, o carácter híbrido que a cultura possui confere-lhe uma espécie de flexibilidade, confundindo todo o entendimento simplista da relação entre a identidade racial e não-identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a tradição cultural pop (ibid.). E quando estas formas culturais são emprestadas e praticadas em novos lugares (necessariamente através do meio tecnológico), muitas vezes têm sido deliberadamente reconstruídas em novos padrões que não respeitam os direitos de propriedade, as fronteiras nacionais e as comunidades políticas que as expressam. Considerando a sua relação com o consumo e a reprodução, podemos argumentar que existe aqui uma negociação com a mercantilização. Quer dizer, esta cultura resiste à lógica do capitalismo, mas de uma forma flexível, sem excluir o uso da própria mercantilização para completar uma espécie de resistência (ibid.).

A publicação da obra suscitou muitas críticas, embora aqui só se desenvolvem críticas que se relacionam com o objeto de investigação da dissertação, assim atualizando e contextualizando o conceito do Atlântico Negro. Em primeiro lugar, o Atlântico Negro trata-se da afro-diáspora.<sup>11</sup> Gilroy presta a atenção ao facto de o conceito de diáspora ter surgido inicialmente no pensamento de matriz judaica. Este termo, que tinha aparecido inicialmente no “Deuterónimo” da Bíblia, começou a

---

<sup>11</sup> Para Paul Zeleza, as diásporas são “comunidades sociais e culturais complexas, criadas a partir de genealogias e geografias reais e imaginárias (culturais, raciais, étnicas, nacionais, continentais, transnacionais) de pertença, deslocamento e recreação, construídas e concebidas a múltiplas escalas temporais e espaciais, em diferentes momentos e distâncias da pátria putativa” (ZELEZA, 2005, p. 41-42). Entretanto, Gilroy cria um novo conceito para evitar a implicação de “reverso histórico” na palavra “diáspora” (LOTT, 1994, p. 56-57 *apud* EDWARDS, 2001, p. 63). Além disso, a perspectiva da diáspora negra é superior à perspectiva norte-americana-latino-americana; a identidade racial precede a identidade nacional geográfica. Nesta análise, enfatizamos a comunalidade nas culturas da afro-diáspora, ou seja, a identidade racial precede a identidade geograficamente nacional. Portanto, prefere-se o conceito de Atlântico Negro, que possui essa característica. É, porém, importante notar igualmente as identidades nacionais por detrás da identidade racial (como as diferentes histórias coloniais e abordagens em relação à questão racial no Brasil e nos Estados Unidos), evitando assim simplificar ou generalizar as culturas da afro-diáspora. Para mais discussões sobre a diáspora e a sua relação com o Atlântico Negro, veja-se EDWARDS, 2001.

adquirir o seu significado atual relevante no final do século XIX, que é também o período em que o sionismo moderno e o nacionalismo negro se tornaram ativos, surtindo o primeiro uma influência sobre o segundo (GILROY, 1993a). As contradições que as duas ideologias exibem entre si não são o foco da discussão aqui; precisamos de notar as suas semelhanças na sua conceção do regresso ao local de origem, o exílio e a deslocação forçada da terra original e o poder redentor dos sofrimentos que se enfrentam. No contexto de Gilroy, Paul Zeleza explora a classificação das comunidades afro-diaspóricas, nomeadamente, a da intra-África, a do Oceano Índico, do Mediterrâneo e do Atlântico (ZELEZA, 2005).<sup>12</sup> Nesta perspetiva, compreende-se melhor porque é que Gilroy escolheu a área geográfica do Oceano Atlântico, uma região onde os negros tinham uma memória comum da escravatura.

Entretanto, a exploração teórica do Atlântico Negro por Gilroy revela-se incompleta, eurocêntrica e anglocêntrica. A construção do Atlântico Negro baseia-se em grande medida nas criações intelectuais anglo-afro-americanas, na história do comércio de escravos no Ocidente anglofóno e na sua própria experiência como homem afro-caribenho a viver na Inglaterra. Os intercâmbios culturais no Atlântico Negro são multidirecionais, e não apenas intercâmbios esquetejados entre Caraíbas Anglofona-Grã-Bretanha-EUA-África Anglofona. As comunidades negras negligenciadas em locais como o Canadá não devem ser ignoradas (CLARKE, 1996) e os fluxos culturais da África devem também ser abordados (MASILELA, 1996; CHAMBERS, 2008; PIOT, 2001), enquanto o continental deve ser considerado como uma parte do Atlântico Negro pós-colonial em vez de ser o centro do Atlântico Negro.

Por outro lado, Gilroy não reflete acerca das experiências afro-diaspóricas nos mundos francófono, hispânico ou lusófono (MASILELA, 1996; MATTOS, 2002; VALE DE ALMEIDA, 2002; EKOTTO, 2011; BERNARDINO-COSTA, 2018). Esta lacuna fundamental acaba por ser ilustrada pelas próprias palavras de Gilroy, para quem o Atlântico Negro é rizomórfico e fractal. Historicizar a presença e trânsitos humanos

---

<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, Zeleza categoriza historicamente a análise da diáspora. Considera-se a diáspora depois do final do século XIX como a “diáspora contemporânea”, que pode ainda ser subdividida em três grupos (ZELEZA, 2005, p. 55). O estudo do Atlântico Negro pode, do mesmo modo, suportar-se neste formato.

e culturais (e, por isso, também sociopolíticos) negros num espaço concetual, físico e social como o Atlântico Negro é em larga medida, prestar atenção a particularidades como as nacionais, ideológicas, históricas ou económicas.

Além disso, o Atlântico Negro não pode ser convertido numa noção generalizada da afro-diáspora<sup>13</sup> para simplificar as especificidades das experiências afrodescendentes na região. Deve-se prestar atenção a estruturas configuradoras como os Estados-Nação (GUNNING, 2004) ou territórios intranacionais onde se encontram os afrodescendentes para obter a especificidade contextual e a materialidade de realização da mudança política. Considerando a hegemonia cultural, a “exportação” cultural do Reino Unido-EUA para outras comunidades do Atlântico Negro é notado primeiramente, em virtude at do poder cultural de projeção destes países e dos seus aparatos industriais de produção e exportação simbólica e económica. Mas os intercâmbios e as circulações não são unidirecionais, sobrevivendo as trocas culturais e influências bidirecionais ou multidirecionais (PIOT, 2001; OLVER; MEYER, 2004). Ao mesmo tempo, os intercâmbios do Atlântico Negro fora do mundo anglófono continuam a existir, as suas “exportações” culturais para regiões vizinhas também devem ser objeto de investigação que dialogue, interpele e desafie uma narrativa de teor predominantemente – quando não exclusivamente – anglo-saxónica. Contudo, refira-se que, no prefácio da versão portuguesa da sua obra-prima, Gilroy afirma estar consciente da história marginalizada do Brasil e da necessidade de a destacar nas narrativas fundamentais da história do Atlântico Negro, especialmente de um “Atlântico sul negro” (GILROY, 2001, p. 11-12).

Depois, para além do problema na parte de “atlântico”, também se deve rever a parte de “negro” neste conceito. Gilroy refere uma série de conceitos de mistura cultural/racial no seu livro (GILROY, 1993a), o que coincide com a sua posição anti-anti-essencialista, mas tais conceitos infelizmente não são examinados em profundidade no livro. Ao desenvolvermos esta discussão, precisamos de

---

<sup>13</sup> A mesma crítica pode ser aplicada à “diáspora”. É necessário refletir sobre a dinâmica e o alcance deste conceito (ZELEZA, 2005, p. 39). Zeleza acha que o conceito é anglocêntrico e norte-americano (ibid.).

reconceitualizar brevemente o que significa ser “negro” como um conceito racial.<sup>14</sup>

Nesse sentido, devido à extraordinária diversidade de posições subjetivas, experiências sociais e identidades culturais que compõem a categoria “negro”, deve perceber-se que este conceito racial é “essencialmente uma categoria política e culturalmente construída, que não pode ser fundamentada num conjunto de categorias raciais fixas transculturais ou transcendentais e que, portanto, não tem garantias na natureza”<sup>15</sup> (HALL, 2006, p. 443). Hall nota a história comum da colonização-escravos neste caso, mas isso não significa que possa existir uma origem redutível, única e comum, “uma vez que foi, tanto metafórica como literalmente, uma tradução”<sup>16</sup> (HALL, 1990, p. 228). Tal origem é fundamentalmente imaginada, uma “tradução” da história no presente, na medida em que a África essencialista não existe.

Tal como Gilroy, também Stuart Hall salienta a necessária heterogeneidade, diversidade e hibridez em vez de uma essência ou pureza na diáspora (1990). De outra perspectiva, “o negro é uma identidade que teve de ser aprendida e só pôde ser aprendida num determinado momento.”<sup>17</sup> (HALL, 1987, p. 44). Também de ascendência caribenha, Hall reflete mais sobre as peculiaridades desta identidade do que Gilroy, frisando que as Caraíbas não eram apenas povoadas por populações negras diaspóricas. Embora no seu cenário a população indígena quase não existisse, os indianos orientais e os chineses também chegaram à região com o tráfico de escravos (HALL, 2019). Além disso, os jamaicanos só teriam aprendido que eram negros, no sentido de terem a pátria de África, na década de 1970 (HALL, 1987).

Assim, não podemos construir o Atlântico Negro como um conceito biologicamente fechado que se baseia numa concepção binária da diferença. Por um lado, as formas da cultura negra popular orientada por uma estética diaspórica são “sempre

---

<sup>14</sup> “Racial” aqui não pode ser confundido com a realidade mais objetivável de atributos fenotípicos, que impedem que o termo “raça” seja possível de utilização como conceito (que a biologia, a sociologia e a antropologia derrotaram no século XX), mas antes como uma construção social, política, histórica e cultural com efeitos concretos sobre conjuntos amplos de pessoas a partir das suas circunstâncias de vida e da forma como foram elaborando a sua identidade a partir de eixos autónomos e heterónomos (MONTAGU, 1962; LOCK, 1993; SMEDLEY, 1998).

<sup>15</sup> Texto original: “essentially a politically and culturally constructed category, which cannot be grounded in a set of fixed trans-cultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in nature.”

<sup>16</sup> Texto original: “since it was, metaphorically as well as literally, a translation.”

<sup>17</sup> Texto original: “Black is an identity which had to be learned and could only be learned in a certain moment.”

impuras, de certa forma hibridizadas a partir de uma base vernacular”<sup>18</sup>. (HALL, 1993, p. 110). Por outro lado, esta lógica é a base do racismo que os negros sempre tentaram desconstruir. Para usar a ideia de *différance* de Jacques Derrida, quando se trata das culturas no Atlântico Negro, as suas fronteiras são porosas e os seus significados, que deslizam ao longo de um espectro, são sempre posicionais e relacionais (HALL, 2019). Por isso, as formas da cultura negra popular são adaptações “moldadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular”<sup>19</sup> (HALL, 1993, p. 110).

Katherine McKittrick (2020) identifica os problemas estruturais das disciplinas acadêmicas que também informam aquilo a que chama as atuais “disciplinas-identidade” (*identity-disciplines*), como os estudos de gênero ou africanos. Ao referir-se ao trabalho de Sylvia Wynter, McKittrick indica que, apesar de as disciplinas identitárias, como os estudos negros ou os estudos de gênero, pretenderem desestabilizar o conhecimento canônico, continuam a reverter para as identidades *biológicas*, na medida em que as reivindicações de “construção social” pressupõem e explicam um corpo negro ou de gênero que é objetificado, vitimizado e frequentemente visto como abjeto. As suas categorias de conhecimento permanecem assim restritivas e enfatizam as diferenças entre os seres humanos, que desempenham um papel na funcionalidade do “império” (*empire*). Ao fazer isso, “uma reificação sombria de uma ordem biocêntrica”<sup>20</sup> aparece por causa das disciplinas-identidade institucionalizadas (MCKITTRICK, 2020, p. 46-48). Para eliminar ainda mais os efeitos do que McKittrick vê como “biocentricidade” (*biocentricity*, hierarquização baseada na diferença biológica) no “império” disciplinar (sistema acadêmico) do trabalho de Gilroy, é necessário apontar o que falta ao seu trabalho.

Se quisermos que o conceito de Atlântico Negro possua características como a fluidez e a transmutação da música negra no sentido do texto criativo negro como um texto teórico (MCKITTRICK, 2020, p. 58), devemos considerar a “hibridização” como um fator-chave no Atlântico Negro. Gilroy assinala o problema (GILROY, 1993a), mas

---

<sup>18</sup> Texto original: “are impure, to some degree hybridized from a vernacular base.”

<sup>19</sup> Texto original: “molded to the mixed, contradictory, hybrid spaces of popular culture.”

<sup>20</sup> Texto original: “a grim reification of a biocentric order.”

não o discute em detalhe. Existem múltiplos significados na utilização do conceito: o diálogo com outras teorias relacionadas com as disciplinas-identidade; a situação racial do Brasil e a diferença entre essa situação e a dos EUA; o desmantelamento da “negritude disciplinada” provável que se encontra no Atlântico Negro. Não existe, todavia, apenas um termo que possa significar algo semelhante a hibridização. Cada um deles surgiu em contextos históricos e sociais diferentes. Distinguirei alguns termos que são relevantes para o contexto atlântico, justificando a minha preferência pela utilização de hibridização, apesar de esta categoria também apresentar algumas desvantagens.

Na Introdução do livro *The Creolization of Theory*, Shu-mei Shih e Françoise Lionnet discutem o contexto e o desenvolvimento da criouliização na produção académica. As origens mais antigas do vocábulo “crioulo” (em espanhol, *criollo*; em francês, *crôle*) remontam aos colonos hispanos e portugueses, mas o significado do termo tem recebido mais atenção nas Caraíbas francesas desde a primeira metade do século XVIII. Daí surgiram os termos mais abstratos: *crôlit é* que se refere a um estado; e *crôlisation*, que se refere a um processo aberto, que pode ocorrer em diferentes partes do mundo, conforme Édouard Glissant (LIONNET; SHU-MEI, 2011).<sup>21</sup> A sua inclusão de questões como desigualdade, hierarquização e subalternidade no contexto colonial faz com que a criouliização aponte para o poder e o emaranhamento (*entanglement*) na mistura cultural (HALL, 2003a), ou seja, alude a uma forma de “interculturalidade forçada” (HALL, 2003b, p. 186).

Além disso, na crítica de Marzia Milazzo aos conceitos relacionados com a criouliização, nomeadamente *La raza cósmica* (a raça cósmica), de José Vasconcelos, e a transculturação, de Fernando Ortiz, tais conceitos de raça propostos na América Latina durante a fase de etnoconstrução/modernização podem levantar problemas como priorizar os brancos e mestiços, degradando nesse movimento o papel dos negros, e eliminar a presença dos indígenas (MILAZZO, 2023).

---

<sup>21</sup> Ambos os conceitos de identidade foram desenvolvidos por intelectuais martinicanos como Édouard Glissant, Jean Bernabé Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant (PERINA, 2009). Antes de *crôlit é* Glissant apresenta também *Antillanité é* sublinhando igualmente a influência dos indígenas das Caraíbas, dos colonialistas europeus, dos indianos de Leste e dos chineses, que não será aqui abordado devido ao seu contexto das Antilhas francesas.

Como aponta Roberto DaMatta, a “fábula de três raças” é amplamente reconhecida como a base da formação do povo brasileiro (DAMATTA, 1984, p. 48). Os intelectuais brasileiros de várias áreas de conhecimentos têm utilizado o conceito “mestiçagem” desde a segunda metade do século XIX (MERLO, 2023, p. 102-103). Neste processo de construção do conhecimento, a palavra em português torna-se como uma reflexão da brasilidade.<sup>22</sup> Entretanto, a mestiçagem implica o discurso latino-americano da “democracia racial”. O conceito que começou a surgir nos anos 1930 tentou generalizar a heterogeneidade latino-americana em matéria de raça numa palavra só, assim negando a desigualdade racial da sociedade brasileira (DOUXAMI, 2023; MERLO, 2023). Por isso, o termo aparece com mais frequência nas conversas históricas sobre os processos de modernização na América Latina, e é preciso ter cuidado com a expansão do seu significado.

No entanto, *miscegenation* (miscigenação) partilha a etimologia latina, *miscēre* (misturar) e *genus* (nascimento, origem, descendência, tipo, espécie ou raça), sendo a contraparte da palavra mestiçagem que o mundo anglófono tentou criar (MERLO, 2023). *Miscegenation* não consegue refletir o contexto cultural de mestiçagem devido às diferenças no contexto social em que a palavra foi produzida. Por conseguinte, a utilização do conceito *hibridização* por Néstor García Canclini está mais de acordo com o contexto da análise aqui efetuada. Em *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*, Canclini utiliza este conceito em vez de *hibridez*, com a sua ênfase no processo dinâmico e instável (CANCLINI, 2008). E comparando com os termos anteriormente abordados, a hibridização parece mais “dúctil” para “designar os produtos das tecnologias avançadas e dos processos sociais modernos ou pós-modernos”<sup>23</sup> (ibid., xxxiv). Canclini salienta o uso do termo sobretudo a partir da década de 1990, quando o conceito de globalização se popularizou no meio académico. É mesmo nesse contexto temporal que se deu o nascimento e a difusão do funk carioca.

Canclini define os fenômenos de hibridização como

---

<sup>22</sup> *Mêissage* em francês e *mestizaje* em espanhol podem ter análises diferentes conforme os seus contextos, o que já ultrapassa o âmbito da discussão que importa concretamente ao intuito desta dissertação neste ponto em particular.

<sup>23</sup> Texto original: “the products of advanced technologies and modern or postmodern social processes.”

processos socioculturais em que estruturas ou práticas discretas, previamente existentes de forma separada, são combinadas para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Por sua vez, é de notar que as chamadas estruturas discretas resultaram de hibridizações anteriores e, por conseguinte, não podem ser consideradas pontos de origem puros.<sup>24</sup> (ibid., p. xxv)

O seu ponto de vista enquadra-se no anti-anti-essencialismo de Gilroy. Melhor dizendo, o uso e a discussão de Canclini sobre a hibridização é um complemento necessário ao Atlântico Negro, tal como é proposto por Gilroy. Canclini evidencia que a hibridização emerge da criatividade individual e coletiva na vida quotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Ou seja, no processo de “reconverter um património ou recurso” (ibid., p. xxvii), o que se relaciona intimamente com o meio tecnológico no contexto da globalização. Como refere Arjun Appadurai (2010, p. 4), são “a mediação eletrónica e a migração em massa que marcam o mundo atual, não como forças tecnicamente novas, mas como forças que parecem impelir (e por vezes obrigar) o trabalho da imaginação”.<sup>25</sup> No contexto do Atlântico Negro, se a migração pode apontar para a diáspora negra, então a mediação eletrónica pode designar as tecnologias utilizadas na produção, divulgação e receção do trabalho da imaginação, que aqui corresponde à cultura expressiva negra. Tal imaginação nesta era de globalização pós-eletrónica tem três características principais: a imaginação faz parte do trabalho mental diário; através do prazer do consumo, a imaginação pode impulsionar a ação (no sentido de *agency*); a imaginação é coletiva (APPADURAI, 2010). Por sua vez, a imaginação hibridizada vai ser mais prolífica com os meios tecnológicos (CANCLINI, 2008).

Em contraste com a crítica de Milazzo (2023) à hibridização de Canclini, indicando uma lógica ainda implicitamente racializada, estou mais inclinado a pensar que a hibridez/hibridização está de facto, mais fracamente relacionada como proposta concetual com o discurso colonial nas Américas do que os conceitos analisados anteriormente (crioulização, mestiçagem, miscegenação, entre outros). Entretanto, este

---

<sup>24</sup> Texto original: “sociocultural processes in which discrete structures or practices, previously existing in separate form, are combined to generate new structures, objects, and practices. In turn, it bears noting that the so-called discrete structures were a result of prior hybridizations and therefore cannot be considered pure points of origin.”

<sup>25</sup> Texto original: “electronic mediation and mass migration mark the world of the present not as technically new forces but as ones that seem to impel (and sometimes compel) the work of the imagination.”

conceito híbrido ainda é extremamente racista no estudo da biologia na Inglaterra vitoriana do século XIX, e envolve uma discussão sobre se os seres humanos – então considerados como sendo – de raças diferentes deviam ou não ser tratados como espécies diferentes (YOUNG, 2005). Por outro lado, a etimologia biológica e botânica da palavra hibridiz aponta para “uma política implícita de heterossexualidade” (ibid., p. 24) quando concetualizada, que é igualmente problemática para o Atlântico Negro.<sup>26</sup> Enfim, o conceito continua a ser etimologicamente bio-lógico, o que reflete a sua *biocentricidade*, no sentido que McKittrick criticou.

No entanto, a meu ver, a hibridização cultural é um fenómeno existente na globalização; não podemos transformar a crítica dos conceitos abstratos em negação da materialidade e dos contextos em que se forja a constituição e recomposição de processos de produção, circulação e apropriação (no sentido criativo e autónomo de adscrição de significados próprios). Além disso, a hibridização não representa necessariamente um resultado otimista em si mesmo, pelo que é preferível fazer do processo o objeto de estudo e não tanto a sua natureza (CANCLINI, 2008). No contexto da globalização, o oposto da hibridiz é a divisão racial e a desigualdade (APPADURAI, 2010), sobretudo quando são cristalizadas nas práticas, discursos e instituições. Gilroy acredita que, a globalização causa a fragilidade da solidariedade translocal dos movimentos negros do século XX (GILROY, 2001), enquanto as análises sob a perspectiva da globalização tendem frequentemente a ignorar o problema racial (ibid., p. 24).

Entretanto, a ordem da economia cultural global hoje torna-se complexa,

---

<sup>26</sup> A negligência de Gilroy em relação às mulheres no Atlântico Negro é evidente no facto de nenhum dos intelectuais afrodescendentes que ele examina no seu livro ser mulher e o mesmo se passa com a negligência em relação aos afrodescendentes não heterossexuais, ambos com uma presença proeminente na cultura funk carioca. Para revisão de críticas do Atlântico Negro sobre o tema do género, vejam-se PHIRI, 2023; WILLIAMS, 2012. A este respeito, vale a pena mencionar a Amêricanidade que Lúcia Gonzalez. O conceito foi desenvolvido a partir das ideias de Bety Milan e M. D. Magno relacionadas com o passado e a história da resistência negra no Brasil. Para Gonzalez, o Brasil é “América Ladina” porque não é um país branco europeu, como se pensa inconscientemente, e também não tem latinidade (por isso a letra t é substituída por d) (GONZALEZ, 1988, p. 69). A autora procura recuperar a cor de base negra que o Brasil possui, mas que foi ignorada pela “democracia racial” construída ou, como ela indica, “racismo por denegação (Verneinung)” (ibid., p. 72). A ideia de Gonzalez está ainda intimamente relacionada com a Negritude ou Afrocentricidade, que tem o problema do essencialismo étnico, tendo a autora criticado especialmente a hegemonia dos EUA nas Américas, que se reflete até no nome dado aos afrodescendentes aqui (Afro-Americano não deveria conter Afro-Brasileiro? Mas não contém). Além disso, Gonzalez menciona que americanos/americanas também designam indígenas nas Américas, pois percebeu a história da miscigenação no Brasil, embora sem acentuar este aspeto.

sobreposta e disjuntiva. Temos de ser mais cuidadosos na forma como lidamos com as consequências que produz, em vez de utilizar diretamente os modelos centro-periferia existentes. Não se pode negar a existência de uma hegemonia cultural no contexto das relações entre os Estados Unidos e o Brasil. A tradutibilidade e o alcance de modelos políticos dos EUA têm sido, não obstante, questionados (GILROY, 2001). Depois da Guerra Fria, a “extensão infinita e insustentável de hábitos de consumo norte-americanos” influencia todo o planeta, e os negros, seja na África contemporânea ou outros países em desenvolvimento, são “instados cada vez mais a aceitar e internalizar versões de negritude de origem norte-americanas” (ibid., p. 23-24). Mas como pensar o fenómeno da “exportação” do funk carioca para os EUA no início do milénio, numa espécie de inversão ou de contra-dominância do movimento hegemónico e como tal naturalizado? Por isso, prefiro a perspectiva diaspórica de Gilroy em vez da perspectiva dos Estados-nação inter-americana ou da americanização como abordagem do meu caso.

Por conseguinte, utilizo este conceito, que tem mais potencial de distanciamento do que os anteriormente mencionados, com a premissa de reconhecer e criticar as suas falhas do racismo na etimologia histórica e da sua heterossexualidade. O único problema inevitável é que talvez ainda incorpore a *biocentricidade* das disciplinas-identidade. Reconhecendo esta limitação, assumo que esta construção teórico-metodológica “pode ajudar-nos a tornar o mundo mais traduzível, ou seja, mais coabitável no meio das diferenças, e a aceitar ao mesmo tempo o que cada um de nós ganha e perde com a hibridização”,<sup>27</sup> como afirma Canclini (2008, p. xliii).

O Atlântico Negro é um conceito sensível à conjuntura. Que época do Atlântico Negro estamos a analisar? No contexto da historiografia e dos estudos culturais, também deve necessariamente ser visto de duas maneiras diferentes. No meu contexto, a hibridização na época da globalização vai ser uma base essencial para a análise que empreenderei. Por outro lado, no contexto do anti-anti-essencialismo, há que ter cuidado com o risco da generalização do Atlântico Negro: o seu “negro” é plural e não

---

<sup>27</sup> Texto original: “can help us make the world more translatable, which is to say more cohabitable in the midst of differences, and to accept at the same time what each of us gains and loses through hybridizing.”

apenas masculino. Ao mesmo tempo, a categoria geográfica de “atlântico” sugere o sofrimento com um fundo comum, mas também regional.

## 3 UM CONTO DE DUAS CIDADES - OS CONTEXTOS DAS CIDADES E AS SUAS CENAS MUSICAIS

### 3.1 MIAMI E O MIAMI BASS

O desenvolvimento do Miami Bass prende-se, inicialmente, com o seu contexto geográfico, demográfico e histórico. Situada no extremo sudeste dos EUA, a metrópole tem ligações estreitas com Ilhas das Caraíbas e América do Sul, especialmente imigrantes de Cuba e do Haiti. Portanto, indústrias do entretenimento e dos novos *media* com conteúdos latinos têm crescido ali por causa dos imigrantes latinos (YÚDICE, 2003; CANCLINI, 2014),<sup>28</sup> e a cena de música regional é cheia de sabor latino-hispânico, nomeadamente músicas como a salsa, o merengue ou o jazz cubano (UNTERBERGER, 1999). E os dois nutrem-se mutuamente. George Yúdice (2003), ao explorar a dimensão globalizada dos usos da cultura e dos modos intrincados como a sua produção se encontra articulada, aponta a internacionalização da indústria musical em Miami, pautada por uma coexistência dos mercados culturais intitulados latinos e latino-americanos nos EUA e fora do país, sinalizando como a indústria se encontra profundamente misturada aos níveis da gestão, de conteúdo cultural, de propostas de tendências e de constituição de plataformas de circulação e comercialização musical. Como uma ponte entre os mundos norte e sul das Américas, tal característica de Miami abre caminho para que brasileiros venham aqui para fazer “contrabando de música”, ou seja, transportar vinis estadunidenses para o Brasil em aviões de passageiros.

A prosperidade das indústrias culturais que “proporciona mais oportunidades para a classe profissional bicultural e bilíngue”<sup>29</sup> (ibid., p. 245) não significa a melhoria das condições de vida dos imigrantes que não falam espanhol (como haitianos,

---

<sup>28</sup> Yúdice destacou o profundo impacto que os cubanos tiveram na indústria do entretenimento de Miami antes da década de 1990. Consulte-se o capítulo “The Globalization of Latin America: Miami”.

<sup>29</sup> Texto original: “provides greater opportunities for the bicultural and bilingual professional class”.

especialmente se eles são negros) e afro-americanos, que enfrentam sempre questões de ordem racial e socioeconômica. Configurando um espaço para a expressão da cultura latino-americana nos EUA e, por essa via, para a aceitação do multiculturalismo<sup>30</sup> entre os brancos não-hispânicos desde a década de 1990, o discurso da hibridez e da mestiçagem em Miami parece crescer em conjunto com o seu surto do entretenimento de base latina (ibid., p. 233). Entretanto, tal multiculturalismo parece advir como característica apenas para classes médias ou mesmo altas, mas não para as classes mais desfavorecidas. Nesse sentido, o multiculturalismo decorrente da expansão do mercado musical latino é excludente dos pobres, constituindo uma espécie de “simulacro de uma igualdade de condições, em que os afro-americanos e os haitianos continuam a perder”<sup>31</sup> (ibid., p. 233.).

Esta exclusão, com particular incidência nas comunidades negras, manifestou-se obviamente nas condições de vida dos afro-miamianos. Desde a fundação da cidade em 1896, que a cidade tem afro-americanos entre os seus residentes, que em conjunto com a comunidade bahamense/bahamiana (também negra) enfrentaram uma persistente segregação e discriminação racial, tanto em termos geográficos (sobretudo no que se refere à habitação) como em todas as restantes esferas sociais, econômicas e políticas da vida. Durante a maior parte do século XX, os trabalhadores negros em Miami foram legalmente proibidos de entrar todas as áreas da cidade além do “Colored Town” (Município de Cor), o local ao norte do centro da cidade, que seria mais tarde chamado “Overtown” (veja-se a figura 1) ou “Harlem do Sul”, e um dos palcos principais para a cena do Miami Bass (HESS, 2010; SARIG, 2007).

Se os efeitos da segregação nas comunidades negras são evidentes, o desmantelamento forçado de comunidades negras, apesar de tardiamente acompanhado

---

<sup>30</sup> A música pode surgir aqui como uma “plataforma de potencial cruzamento e confronto multicultural, porém, por si só não implica a existência de contactos e interações significativas entre as culturas co-presentes, que podem coexistir sem que haja lugar a trocas relevantes entre culturas, isto é sem que se verifique efectivamente uma circunstância intercultural.” (MEDEIROS; DENIS, 2019, p. 3). Apesar de ser uma distinção conceptual relevante a que separa o multiculturalismo ou multiculturalidade do interculturalismo ou interculturalidade, ela não tem cabimento nesta dissertação. Para uma introdução a estes dois conceitos, veja-se TAYLOR, 2012.

<sup>31</sup> Texto original: “the simulacrum of a level playing field, in which African Americans and Haitians continue to lose.”

da eventual revogação das leis de Jim Crow (embora de lastro com consequências vastas e perduráveis, como ainda é possível aferir hoje)<sup>32</sup>, o desenvolvimento da suburbanização e a “renovação urbana”, são apenas mais alguns dos elementos de um leque extenso de óbices e prejuízos para a sobrevivência dos afro-americanos (HESS, 2010).

No início da década de 1960, a construção das autoestradas I-95 e I-395 operou um corte no Overtown, horizontal e verticalmente, o que se tornou uma das razões principais para o declínio da área, com as consequências inevitáveis: a perda de população, a pobreza, a subida da taxa de crimes, entre outros indicadores (HESS, 2010; FONT-NAVARETTE, 2015).<sup>33</sup> Muitos residentes negros mudaram-se para bairros próximos do Overtown, um deles a Liberty City (veja-se a figura 1), outro palco principal do Miami Bass, que é construída em larga medida para evitar a deslocação de população negra das áreas periféricas para o centro da cidade (HESS, 2010).

E antes do início do Miami Bass, a cidade tem ainda um pré-contexto sombrio em termos de conflitualidade social, pontuado por um episódio marcante e por uma realidade de abuso e adição de substâncias tóxicas, que afetaram enormemente a população negra. Por um lado, a morte de um motociclista negro, Arthur McDuffie, após ser espancado pela polícia, e a absolvição dos acusados por um júri totalmente branco, levaram aos tumultos de 1980 em Miami que resultaram em mais de cem milhões de dólares em danos. Por outro lado, o comércio de cocaína entre os Estados Unidos e a América Latina estava a florescer de forma exponencial nesta cidade. Ambos os eventos serviram de alguma forma como prólogo para os distúrbios de 1992 em Los Angeles e a guerra às drogas iniciada por Ronald Reagan nos anos 1980. Enquanto isso, com esse tipo de contexto nessa altura, no Sul não havia os Public Enemy como na Costa Leste, nem os NWA como na Costa Oeste. O Sul gerou uma

---

<sup>32</sup> Para uma análise quantitativa sobre a relação entre as leis de Jim Crow e o capital social em estados correspondentes nos EUA, veja-se HSWEN et al., 2020.

<sup>33</sup> Miami não é o único caso em que se verifica este tipo de destruição infraestrutural afetando de modo profundo comunidades negras nos EUS. Para mais pormenores sobre a relação entre a construção de autoestradas e comunidades negras nos EUA, veja-se HARTFORD, 2023.



Antes do Miami Bass, no que concerne à música negra em Miami e de Miami, há poucas pistas importantes a mencionar. Nos anos 1970, Henry Stone e a sua editora T.K. Records contribuíam para o estabelecimento do soul e do funk com elementos e ritmos caribenhos, entre os quais se destacou Betty Wright, assim construindo a estreita relação do som negro com a identidade miamiana. No fim da década, a editora lançou essencialmente música disco para seguir a tendência então vigente. Com o rápido declínio do estilo nos anos seguintes, a editora também chegou ao seu fim. Mas a intervenção desta editora deixou ecos. Ao escutar o humor pornográfico no funk de Clarence Reid, também conhecido como o “Blowfly” (tendo igualmente relação com Henry Stone), é difícil não imaginar que o conteúdo textual do Miami Bass não tenha sido influenciado por eles. Ele foi até também banido por causa do conteúdo explícito no seu álbum *Porno Freak* em 1981, que é muito semelhante ao exemplo dos 2 Live Crew, que será discutido mais tarde, grupo que Blowfly precedeu em cerca de uma década (UNTERBERGER, 1999; SARIG, 2007).

Agora, se entendermos o Miami Bass da perspectiva do desenvolvimento da música hip-hop, a sua primeira influência direta vai ser o single *Planet Rock* dos Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force em 1982. O sintetizador, a caixa de ritmos Roland TR-808 e 2 samples dos Kraftwerk, *Numbers* e *Trans-Europe Express*,<sup>34</sup> são os pontos de conexão mais importante entre esta canção do Electro hip-hop e o futuro Miami Bass. Além disso, é necessário introduzir a cena de *mobile DJing* (DJing móvel) para perceber o nascimento do estilo.

Os grupos de DJ como the Pony Express DJs, Ghetto Style DJs, Space Funk DJs, the International DJs, We Funk Deejays, e the Triple M DJs estavam ativos do final dos anos 1970 ao início dos anos 1980.<sup>35</sup> Eles costumavam montar altifalantes e gira-discos nos espaços públicos como parques ou pistas de *skate* ou de patinagem, e até em bailes de escolas. Há consciências territoriais, rivalidades e competições. Nos fins de semana

---

<sup>34</sup> O registo de samples pode encontrar-se na página web Whosampled: <https://www.whosampled.com/Afrika-Bambaataa/Planet-Rock/>. Acesso em: 16 abril 2024.

<sup>35</sup> Acredita-se que a cena foi influenciada pela cultura do sistema de som jamaicano nos anos 1960. Slick Vic, dos Jam Pony Express, afirma que a sua primeira experiência de DJ foi ver os DJs jamaicanos com os seus instrumentos do sistema de som em Fort Lauderdale, Miami na década de 1970 (TOMPKINS, 2019).

festas gr áis come çavam em lugares aleat órios para ganhar fama. Se existem “conflitos” (*clashes*) entre grupos diferentes, os DJs v ão tocar os discos de qualquer g énero: funk, disco, freestyle, rap no seu in ício... Uma vez que t êm os sons mais pesados, amplificadores de graves, efeitos de som, performance vocal e assim por adiante s ão tamb ém importantes para ganhar popularidade de multid ão (HESS, 2010; SARIG, 2007). É muito prov ável que tenha sido nessas festas de DJ que a cultura hip-hop foi transmitida pela primeira vez de Nova Iorque para Miami, depois do r ápido surgimento e subsequente decl ínio da m úsica disco no fim da d écada de 1970. Ao mesmo tempo, é tamb ém onde o Miami Bass nasceu.

Vale a pena mencionar James McCauley, tamb ém conhecido como Maggotron e outros nomes art ísticos, que foi presen ça marcante no chamado proto Miami Bass, com o single *Computer Funk*, de 1983, como Os é Entretanto, Pretty Tony é talvez a figura mais importante do Miami Bass antes dos 2 Live Crew. Vindo da cena de *mobile DJing* no in ício, o ex-chefe dos the Party Down DJs faz sucessos como *Freestyle Express* (do seu grupo os Freestyle), *Fix it in the Mix* e *Lookout Weekend* (com Debbie Deb) (SARIG, 2007). Há quem defenda que o Freestyle, um estilo de m úsica que combina Electro com Disco e Dance-Pop, e que tem muitas semelhan ças com o Miami Bass, teve as suas origens em Nova Iorque. No entanto, assumindo um discurso n ão isento de tons narc ísicos, Pretty Tony afirma que o nome desse estilo musical vem dele mesmo, ou seja, do seu single *Freestyle Express*. Segundo o pr óprio, antes dele (que tamb ém é uma das primeiras m úsicas de Freestyle) nunca tinha ouvido ningu ém chamar esse estilo musical por esse nome (HOST, 2015a).

Al ém disso, *Fix it in the Mix*, com a Roland 808, o Juno 60, o Vocoder e influ ência forte do *Planet Rock*, é um single mais do proto Miami Bass do que do Freestyle. E sem o *sampler* nessa altura, Pretty Tony usou métodos primitivos para criar os efeitos sonoros na m úsica:

O som de vidro partindo, eu peguei numa caixa de cart ão e coloquei lá dentro um haltere dentro. Pendurei o microfone para baixo dentro da caixa e atirei um copo de champanhe, premi o botão de gravar e

estraguei-o [...]. A maioria dos sons tive de fazer com sintetizadores. Naquela época, tinham de criar o som; não havia muitos patches<sup>36</sup>  
(ibid.)

Depois, a editora discográfica independente 4-Sight, inicialmente uma loja de discos perto de Fort Lauderdale, também lançou muitas obras importantes durante o período pré-2 Live Crew. É necessário mencionar artistas como Gigolo Tony (colaborando com DJ Crash), MC Shy-D, The Maggotronics (James McCauley), mas o mais famoso na editora discográfica deve provavelmente ser o filho do dono da própria editora – MC ADE.

O single *Bass Rock Express* de MC ADE foi produzido por Amos Larkins. A música lançada em 1985 foi diretamente influenciada pelo sample de *Trans-Europe Express* no *Planet Rock*,<sup>37</sup> e conheceu uma grande popularidade na época. Musicalmente, o produtor (Larkins) contribuiu mais do que o rapper. A inspiração inicial para o som do *bass* veio do *Commin' in Fresh*, de Double Duce, antes deste single, que foi provavelmente o primeiro disco de rap de Miami a “sustentar” o 808 kick. Num ambiente de álcool, drogas e *strippers*, Amos Larkins acidentalmente aumentou demais o efeito do 808 *bass*. Esse erro foi surpreendentemente bem recebido pelo público, e assim nasceu o seu distintivo som do Miami Bass (KATEL, 2015a; PAPPAWHEELIE, 2005). Além disso, podem ouvir-se samples retirados da série de televisão *Green Acres*. Larkins acredita que usar materiais populares é o segredo para fazer música que seja bem recebida pelo público. Vale a pena mencionar também que a sua forma própria para utilizar o vocoder torna único o som vocal na canção (GONSHER, 2015).

PappaWheellie, o historiador do Miami Bass, acredita que este é o iníquo oficial do estilo (PAPPAWHEELIE, 2005). No entanto, Larkins afirmou numa entrevista que na época eles simplesmente chamavam essa música de “drop” em vez do nome que se

---

<sup>36</sup> Texto original: “The breaking glass, I took a cardboard box and I put a dumbbell in it. I hung the mic over down in it and threw a champagne glass, hit record and broke it [...]. Most of the sounds I had to make with synthesizers. Back then you had to create the sound; there weren't too many patches”.

<sup>37</sup> Conforme o DJ dos 2 Live Crew Mr. Mixx, a canção não sampleou o *Tran-Europe Express* (SERWER, 2016a). Portanto, é mais como uma simulação-inspiração.

tornou conhecido (GONSHER, 2015). Por outro lado, muitas das músicas mencionadas acima já possuem alguns elementos básicos do Miami Bass, como o som do 808 *bass* e o bpm entre 100 e 140. Podemos dizer que esse estilo já estava a começar a formar-se em 1985, quando o *Bass Rock Express* foi lançado. Contudo, só recebeu o seu nome “oficial” e se tornou controverso devido ao seu conteúdo explícito após o surgimento dos 2 Live Crew, grupo originário da Califórnia.

O grupo foi inicialmente transferido da Califórnia para Miami por Luther Campbell.<sup>38</sup> Conhecido também como Luke Skyywalker, Uncle Luke e Luke, Campbell nasceu numa família de afro-caribenhos em Liberty City. Ele juntou-se aos Ghetto Style DJs em meados da década de 1970, embora inicialmente não estivesse tão concentrado na produção musical, estando mais envolvido na organização de espetáculos como um promotor (HOST, 2015b; HESS, 2010; SARIG, 2007). Nessa altura, Campbell e os Ghetto Style DJs eram proprietários de um clube sem álcool especialmente vocacionado para menores de idade, o Pac Jam Teen Disco.<sup>39</sup> Os jovens e os DJs criaram danças de festa juntos, especialmente as relacionadas com o sexo, como “Throw the D”, que é a origem do primeiro sucesso dos 2 Live Crew (SERWER, 2015a; CAMPBELL, 2015). Além disso, antes do Miami Bass aparecer, o clube já tinha começado a tocar músicas de sonoridade bastante grave com “as paredes de altifalantes Cerwin-Vega e caixas de graves das festas ao ar livre da cidade”<sup>40</sup> (SERWER, 2015a). Portanto, foi o que aconteceu neste clube que inspirou Campbell a ter a ideia de procurar músicos para criar canções tematizadas em torno do sexo:

---

<sup>38</sup> Inicialmente com MCs Fresh Kid Ice e Amazing Vee e DJ Mr. Mixx. Depois de ir para Miami, é Campbell que muda o estilo do grupo para se concentrar em conteúdo sexual. As letras anteriores de Fresh Kid Ice eram mais sobre festas. Ele soube adaptar-se à mudança, enquanto Amazing Vee saiu. Assim, formou-se um quarteto com outro MC Brother Marquis e Luther próprio. A formação dos 2 Live Crew permaneceu consistente durante os anos de maior popularidade do grupo, de 1986 a 1991. Além disso, o single *2 Live* do grupo foi produzido na Califórnia em 1984, mas já exibia características semelhantes (808 kick e cowbell) ao Miami Bass posterior. E também foi esta canção que atraiu Campbell, por causa das letras “Like Luke Skywalker, I got the force/Whenever I rhyme I am the boss.” (HESS, 2010; SARIG, 2007).

<sup>39</sup> Campbell ainda tinha uma rádio pirata no telhado do clube desde 1986. Foi a primeira rádio pirata a tocar rap em Miami. Em termos da cultura de rádios piratas, acredita-se que o sul da Flórida é um dos lugares com mais dessas estações de rádio nos EUA, tanto que pôde influenciar o nascimento de uma tendência (KATEL, 2015b). Por um lado, o terreno plano da área facilita a transmissão de sinal. Por outro lado, a considerável população imigrante caribenha chega ao país trazendo as suas tradições de usar rádios em pequena escala (HESS, 2010, p. 578).

<sup>40</sup> Texto original: “the walls of Cerwin-Vega speakers and bass bins from the city’s open air sound system blowouts.”

Eles (2 Live Crew) estavam aqui na hora certa. Foi quando criamos “Throw the D”, outra dança em que as miúdas “Throw the P”. “Throw The D” é basicamente o que eles agora chamam twerking. Era como um “duttty wine”.<sup>41</sup>

(ibid.)

*Throw The D* é a primeira canção do grupo com o seu estilo clássico. Por um lado, DJ Mr. Mixx tem mais interesse pela TR-808 do que por caixas de ritmos Linn ou DMX, que foram populares naquele período. Mexia no botão da caixa para ter o kick mais “apertado” ou “sustentado”. Com o BPM e percussões do estilo caribenho, conteúdos sexuais e *snares* “brilhantes” através da masterização (SERWER, 2016a), a canção iniciou o caminho controverso que o grupo seguiria depois. Depois do seu primeiro álbum *Is What We Are*, em 1986, Mr. Mixx revolucionou o som da TR-808 com o sampler clássico SP-1200 no álbum *Move Somethin’* em 1987. Entretanto, o dono de uma loja de discos foi multado por vender este álbum numa pequena cidade do Alabama em 1988, o que desencadeou os procedimentos legais relativos ao mérito artístico, liberdade de expressão, censura e racismo institucionalizado nos anos seguintes (HESS, 2010).

Em 1989, os 2 Live Crew lançaram o álbum *As Nasty as They Wanna Be*, que se tornou um grande sucesso, principalmente devido ao single *Me So Horny*. Mas o conteúdo explícito do álbum levou Jack Thompson, um advogado de Coral Gables, a liderar uma campanha no sul da Flórida para impedir que a música dos 2 Live Crew chegasse aos jovens, tendo o apoio do governador Bob Martinez. O xerife Nick Navarro levou o caso ao tribunal e conseguiu uma sentença que considerava o álbum obsceno. Isso levou a prisões de proprietários de lojas de discos e membros do grupo, resultando em julgamentos então muito noticiados. No entanto, após um julgamento e respetivos recursos, o grupo foi finalmente absolvido das acusações em 1992.

Mais tarde, em 1993, o grupo enfrentou um caso de violação de direitos autorais, envolvendo a sua música *Pretty Woman*. O Supremo Tribunal dos EUA decidiu em

---

<sup>41</sup> Texto original: “They were down here at the right time. That’s when we created ‘Throw the D,’ another dance where the girls would ‘Throw the P.’ ‘Throw The D’ is what they call twerking right now, basically. It was like a duttty wine.”

1994 que a versão musical do grupo era uma expressão paródica protegida pela Primeira Emenda. Apesar de muitas vitórias nestas disputas legais, o auge do grupo passou após o álbum de 1990, com as suas reminiscências da controvérsia sobre a liberdade de expressão *Banned in the U.S.A.* A situação financeira de Campbell e uma outra disputa legal contra ele pessoalmente também conduziram a uma espiral descendente, com efeitos que foram sendo sentidos em si, como núcleo criativo do grupo.

Para além dos 2 Live Crew ou o “booty bass”, que cantam conteúdos sexuais, popularizava-se neste período outra sub-varição, o “techno bass”, que emergiu no Miami Bass, mais orientado para o som grave próprio em vez de melodias e letras para ser usado em cenas como carros ou clubes (HESS, 2010). Os miamianos dependem muito de carros em termos de transporte, comparando com cidades como Nova Iorque, mais bem servidas de transportes públicos. Por isso, as pessoas descobriram que os carros, sendo espaços fechados, são adequados para a música com *bass* profundo, o que, por sua vez, incentivou os músicos a explorarem mais o potencial do *bass* (SARIG, 2007).

O single *Cars with the Boom*, das L’Trimm, lançado em 1988, talvez seja a primeira canção que refere este fenómeno. Depois, DJ Magic Mike em Orlando e a editora discográfica Pandisc em Miami contribuíam com mais obras clássicas para o *Bass* em carros. Embora a sua primeira música famosa seja *Boot The Booty*, lançada em 1987 em colaboração com Clay D (com conotações claras do “booty bass”), os seus trabalhos verdadeiramente pioneiros foram os álbuns *DJ Magic Mike & The Royal Posse* (1989) e *Bass Is the Name of the Game* (1990), lançados após regressar de Miami para Orlando pela sua própria editora discográfica, Cheetah Records. Magic Mike e a sua equipa dedicaram-se intensamente à técnica do *bass*, levando este estilo ao extremo nas pistas de dança e nos cenários de automóveis. A faixa *Feel the Bass (Speaker Terror Upper)* no álbum de 1989 tornou-se a primeira faixa criada especificamente para ser usada em carros. Magic Mike fez essa faixa para evitar que o público diminuísse intencionalmente a velocidade da música para alcançar um nível ainda mais baixo de graves (SARIG, 2007).

A editora discográfica Pandisc também se tornou famosa pelos seus produtores, não tanto pelos seus cantores. Primeiro, o mencionado James McCauley, branco, que usou vários pseudónimos, como Smokey D, DXJ, The Maggotron Crushing Crew, Bassadelic, entre outros, lançando vários singles do Miami Bass, sendo digno de nota o álbum de compilação de 1988, *The Bass That Ate Miami*. Além disso, é digno de referência Neil Case, um branco jamaicano que havia colaborado anteriormente com James McCauley, tendo lançado trabalhos como *Techno-Bass* (1992) e *Quad Maximus* (1994) sob os pseudónimos Beat Dominator e Bass Mekanik, respetivamente.

Por último, é importante destacar a influência do Caribe nesse estilo musical. Enquanto pode ser difícil identificar uma influência direta mesmo nos músicos com ascendência caribenha, como Uncle Luke, Fresh Kid Ice ou Neil Case, o nome de DJ Laz, da editora discográfica Pandisc, apresenta-se como evidência contundente dessa influência. Nascido na Flórida, de ascendência cubana, DJ Laz começou como apresentador de rádio na Power 96 (WPOW FM). Depois de misturar o som do merengue com o kick sustentado do “booty bass”, descobriu que as pessoas gostavam tanto da fusão que deu um passo em frente, lançando uma grande quantidade do Miami Bass com sabor caribenho e lançando o seu primeiro disco, *DJ Laz* (1991), na editora Pandisc, destacando-se o single *Mami El Negro*. As batidas da música de Laz são claramente mais rápidas e a bateria é mais (caribenhamente) densa do que o “booty bass” normal, pelo que o sabor caribenho da sua música é palpável. O lançamento deste disco levou a que mais latinos do sul dos EUA se juntassem à cena do Miami Bass, e as batidas de salsa e merengue fundidas através do SP-1200 são o seu ponto de entrada nesta música de *bass*. Além disso, o single *Esa Morena* lançado em 1996, no fim da era do Miami Bass, também tem um impacto significativo (SERWER, 2015b).

Embora nos primeiros anos do decénio de 1990 o Miami Bass se tenha gradualmente espalhado para o norte da Flórida e outros estados do Sul, até meados da década, devido ao surgimento do *Ganja Rap* da Costa Oeste e à diversificação do desenvolvimento do rap do Sul, esse estilo musical começou a declinar. No entanto, ele realmente teve um impacto profundo na cultura do hip-hop, não apenas por contribuir

diretamente para o debate sobre a liberdade de expressão no hip-hop, mas também por corresponder ao primeiro gênero de rap do Sul popular nos Estados Unidos. Mais importante ainda, sem o conhecimento dos próprios americanos, essa música do *bass* propagou-se e chegou ao Brasil, ainda mais ao sul, e lá prosperou.

### **3.2 FAVELAS DO RIO DE JANEIRO E O FUNK CARIOCA**

Como na primeira parte, torna-se necessário dar um contexto à música, começando pela cidade, cenário sem o qual não é possível entender nem analisar o fenômeno musical. E aqui é absolutamente fulcral o papel desempenhado pelas favelas cariocas (atualmente designadas comunidades). Mais do que a cidade ampla, genérica, informe, é o espaço particular da favela que interessa mergulhar, porque o funk carioca nasceu no morro em vez de no asfalto.

Com este princípio em mente, torna-se indispensável uma definição de favela, porque não se trata apenas do morro onde se reúnem os pobres do Rio de Janeiro. Segundo Janice Perlman, o conjunto de características estereotípicas que imediatamente aparece (formalidade/informalidade, legalidade/ilegalidade, falta de serviços urbanos, materiais precários para obras, situação genérica de pobreza e miséria) não resume a favela, porque como a favela mudou ao longo do último século, há sempre – e cada vez mais – exemplos que não correspondem a estas descrições. E a favela também não é o mesmo que o *slum* no mundo anglófono. Talvez os traços comuns que restam hoje sejam a estigmatização da mesma, bem como as suas características visuais (planeamento curvilíneo e demarcação do asfalto) (PERLMAN, 2010).

Tradicionalmente, acredita-se que a origem da favela carioca venha da primeira povoação carioca dos soldados da Guerra de Canudos no nordeste do país, que voltaram para o Rio de Janeiro no fim do século XIX: o morro da Favella, hoje conhecido como

o morro da Providência (VALLADARES, 2000).<sup>42</sup> Desde a década de 1920, a palavra “favela” passou a ser o termo genérico “para designar as aglomerações pobres, de ocupação ilegal e irregular, geralmente localizadas em encostas” (ibid., p. 7). Entretanto, na primeira metade do século XX, as favelas estavam quase sempre em estado de exclusão, como uma “exceção” nesta metrópole sul-americana. Depois da Segunda Guerra Mundial, os imigrantes cariocas cresceram dramaticamente, assim expandindo as povoações do morro a deslocando-se do seu fundo para encostas mais altas e também para zonas florestais, mais afastadas das áreas urbanas (PERLMAN, 2010).

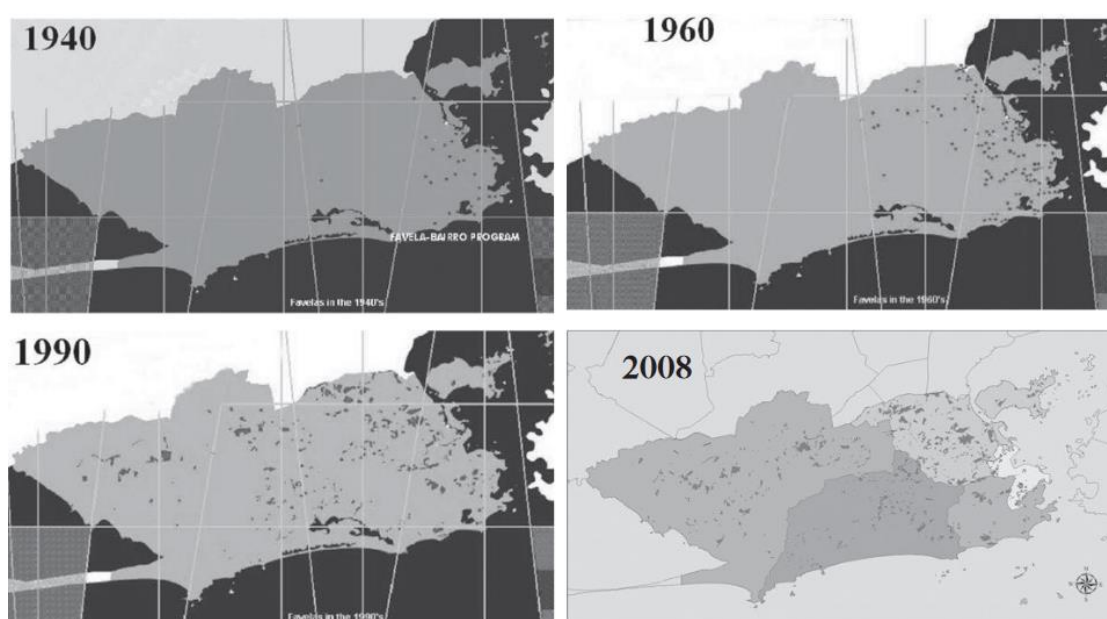
No âmbito da sua panorâmica em torno das comunidades cariocas mais recentes, Perlman defende que após a mudança da capital do Brasil do Rio de Janeiro para Brasília e a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro em 1975, a transferência dos centros políticos, comerciais e culturais conduziu a um aumento do desemprego na cidade. Além disso, o turismo diminuiu a partir de meados da década de 1980, muito provavelmente devido ao medo da violência que grassava. Mas a tendência de segregação socioespacial verificada no Rio de Janeiro tinha décadas e foi-se agravando com o passar do tempo e a adoção de políticas imobiliárias e econômico-financeiras que agravaram as condições de vida, forçando as populações de menor rendimento a um dilema impossível: optar pela periferia do subúrbio distante do local de trabalho e sem infraestruturas ou edificar núcleos habitacionais (frequentemente sujeitos a práticas governativas de remoção e expulsão) nos enquadramentos delimitados pela orografia e pela política imobiliária especulativa e altamente excludente e desigual (LAGO, 2000).

A grande maioria da população brasileira vive em áreas urbanas, enquanto um terço da população urbana vive em assentamentos informais (PERLMAN, 2010). O Rio de Janeiro tem a maior população em comunidades de todas as cidades brasileiras, com as quatro maiores favelas sendo a Rocinha, Jacarezinho, o Complexo do Alemão e o

---

<sup>42</sup> Para um contexto de genealogia mais amplo, refira-se que, por um lado, o morro de Santo Antônio, favela que já foi demolida nos anos 1950, tem a mesma origem da guerra como o da Providência. E existem outros lugares como a Quinta do Caju, a Mangueira e a Serra Morena anteriores ao morro da Favela. Todos originários do fim do século XIX. Por outro lado, antes de morro/favela aparecer no sentido mais geral que hoje se conhece, no Rio de Janeiro já tinha começado a haver o cortiço, onde “residiam alguns trabalhadores e se concentravam, em grande número, vadios e malandros” (VALLADARES, 2000, p. 7).

Complexo da Maré, uma delas abrigando mais de meio milhão de habitantes. Espacialmente, o desenvolvimento de favelas cariocas (veja-se figura 2) espalhou-se gradualmente da Zona Sul (1940) para a Zona Norte (1960) e finalmente para a Zona Oeste (1990). Estes desenvolvimentos regionais estão ligados a diversos fatores, como o desenvolvimento urbano desprovido de estratégia integradora, o aumento acentuado da imigração para a cidade, a ausência ou ineficiência de uma política de transportes públicos e de habitação e a deslocação geográfica dos empregos oferecidos do asfalto aos habitantes do morro (RONCO; LEÃO, 2018).



**Figura 2 – O Crescimento em Número e Tamanho das Favelas Cariocas desde 1940**

Fonte: PERLMAN, 2010, p. 54.

Só de conhecer a cidade do Rio, no funk carioca fica-se a conhecer a parte relacionada com “carioca”, e depois vem a parte sobre “funk”. Inicialmente, o funk era um estilo musical dos afro-americanos. Contudo, o funk carioca transformou esta música americana em música nacional brasileira. O funk carioca não é a primeira música brasileira a apropriar-se da música negra americana. Carlos Palombini (2009) remonta mesmo esta história ao início do século XX. No entanto, se quisermos discutir

o nascimento do funk carioca, devemos começar com a difusão da música *soul*<sup>43</sup> no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. A música soul americana surgiu nos anos 1950 e popularizou-se no decênio seguinte, especialmente entre os afro-americanos, como uma forma de expressão da cultura negra nos Estados Unidos. O soul era caracterizado por vocais emotivos, batidas fortes e uma mistura de estilos musicais como o R&B, o gospel e o blues (STEPHENS, 1984).

Na década de 1960, os movimentos pelos direitos civis dos negros estavam a ganhar força, liderados por figuras como Martin Luther King Jr. e Malcolm X. Mais adiante, o movimento *Black Power*, como um ramo destes movimentos, pedia uma solução mais radical para o problema racial dos Estados Unidos. Assim, a música soul nessa altura, com as suas letras que abordavam questões sociais e raciais e os artistas próprios que participavam no – ou interagiam com o – movimento, foi marcada pela sua relação com a política. Artistas como Aretha Franklin, James Brown, Marvin Gaye e Stevie Wonder foram alguns dos mais populares na época, com canções como *Respect*, *Say It Loud - I'm Black and I'm Proud*, *What's Going On*, entre outras.

O desenvolvimento do soul brasileiro pode ser discutido em duas partes, uma das quais foi constituída pelos artistas da *MPBlack*, que fazem o soul abrasileirado, incluindo, por exemplo, Tim Maia, Cassiano, Wilson Simonal e Gerson King Combo. E também os que inovaram o estilo, que incorporava elementos da música negra americana com a riqueza rítmica e melódica do samba e outras músicas brasileiras, como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Hyldon, Banda Black Rio, entre outros. O estilo musical ganhou destaque na cena musical brasileira, especialmente durante os anos 1970, e deixou um legado importante na música brasileira.

A outra parte nasceu principalmente de discos importados<sup>44</sup> que eram tocados em clubes e rádios especializadas no sudeste do Brasil desde o fim da década de 1960, o

---

<sup>43</sup> A música *soul* aqui, na linguagem brasileira, pode englobar o funk afro-americano que era popular nos EUA ao mesmo tempo que a música soul própria (MORAES, 2014).

<sup>44</sup> Nos anos 1970, os DJs compravam discos em lojas de importação de Copacabana ou pediam a alguém que os trouxesse dos EUA, o que significava que eles ficavam mais lentos em relação à popularidade musical nos EUA. Sem fontes de informação, o gosto dos DJs decidiu o que tocavam nos bailes. Assim, a Zona Norte ficava sempre com a vanguarda da black music por causa do movimento do baile black (ESSINGER, 2005). Além disso, Palombini (2009) afirma que os *bailes black* e as obras musicais do soul feitas por brasileiros nessa altura não têm uma relação

que formou a subcultura<sup>45</sup> do *baile black*, em que a maioria dos participantes se compunha de “negros e mestiços, com renda um pouco além do necessário para a sobrevivência digna” (ESSINGER, 2005, p. 15). Segundo Vianna e Essinger, o discotecário mestiço Ademir Lemos e o locutor branco de Rádio Tamaio Big Boy começaram os Bailes da Pesada, que foram realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no começo dos anos 1970. Eles terãõ realizado os primeiros bailes que tocavam funk e soul americanos, embora a ítambém se ouvisse rock (VIANNA, 2014; ESSINGER, 2005).

Depois, surgiram organizações que deram mais ênfase à música soul & funk e maior relevância às identidades raciais por detrás destas músicas. Um jovem negro do Morro da Mineira, inicialmente roqueiro, Mister Funky Santos (Os éas Moura dos Santos), recebeu a influência do rádio do Big Boy para fazer bailes só com “soul pesado e marcado”, no Astoria Futebol Clube do Catumbi (ESSINGER, 2005, p. 18-19). No fim dos anos 1950, a Renascença Clube no Andaraído Dom Filó áera um espaço para a cultura negra e a consciênciã negra, mas só depois de se inspirar em Santos, Filó decidiu montar festas dançantes que não só tocavam soul, mas insistiam em alinhamentos com maior ênfase na consciênciã negra: a Noite do Shaft. Com a sua equipa de som,<sup>46</sup> a Soul Grand Prix, os bailes começaram em 1972 (ESSINGER, 2005), tendo lançado o primeiro LP autointitulado de equipas de som em 1976 pela WEA. Além disso, existiam várias equipas de som no Rio de Janeiro nessa altura, como Black Power, Vanderlei, Dynamic Soul, Furacão 2000, Cashbox, entre muitos outros.<sup>47</sup>

---

necessariamente interdependente.

<sup>45</sup> Em termos muito gerais, as subculturas correspondem às práticas e discursos identitários de grupos relativamente homogêneos no seio de uma cultura dominante. Não devem, por isso, ser vistas ou analisadas como culturas inferiores, mas como sistemas de agregação social que se formam e que funcionam de modos específicos no seio de sistemas culturais e sociais mais vastos (JENKS, 2005). A exploração concetual de subcultura não será explorada nesta dissertação.

<sup>46</sup> Para formar uma equipa capaz de realizar um baile com sucesso, não basta ter apenas um DJ, é necessário também um gerente de equipamentos de som, um iluminador, alguém responsável pela decoração do salão e um planeador de baile. Além disso, é essencial ter um sistema de som potente o suficiente, conhecido como “parede sonora”, para que toda a escola de samba ou ginásio possa ouvir a música com o volume considerado adequado. Naquela época, estes equipamentos pareciam mais atraentes para os black do que o próprio DJ (VIANNA, 2014; MCCANN, 2002).

<sup>47</sup> Os bailes black também existiam fora do estado do Rio de Janeiro, como em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e no estado da Bahia.

Entretanto, a controvérsia sobre esta “cultura importada” reside nas diferenças de racismo contra as populações afrodescendentes dos dois países e as suas identidades correspondentes.<sup>48</sup> Apesar da discriminação estrutural contra os negros em ambas as sociedades americanas, afinal de contas, a chamada “democracia racial” não era a mesma que as Leis de Jim Crow, e é uma das razões por que “black” não foi traduzido diretamente por “negro” nessa altura (ALBERTO, 2009).

A publicação do artigo “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil” no *Jornal do Brasil* em 1976 pode-se considerar como o auge deste movimento subcultural. Por um lado, conforme o artigo, pelo menos quinhentos mil jovens negros/suburbanos do Rio de Janeiro frequentavam os bailes em todos os fins de semana (FRIAS, 1976), e esta cobertura do *Jornal do Brasil* fez com que essa subcultura da Zona Norte se espalhasse para a comunidade branca da Zona Sul. Por outro lado, a cobertura critica a subcultura em termos da controvérsia da identidade racial, provocando uma série de críticas comuns da esquerda e também da direita brasileiras.

A entrevista embora tenha abordado a discriminação de que a comunidade *black* foi alvo quando apareceu o ajuntamento, não a relacionou com as conotações políticas do soul nos EUA. Pelo contrário, para a jornalista Lena Frias, a versão brasileira do soul era despolitizada e desmobilizada, como dizia o título “um veículo para a comunicação entre negros, não um movimento de negros” (ibid., p. 5). Para a autora, o realce da identidade negra na música soul americana foi atenuado no contexto brasileiro pela natureza consumista refletida no estilo de vestuário e na moda dos *black*: “o maior sonho de cada *black* é lançar, isto é, apresentar uma roupa ou um detalhe original no vestir, para ser imitado pelos demais” (ibid., p. 6). Ou melhor, todo o movimento se tornou numa moda e a ideologia racial que a música manteria nos EUA foi dissolvida numa moda.

---

<sup>48</sup> Em contraste com o binário racial negro-branco nos Estados Unidos, o discurso racial brasileiro é mais como um espectro, baseado no discurso da “brasilidade” étnico-racial que reúne afrodescendentes, indígenas e brancos. É claro que por detrás deste discurso há brido se esconde o enbranquecimento racista. Para uma introdução da especificidade racial do Brasil, veja-se DOUXAMI, 2023.

Depois, o *slogan* “Black Power” tornou-se mais sexualmente sugestivo no contexto brasileiro como “Black Pau”, o que, em certa medida, reflete o destaque dado a esta música no Brasil. Para não falar na ausência de subjetividade feminina neste movimento. Apesar de os participantes femininos e masculinos dos bailes serem aproximadamente iguais, a maioria dos DJs e artistas do soul eram homens (MCCANN, 2000, p. 48).

Além disso, alguns sambistas como a Escola de Samba Quilombo, que afirmava fazer música de “autenticidade afro-brasileira”, criticaram a cultura negra dos EUA como uma cultura estranha à sua origem e mediante a qual se perdia o estreitamento de contacto com as suas raízes, de matriz considerada inequivocamente brasileira (ibid., p. 45-46). As críticas que o soul enfrentou não vieram apenas de um quadrante cultural e político. Os tradicionalistas musicais como Júlio Medaglia, por exemplo, reprovavam a desconexão do soul com a realidade brasileira (PAIVA, 2015, p. 144). Os crentes no mito da democracia racial e os direitistas como Gilberto Freyre preocuparam-se com o perigo de que a Black Rio desvirtuasse o samba, acusando-a de fomentar a divisão racial e destacando o seu potencial de agitação revolucionária (ESSINGER, 2005; MCCANN, 2000; PAIVA, 2015). Os esquerdistas, como José Ramos Tinhorão, não gostaram do seu comercialismo e do que perspectivavam como invasão imperialista, que se afastou do seu discurso de classe e de autenticidade brasileira (MCCANN, 2000; ALBERTO, 2009; PAIVA, 2015). E quase todos os seus críticos o colocaram contra o samba, a representação mais lídima da autenticidade e nacionalidade brasileiras, especialmente o “samba mais autêntico” construído, conotado como samba de raiz.<sup>49</sup>

Enfim, além destas críticas Silvio Essinger menciona que, juntamente com a popularidade da novela brasileira *Dancing Days* em 1976 e do filme *Os Embalos de Sábado à Noite/A Febre de Sábado à Noite* (Saturday Night Fever) em 1977, a música

---

<sup>49</sup> Para saber mais sobre as críticas à música soul, veja-se Alberto (2009). Entretanto, tudo isso não quer dizer que o soul entre no Brasil sem qualquer conotação política. Além da exibição do filme *Wattstax* no baile, para McCann (2002) o soul, pelo menos em parte, empurra os negros brasileiros a fazerem a sua própria música mais “black” do que já foi. Por um lado, Tony Tornado no festival musical manifestou o apoio à ideia política do Black Power com BR-3 (TREECE, 2021). Por outro lado, as obras dos Banda Black Rio, Jorge Ben, Gilberto Gil e muito mais tentaram “crioulizar” o soul com o samba. Para uma análise mais profunda sobre tal crioulização, veja-se TREECE, 2021.

disco começou a substituir gradualmente o soul nos bailes (ESSINGER, 2005), atraindo não só os negros na Zona Norte, mas também os brancos e roqueiros na Zona Sul.

Nos anos 1980, a tendência foi mudando gradualmente para o disco-funk, passando pelo “charme” (um tipo de R&B lento), até finalmente desembocar no hip-hop a meio da década. Nessa altura, a consciência negra já não era – ou não parecia ser – tão identitariamente importante na sua manifestação musical como na década de 1970. No entanto, o hip-hop estava na moda agora, e uma nova era despontava. Nos bailes suburbanos, esse estilo ainda não tem este nome chique, mas ainda era funk – funk pesado e balanço<sup>50</sup>. Por outro lado, os que frequentavam bailes que tocavam hip-hop não eram “os grupos de rap/break”, que estavam mais atentos ao que estava a acontecer nos Estados Unidos (VIANNA, 2014). Dentro das equipas de som como a Grand Soul Prix, a Furacão 2000 e a Cashbox, o electro foi rapidamente absorvido, especialmente o *Planet Rock* (ESSINGER, 2005), o que podia ter preparado o terreno para a subsequente popularidade do Miami Bass. E foi a íque começou a divergência entre o funk carioca e o hip-hop brasileiro.

Apesar de ser mais fácil e mais barato gravar os êxitos em cassete, os DJs sublinhavam a importância de comprar discos em vinil pela qualidade do áudio (ibid.). Tal como nos anos 1970, os DJs ainda tinham de comprar através de importadores – como a Modern Sound de Copacabana e a Gramophone de Gavia – e a grande maioria dos discos vinha dos EUA. No final da década de 1980, ainda haviam as restrições oficiais à importação, assim protegendo uma indústria local inexistente, o que inviabilizavam a compra não só de vinis, mas também de equipamentos para DJs. Por isso, existiam os que trabalhavam numa agência de viagens ou em sector relacionado com o estrangeiro para os comprar do outro lado da fronteira, antes de os distribuir aos DJs. Acredita-se que, DJ Nazz foi um dos primeiros e dos mais frequentes viajantes desta rotina (VIANNA, 2014; MICHAILOWSKY, 2017). Ele também foi um dos primeiros DJs que comprou o álbum *Planet Rock*, através da Gramophone (MOUTINHO, 2020).

---

<sup>50</sup> DJ Nazz (Carlos Machado) também afirmou que, no início da década de 1980, o termo funk refere-se a um conjunto de géneros musicais com uma sonoridade eletrónica (MOUTINHO, 2020).

Nessa altura, já se tocavam no baile discos de Miami, como *Do Wah Diddy*, dos 2 Live Crew, do álbum *Move Somethin'*, de 1988, e, devido à sua incapacidade de compreender inglês, os dançarinos ficavam muitas vezes a cantarolar o refrão da canção (VIANNA, 2014). Inicialmente, os dançarinos cantarolavam uma versão erótica do refrão da música: “mulher feia chupa pau e dá o cu” (ESSINGER, 2005, p. 85).

DJ Marlboro foi um dos primeiros DJs de baile funk da época a interessar-se por técnicas de produção musical. Foi o primeiro a aprender a usar o *scratch* no Rio, e foi um dos principais interlocutores-amigos do antropólogo Hermano Vianna (ibid.). Quando o antropólogo levou a caixa de ritmos Boss DR-110 do seu irmão para DJ Marlboro, acredita-se que foi o início da “nacionalização do funk”. E depois da popularidade da caixa de ritmos e do *scratch* na festa, DJ Marlboro experimentou também o teclado/sampler SK1 da Casio (ibid.), que foi sem dúvida um dos fatores mais importantes que influenciaram o nascimento do funk carioca (os 2 Live Crew também inovaram o Miami Bass com o sampler). Por causa dele, os DJs do Rio de Janeiro conseguiram criar um novo som nacional, popularizando a técnica de “montagem”<sup>51</sup> nos anos 1990.

Com base nessas técnicas musicais, ele lançou *DJ Marlboro Apresenta Funk Brasil 01* em 1989, que pode ter sido a gênese do funk carioca. Nesse álbum, *Da Wah Diddy*, dos 2 Live Crew, foi sampleado com uma abordagem bem direta do conhecido *Melô da Mulher Feia* (por Abdúla), embora a letra do refrão tenha sido alterada da versão vulgar que as pessoas cantarolavam para “mulher feia cheira mal como urubu”. A mesma técnica de produção foi aplicada a *Melô dos Números* (sampleando *One And One*, dos 2 Live Crew, por Abdúla) e *Rock das Aranhas* (sampleando *Rock das Aranha*”, de Raul Seixas, por Cidinho Cambalhota).

---

<sup>51</sup> Os produtores tocam frases soltas cujas sílabas são repetidas várias vezes e coladas umas às outras, seguindo um determinado padrão que produz um efeito rítmico em bases (ESSINGER, 2005). O *Jack matador* do DJ Mamut da Pipo's foi uma obra-prima na altura, com a montagem das palavras “Jack matador”. Para mais sobre “base”, veja-se nota 58. As técnicas de montagem pode ser rastreadas até aos primórdios da utilização de cassetes nas rádios. Estas técnicas começaram a tornar-se amplamente populares à medida que o equipamento de sampleamento se tornou mais disponível, especialmente o surgimento do sampler Numark PPD 1775 no fim da década 1980 no Rio de Janeiro, que tornou possível a criação da montagem ao vivo. Simultaneamente, a utilização destas técnicas foi-se alterando à medida que os suportes de música (cassete, vinil, MD, CD, etc.) foram mudando (MIRANDA, 2012; MOUTINHO, 2020).

Ao mesmo tempo, se nos desligarmos da perspectiva histórica de Hermano Vianna/DJ Marlboro (dois brancos), Grandmaster Raphael, com um sintetizador de Ensoniq, um *Roland R-8 Human Rhythm Composer* e um gira-disco, também lançou um álbum do funk que canta em português *Super Quente* em 1989 com a sua Equipe Super Quente, com o sucesso de *Melô da Funabem*.<sup>52</sup> Ainda sem samples digitais nesta obra, todas as batidas foram sequenciadas no R-8 (MICHAILOWSKY, 2017, p. 206). Na sua opinião, Marlboro é lembrado porque tinha uma editora discográfica (Polydor/PolyGram), mas na altura havia também muitas outras pessoas a tentar criar tal funk em português (PALOMBINI, 2014a).

Quanto ao motivo pelo qual o estilo é chamado de funk, DJ Marlboro menciona que o nome vem do nome da festa de dança, “baile funk”: desde os primeiros dias em que o hip-hop e o *Planet Rock* eram tocados em bailes funk, a música era chamada de funk, e esse nome ainda permaneceu quando o Miami Bass se tornou popular aqui (ESSINGER, 2005). E quanto à razão pela qual o Miami Bass se popularizou e se nacionalizou no Rio de Janeiro, Marlboro acredita que o *bass* dessa música é muito parecido com o surdo do samba e pode ser entendido pelos brasileiros (ibid.).

A série *Funk Brasil* foi lançada até à sua quinta edição em 1996 e DJ Marlboro concretizou-as com o mesmo intuito de Raphael, o de trazer novas pessoas a cantar funk nas favelas. Não é preciso dizer que o conteúdo humorístico e erótico do funk nacional se tornou, desde o seu início, no protótipo do funk putaria. Entretanto, a ênfase no amor e na melodia em *Melô do Príncipe (Just Another Lover)*, de Guilherme Jardim, da segunda compilação em 1990, abriu caminho para a popularidade do funk melody nos anos 1990, o estilo que Latino levaria adiante mais tarde com músicas como *Me Leva* (1994).<sup>53</sup>

Na primeira metade da década de 1990, muitos outros singles fenomenais apareceram. Por exemplo, o *Rap do Pirão* (D'Eddy, 1993)<sup>54</sup>, música que ganhou o

---

<sup>52</sup> Segundo Palombini (2014), a caixa de ritmos que Grandmaster utilizava era a Roland R-8 Human Rhythm Composer, de 1989, com melhor qualidade do que a que Marlboro usava, a Boss DR-110 Dr. Rhythm Graphic, de 1983.

<sup>53</sup> O estilo tem mais influência do Freestyle que o Miami Bass.

<sup>54</sup> A base sampleada deste rap foi chamada “BPM 122” ou “Jive” pelos cariocas, que foi uma das bases mais

primeiro lugar num festival organizado por Raphael, que trabalhava na Furac ão 2000. A “viol ência” a que se refere a can ção vem dos confrontos cada vez mais frequentes entre os funkeiros da época, pelo que os organizadores dos bailes recorriam a gincanas para que os jovens evitassem tais atos de viol ência (ESSINGER, 2005). Se os cl ássicos de 1995, *Rap do Borel* (William & Duda) e *Rap da Felicidade* (Cidinho & Doca), foram os pioneiros do funk consciente, apelando à paz na vizinhan ça, o *Rap do Parapap ádos* Cidinho & Doca, lan çado em 1994, foi o pioneiro do funk proibid ão,<sup>55</sup> cantando a viol ência em favelas. Ao mesmo tempo, tamb ém cantavam a realidade das favelas nas suas m úsicas os famosos MC Galo, Claudinho & Buchecha, MC Bob Rum e muitos outros.

O historiador Carlos Palombini refere-se à cena funk carioca dos anos 1990 como a era Volt Mix porque muitos dos sucessos do per ódo, como o *Rap do Silva* (MC Bob Rum), o *Rap da Felicidade* (Cidinho & Doca), o *Rap do Salgueiro* (Claudinho & Buchecha), o *Rap das Armas* (Claudinho & Buchecha), foram baseados numa base<sup>56</sup> chamada “Volt Mix”, que vem da segunda faixa do lado B do single vinil *8 Volt Mix* do DJ Battery Brain (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014).<sup>57</sup>

No per ódo do trabalho de campo de Vianna, os jovens envolvidos no baile eram predominantemente negros (de ambos os sexos) com idade em torno dos 18 anos, e o que chamava a aten ção, al ém da indument ária espec fica e dos passos, era a viol ência

---

sampleadas nessa altura. Originalmente produzido por Willesden Dodgers para a compila ção instrumental *Jive Rhythm Trax*, o disco foi transportado para o Brasil de uma hospedeira de bordo numa viagem para Los Angeles, segundo DJ Nazz (MOUTINHO, 2020).

<sup>55</sup> Segundo a pesquisa tipológica de Laignier, o funk proibid ão é um tipo do funk cuja letra “não apenas retrata o quotidiano violento das favelas, como toca na pol êmica quest ão do narcotr áfico a partir de uma viv ência concreta desta realidade” (2013, p. 148-149). O estilo tamb ém é conhecido pela divulga ção por canais de comunica ção n ão oficiais; portanto, é “proibido”. Além disso, existem tamb ém várias versões da can ção, consoante MCs ou ocasiões da atua ção. Por exemplo, o *Rap das Armas*, da dupla J únior e Leonardo, de 1995, ou a vers ão do filme *Tropa de Elite*, tamb ém da dupla J únior e Leonardo. O single lan çado em 1994 é provavelmente a vers ão de est údio mais antiga da can ção. Entretanto, o tema já ultrapassa o âmbito da presente disserta ção.

<sup>56</sup> Segundo Moutinho (2020, p. 260-261), a base no funk carioca tem, principalmente, dois significados: 1) faixas instrumentais oriundas de LPs ou criadas pelos próprios DJs para a utiliza ção em produ ções musicais a partir do final da década de 1980; e 2) o resultado do sequenciamento de diversos samples que se destinam ao acompanhamento de uma melodia vocal, instrumental ou da repeti ção de um mesmo sample, no caso das montagens

<sup>57</sup> O estilo desta faixa é Miami Bass, mas na realidade o DJ é de Los Angeles. Numa entrevista com Palombini, o historiador do Miami Bass, Joe González (PappaWheele), mencionou que os DJs de Los Angeles e Miami estavam a explorar o estilo Electro de forma muito semelhante na altura (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014); afinal, os 2 Live Crew come çaram em Los Angeles tamb ém. O vinil foi inicialmente divulgado no Brasil pelo DJ Nazz (Carlos Machado) (PALOMBINI, 2016). Apesar do seu uso frequente, o Volt Mix n ão foi o único disco popularmente sampleado na altura, para mais bases nessa altura (MOUTINHO, 2020).

no baile. Desde os primeiros dias que se verificavam conflitos físicos devido à sobrelotação dos espaços (VIANNA, 2014). Ao mesmo tempo, conforme o Robinho da Turma Legalize de Bate-bolas, o baile<sup>58</sup> com a violência como tema teve o seu início já em 1989:

Eu fui no primeiro baile de galeras que teve na história. Foi em 89 em Madureira. Eu cheguei cedo, fui o primeiro a chegar. Entrei, sentei em um banco e fiquei vendo o pessoal montando as caixas de som. Nem existia esse negócio de Lado A x Lado B ainda. Eram todas as galeras juntas disputando quem era a melhor galera. Aí a porrada rolava. Daí para organizar a entrada no baile e a própria briga que estava ficando generalizada, o Zezinho, dono da ZZ inventou isso de Lado A e Lado B.

(COELHO, 2016, p. 119)

Depois, entre 1990 e 1995, uma série de reportagens na imprensa, incluindo o *Globo*, o *Jornal do Brasil*, *O Dia* e outros, documentou a violência nos funkeiros e o barulho do baile afetando moradores que não os funkeiros (ESSINGER, 2005). Conforme a investigação do jornalista Tim Lopes do jornal *O Dia*, em 1993, de quarta-feira a domingo, um milhão de funkeiros frequentavam cerca de 300 bailes em vários espaços fechados como clubes, quadras, galpões e espaços comunitários, no Rio e na Baixada Fluminense. Além disso, entre 1990 e 1993, confrontos entre galeras tinham causado cerca de 50 mortos (ibid., p. 131).

No quadro deste impacto público de uma desestabilização ligada ao fenômeno dos funkeiros, o evento mais famoso em que estes se teriam visto envolvidos será o denominado “arrastão” de outubro de 1992 na Zona Sul do Rio, em que uma multidão de jovens de baixo rendimento inundou as praias de Copacabana e Ipanema para roubar, o que atraiu a atenção para o público além do morro. Convém deixar claro que o próprio fenômeno dos “arrastões” é complexo e a sua definição difícil e instável, incluindo ainda o rumor e a configuração noticiosa nem sempre decorrente de investigação de

---

<sup>58</sup> Conforme Palombini, os bailes da época podem ser classificados de acordo com o espaço em que foram realizados: “bailes de comunidade, dentro da favela; bailes de asfalto, fora dela; bailes de rua, mais raros”. Além disso, existiam vários bailes com o tema da violência como recreação: “bailes do bicho, bailes de briga, bailes de corredor, lado A e lado B e quinze minutos de alegria” (PALOMBINI, 2009, p. 52), que atualmente já não existem.

fundo (MACHADO; SANTOS, 2019). Com este acontecimento, o funk e os seus principais protagonistas saltaram das páginas essencialmente culturais dos jornais e revistas para as de teor policial, o que suscitou, desde então, uma naturalização e uma consolidação de representações coletivas que associam funk e violência.

O baile funk, uma subcultura do morro, começava de uma maneira paralela, concomitante e paradoxal, a ser conhecido e estigmatizado pelo público carioca: se, por um lado, os moradores de fora das favelas associavam os frequentadores do baile funk à violência, por outro, jovens de classe média da Zona Sul começavam a interessar-se por essa forma de entretenimento (ESSINGER, 2005). É preciso sublinhar que, embora haja certamente uma correlação entre a violência como entretenimento e a violência como prática nas comunidades cariocas, a violência e o baile funk não estão necessariamente ligados, pelo menos causalmente. Ou seja, a violência não surge por causa do baile funk.

Ao mesmo tempo, esta música ainda estava a passar por algumas mudanças silenciosas em termos de tecnologia durante este período. O MD (*mini disc*) e equipamentos correspondentes, substituindo o vinil, tornavam-se cada vez mais populares em 1994 (MIRANDA, 2012). Há várias razões para esta mudança transitória: a eliminação do *rambling* e da trepidação causada pela amplificação demasiada do som baixo; a facilidade da divulgação de gravações e da produção das montagens; e a vantagem de custo em relação aos vinil e CD, com uma qualidade de som melhor que a da cassete (ibid.). Os críticos argumentaram que a mudança de equipamento fez com que “tornar-se DJ” ficasse mais barato. Os DJ que usaram MDs tocaram frequentemente bases repetitivas e não puderam alterar o *pitch* (o tempo da música) nem fazer mistura das faixas, o que, por sua vez, alterou a experiência do baile nessa altura (ibid.).

Juntamente com a atenção do público, surgiram regulamentações legais em torno do baile funk, e assim, o baile de corredor e outras formas de baile violento desapareceram depois de 1999 (CYMROT, 2012). A proibição do funk mais explícito no comportamento é o pano de fundo para o nascimento do funk mais explícito em conteúdos como funk de putaria e funk proibido no novo milênio.

Na viragem do novo milénio, ocorreram três outras mudanças graduais que foram cruciais para o desenvolvimento do funk carioca. Em primeiro lugar, o local dos bailes foi-se alterando e deslocando. Se no século passado as pessoas costumavam dançar e fruir o funk em clubes e outros espaços fechados, depois do novo milénio os bailes passaram para comunidades, ao ar livre (PALOMBINI, 2016). Depois, a popularidade do suporte de CD levou os jovens a começarem a distribuir a sua música na Internet através de ficheiros MP3 transcritos, especialmente através de blogues dedicados à música funk (ESSINGER, 2005). O suporte CD teve a sua origem na segunda metade da década de 1990, quando alguns funks lançados pelas principais editoras discográficas se tornaram populares e, com o advento dos CDJs que podiam ajustar o pitch das músicas, os bailes começaram a levá-lo a sério, afastando-se gradualmente do MD. Acompanhando com os PC (computadores pessoais), que também cresceram em popularidade durante este período, as vantagens do CD em termos de gravar e guardar músicas produzidas tornaram-se evidentes (MIRANDA, 2012). Por fim, a popularidade das técnicas de montagem cresceu e afirmou-se, alimentada em boa medida por equipamentos de produção musical acessíveis com excelentes capacidades de sampleamento, como os da Gemini, o que deu um impulso ao sampleamento da música popular brasileira por DJs cariocas. Estes três fatores são os pré-requisitos para uma importante evolução na geração do estilo do funk carioca.

A partir dos dados recolhidos pela entrevista de Tatiana Ivanovici aos DJs Luciano Oliveira e Everton Cabide (Palombini, 2014b), é muito provável que, com a inspiração do “som pesado” dos Ivo Meirelles & Funk’n Lata, que mistura os tambores do samba e o funk no sentido dos EUA, o DJ Luciano Oliveira (MC Sabãozinho) tenha criado o modelo mais antigo do tamborzão com a caixa de ritmos Roland R-8 MKII e samples de instrumentos percussivos afro-brasileiros, como o atabaque, publicando a sua primeira canção com o tamborzão, *Rap da Vila Comari* (Tito & Xandão),<sup>59</sup> no seu álbum *DJ Lugarino Apresenta os Melhores da Zona Oeste* em 1998. Depois, o DJ

---

<sup>59</sup> Todavia, o produtor Coichi Vieira e DJ Nazz acreditam que a faixa foi influenciada pela – e atémitou a – música *Light Years Away* (1983), do grupo Warp 9: E segundo Moutinho (2020), algumas outras músicas, como *Apache* (1981), dos The Sugar Hill Gang, e *Ritmo de Macumba* (1971), poderiam influenciar a elaboração deste tamborzão.

Cabide da equipa de som A Gota produziu *Uh Uh Uh Gota Uh Uh Uh Gota* (a “Montagem da Gota”) com o ritmo no mesmo ano, assim contribuindo para divulgar o estilo entre os DJs. E depois do festival no Coroadó, da Cidade de Deus, o nome “tamborzão” do estilo foi oficialmente definido, porque nesse festival as pessoas assim naturalmente o chamavam.

Grandmaster Raphael ofereceu um contra-argumento a esta perspectiva histórica, argumentando que a aplicação de samples de percussão afro-brasileira foi um processo comum e gradual para muitos produtores da época. *Berimbau* (199?)<sup>60</sup>, da Equipe Pipo’s, e *Macumba Lelê* (1994), de DJ Cabide e DJ Alessandro, são dois exemplos pesquisados por Moutinho (2020). Fora disso, para Essinger (2005) e DJ Luciano (PALOMBINI, 2014b), o funk carioca já estava na era do tamborzão no início do novo milênio: os grandes sucessos da compilação *Furacão 2000: Tornado muito nervoso 2* e o grupo Bonde do Tigrão seriam as maiores evidências desta asserção, já que a maioria das suas obras são com tamborzão.

Ao nível do conteúdo textual, o envolvimento com o tema da sexualidade produz algo de novo. Tati Quebra Barraco, a funkeira pioneira da Cidade de Deus, influenciou um grande número de criadoras contemporâneas com o seu primeiro álbum, autotitulado em 2000, e *Boladona* em 2004, como Tchutchucas e o Bonde Faz Gostoso.

No seu primeiro álbum em 2003, outra inovação, desta feita levada a cabo pelo MC Serginho, não só famoso pelas letras explícitas e bem-humoradas, mas também pela sua parceira de dança Lacreia, que representou a comunidade LGBT como uma “quase mulher” pela primeira vez neste estilo musical. Embora o *Rap das Aranhas* falasse sobre sexo entre duas mulheres no início do funk carioca, o conteúdo de minorias sexuais sendo expressado por minorias sexuais começou com ela (ALBUQUERQUE, 2019).

Esta “música eletrônica nacional” (na palavra de DJ Marlboro) (ESSINGER, 2005, p. 260) do Brasil finalmente começava a atrair estrangeiros da Europa e dos EUA. Daniel Haaksman, um DJ italiano que viveu em Berlim fez uma coletânea do funk

---

<sup>60</sup> Segundo a pesquisa de Moutinho (2020), não é possível assegurar com precisão o ano da música.

carioca, *Rio Baile Funk: Favela Booty Beats*, para europeus em 2004, na sequência de uma viagem musical no Rio, vendendo mais de 30 mil cópias em todo o mundo, aproveitando uma boa divulgação pela imprensa internacional (CASTELLOTTI, 2015). Ao mesmo tempo, o DJ Diplo fez a mesma coisa nos EUA com a coletânea *Favela On Blast*. Um ano depois, em 2005, o single *Bucky Done Gun*, feito pelo produtor DJ americano Diplo e pela cantora anglo-cingalesa M.I.A., com a inspiração do *Injeção*, de Deize Tigrona, sendo muito bem recebido pelos ouvintes britânicos e americanos.

No entanto, o tema mais influente sobre o funk carioca nessa época deve ser a associação crescente da música à violência das gangues no morro. Começando desde os anos 1980, o Brasil tornou-se um dos pontos de trânsito mais importantes na cadeia global de comércio de cocaína. Tal negócio ilegal é a base dos movimentos de gangues no morro carioca. Como forma de expressão e entretenimento, as gangues e as drogas enquanto fenômeno diariamente presente no morro tornaram-se num dos temas do funk carioca.

Ao ser considerada como apologia das gangues cariocas, da sua violência e do seu tráfico, a versão mais explícita do funk proibido só pôde ser divulgada em gravações piratas ou clandestinas. Quando os MCs nessa altura escolhiam o funk proibido, podiam ter mais performances em bailes, mas menos oportunidades no mercado *mainstream*, podendo ainda ser detidos pela polícia pelo que escreviam, como o MC Frank, o MC Tikão, o MC Colibri, entre outros. Por outro lado, as gangues no morro apoiavam bailes nas suas comunidades como modo de retribuição aos residentes e também como uma forma de se promoverem (SNEED, 2019; BALLOUSISIER; BARBOBN, 2019).

Depois do *Rap das Armas*, em 1998, o Bonde do Lambari, da favela do Jacaré na Zona Norte do Rio, publicou um CD da compilação das faixas proibido, que foi provavelmente o primeiro CD a apresentar o proibido com destaque entre suas faixas, conforme a pesquisa de Palombini (2019). Além disso, não se pode deixar de mencionar Mr. Catra, que não só abordou temas relevantes nas suas canções, como também

discutiu religião, justiça racial e sexualidade. Este estilo tão abrangente tornou-o conhecido entre os funkeiros.

Em 2 de junho de 2002, o assassinato de Tim Lopes, um jornalista da Rede Globo infiltrado na favela, por membros de uma quadrilha de traficantes provocou indignação entre os cariocas fora da favela Vila Cruzeiro (SNEED, 2019). Depois, a instalação de UPP (Unidades de Polícia Pacificadora) em favelas/comunidades cariocas desde 2008 e as invasões militares dos Complexos da Penha e do Alemão em novembro de 2010 (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014) marcaram a mudança simbólica das favelas cariocas, anunciando o fim de uma fase do funk carioca e o início de uma nova.

## 4 COMPARAÇÕES ANALÍTICAS

### 4.1 A DIVULGAÇÃO TRANSNACIONAL COMO CONTEXTO

A primeira seção que examinamos aborda a situação antes da nacionalização do funk, ou seja, como a música norte-americana, que influenciou significativamente o nascimento do funk carioca, foi difundida no Rio de Janeiro. Ou, dito de outra forma, como as condições materiais que possibilitaram o surgimento do funk foram sendo reunidas antes da sua nacionalização.

Embora tanto o Miami Bass quanto o funk carioca possam ser considerados expressões culturais do Atlântico Negro, essa circulação musical envolve um processo de exportação do centro da ordem capitalista estadunidense/mundial para o Terceiro Mundo/Sul Global/países não anglófonos. Embora a cultura expressiva possa ser compartilhada por códigos entre as comunidades do Atlântico Negro, neste caso, o Brasil ocupa a posição de receptor passivo. Mesmo que os DJs do Rio de Janeiro não se interessassem pela música norte-americana, seria mais fácil vender esse tipo de música (fosse ela produzida por negros ou brancos) no Brasil através dos canais das editoras discográficas multi ou transnacionais do que o contrário. Além disso, por se tratar de discos americanos, muito provavelmente eles seriam mais acessíveis aos brasileiros do que discos da Jamaica, Egito ou Indonésia. Por isso, mesmo dentro do enquadramento do Atlântico Negro, em que os símbolos das culturas expressivas são compartilhados, não podemos ignorar o contexto nacional afrodescendente. Então, como essa relação do Atlântico Negro muda sob a ótica centro-periferia? Mais ainda, como dois países com entendimentos tão diferentes sobre raça utilizam – ou mobilizam – o conceito de “negro” como o ponto-chave para o diálogo?

Moutinho (2020) refere que, no início da década de 1980, quando a cultura do baile se começou a transformar, alguns DJs e equipas de som começaram a preferir músicas com BPMs mais acelerados. O electro-funk, como *Planet Rock*, correspondia exatamente a essa preferência. E o Miami Bass é um estilo próprio que esbate as

fronteiras entre a música dançante e o hip-hop por causa do seu timbre de sintetizador, com a qualidade “trans-morphing” que lhe permite mistura entre gêneros (EXARCHOS, 2016). Por outro lado, como já mencionado, as músicas estadunidenses (sejam Soul, Funk ou Miami Bass) que faziam sucesso na Zona Norte do Rio de Janeiro eram trazidas por meio de funcionários de voos comerciais ou pelos próprios DJs que viajavam aos Estados Unidos. Essa forma de difusão, que operava fora dos processos regulares e regulados da indústria fonográfica, determinou desde o início a identidade associada a essas músicas no Rio de Janeiro. As editoras discográficas estrangeiras que distribuíam essas músicas não consideravam o mercado brasileiro nem o interesse particular dos habitantes da Zona Norte por esse tipo de música, muito menos previam que os DJs cariocas criariam um estilo próprio usando a sua “gambiarra”. Os DJs também podem comprar discos de vinil de uma maneira mais formal (embora com especulação) em lojas de discos locais, como a Gramophone. Quando, porém, o vinil nas lojas de discos não consegue satisfazê-los, vão começar a pensar em “contrabando aéreo”.

Como Vianna (1990) observa, os Estados Unidos não tinham interesse em exportar esta cultura musical para o exterior. Pode-se dizer que foi o interesse dos próprios cariocas que os motivou a buscar ativamente esses discos. Por um lado, isso envolve duas camadas de trânsitos econômicos: entre Miami e o Rio de Janeiro e entre a Zona Sul e a Zona Norte do Rio. Essas camadas de trânsitos econômicos, por sua vez, determinam as camadas de identidade dos consumidores de música. A Boss DR-110 de DJ Marlboro foi adquirida de forma curiosa, através do antropólogo Hermano Vianna. A produção de Grandmaster Raphael, por outro lado, não teria sido possível sem a cena musical de São Paulo, dado o envolvimento do seu colaborador DJ Cuca com o hip-hop paulistano,<sup>61</sup> bem como as gravações feitas no estúdio CID em São Paulo. As primeiras obras do funk carioca estavam profundamente ligadas a contextos fora da Zona Norte, refletindo, possivelmente, a lacuna entre ricos e pobres no Rio, e é

---

<sup>61</sup> Em 1987, DJ Cuca já havia produzido *Ousadia do Rap*, uma das primeiras obras do hip-hop brasileiro. Além disso, o estilo do arranjo da faixa *Bit's Goes On* no álbum *Equipe Super Quente* também se assemelha mais ao hip-hop do que ao funk carioca.

obviamente a Zona Norte a parte pobre e atrasada da cidade.

Por outro lado, dentro de Miami, os brancos, negros e latinos (ambos negros e brancos) de Miami escutam músicas diferentes. No caso do Rio de Janeiro, a Zona Sul é mais “branca”, só que a distinção racial não era tão evidente devido à miscigenação racial brasileira. Ao mesmo tempo, também seria difícil afirmar que eram predominantemente “negros” na Zona Norte ou outras comunidades que ouviam esse tipo de música. No entanto, um exemplo interessante pode refletir a “negritude” destes residentes. Embora a famosa cantora de funk Tati Quebra-Barraco nunca se tenha auto-denominado “negra”, a sua letra “não tenho cabelo liso, não sou gostosa, mas tô comendo o seu marido” carrega um significado racial implícito: por não ter o cabelo “liso” como o dos brancos, ela é considerada “feia” (LOPES, 2010, p. 160). Assim, é evidente que, apesar da ideologia da mestiçagem no Brasil parecer diferente à primeira vista, e apesar dos padrões de racialização terem seguido caminhos diversos (DANIEL, 2006), o racismo interno não é muito diferente do dos Estados Unidos.

Embora as audiências do Miami Bass e do funk carioca fossem muito semelhantes em termos de classe e circunstâncias sociais, quando os residentes da Zona Norte ouviam música “sua”, tal música para cariocas era, na sua essência, “gringa”, a qual raramente era ouvida por pessoas fora dessa área antes de chamar a atenção dos *media*. Contudo, com o desenvolvimento do estilo “gringo”, gradualmente tornou-se um estilo nacional e espalhou-se pelo estrangeiro. E com o aumento da influência dessa música, novos espaços foram sendo conquistados, desde a Zona Norte até à Zona Sul, do Rio de Janeiro a São Paulo, e, eventualmente, em todo o Brasil, levando ao surgimento de variantes regionais de funk.

Em minha opinião, isto está relacionado com as condições materiais. Embora ambos os grupos estivessem à margem da sociedade, os equipamentos de produção musical emergentes eram mais acessíveis para os negros de Miami do que para os moradores da Zona Norte carioca. Enquanto muitos dos trabalhos do Miami Bass eram produzidos com TR-808, DJs cariocas, como DJ Marlboro e Grandmaster Raphael, não conseguiram aceder a esse equipamento e só conseguiram usar substitutos para imitar

o som.<sup>62</sup> Ou seja, os moradores da Zona Norte do Rio de Janeiro não conseguiram adquirir sintetizadores e outros equipamentos de produção de música eletrônica para “eletrificar” músicas locais, como o samba, antes de receber músicas eletrônicas baseadas baseadas na música afro-americana, como disco, electro ou Miami Bass. Inversamente, devido a essas limitações materiais, foi apenas através da rede do Atlântico Negro que eles conseguiram ligar-se. DJ Nazz refletiu sobre a razão profunda pela qual esta música o atrai:

“O som grave dos tambores – estou a falar de magia – tem um efeito no nosso chakra básico. Ele está conectado à nossa sexualidade, então afeta a nossa circulação sanguínea [...] aquele som fica impresso na sua mente, no seu DNA, e você simplesmente não sabe [...] algo primitivo dentro de você que te faz querer se mover e dançar...”

(MICHAILOWSKY, 2017, p. 206)

Pode-se imaginar que a sensação provocada por MC A.D.E. ao vir ao Brasil e a de DJ Marlboro ao ir aos EUA ou Reino Unido<sup>63</sup> foi semelhante. A diferença é que, o Miami Bass no Brasil popularizou-se e evoluiu para um novo estilo; enquanto o funk carioca no mundo anglofone só teve um sucesso exótico breve por músicos como Diplo e M.I.A. Ou seja, eles usaram esse som para se expressar propriamente, impulsionando a sua popularidade, mas o público em geral nunca saberia o nome do funk carioca, e reconhecendo-o como um tipo de música eletrônica brasileira.

## 4.2 OS BAILES COMO ESPAÇOS UTÓPICOS

A análise sobre os bailes também se limita ao período inicial em que essas duas músicas nasceram, assim entendendo o processo dos DJs desde a execução de músicas em bailes até à criação própria de estilos musicais. No caso do Miami Bass, isso

---

<sup>62</sup> A questão aqui parece ser menos sobre o dinheiro em si e mais sobre a segregação/distância socioeconômica (no sentido de mercados constituídos) e tecnológica entre o Rio de Janeiro e os Estados Unidos, entre as comunidades e a Zona Sul. Porque os altifalantes em si não são baratos (FINK, 2018), embora não nos devamos esquecer de hipótese de que talvez o TR-808 não fosse fácil de comprar no Rio de Janeiro, tendo inclusive sido descontinuado em 1983.

<sup>63</sup> Veja-se o documentário SOU FEIA MAS TÔ NA MODA, 2005.

remonta a Luther Campbell, que em 1984 (CAMPBELL, 2015), juntamente com a sua equipa Ghetto Style DJ, fundou o clube juvenil sem álcool Pac Jam Teen Disco em Miami. No caso do funk carioca, a referência é a cena do baile observado por Hermano Vianna na sua pesquisa de campo de 1987. Esses bailes têm uma forte comparabilidade. O público do Pac Jam era maioritariamente formado por adolescentes recém-saídos do ensino médio e ainda não adultos (SERWER, 2015a), enquanto o público dos bailes cariocas era composto principalmente por jovens negros em torno dos dezoito anos (VIANNA, 2014).

Os Mobile DJs de Miami e as equipas de som do Rio de Janeiro operavam de forma semelhante, ambos com grande ênfase na qualidade do equipamento de som. O Pac Jam era um espaço fechado arrendado pela equipa de Campbell e os bailes cariocas também ocorriam em locais fechados, como ginásios desportivos ou quadras de escolas de samba (HESS, 2010; VIANNA, 2014). Antes da popularização do funk carioca e do Miami Bass, a música tocada nesses bailes já tinha ritmos característicos do universo da música negra semelhantes (SERWER, 2015a; MOUTINHO, 2020).

Em suma, os bailes em ambas as cidades ofereciam aos jovens marginalizados um espaço fechado onde, temporariamente, se podiam isolar do mundo exterior. Eu interpreto essa dinâmica como uma forma de isolamento físico, corporal e espiritual, e por isso considero os bailes da época como uma espécie de utopia para os jovens marginalizados de Miami e do Rio de Janeiro. Através de ritmos intensos e danças ritualísticas, as pessoas experimentavam um estado quase de êxtase, induzido pelas vibrações graves amplificadas dentro de um espaço fechado (VIANNA, 2014), distanciando-se – ainda que de modo efêmero – das condições sociais externas, sentindo apenas a si mesmas e a proximidade dos outros. Paul Sneed recorre igualmente à ideia de utopia como metáfora concetual de empoderamento de populações destituídas. Para Sneed, a “utopia das favelas no funk é aquela em que as pessoas nas favelas têm poder e podem orgulhar-se de quem são e de onde vêm, ao mesmo tempo que oferecem um

gesto extremamente acolhedor para que todos se juntem a elas, sejam eles pobres ou ricos, negro ou branco, mulher ou homem, gay ou heterossexual”<sup>64</sup> (2008, p. 78).

Acredito que essas danças, ritmos e frequências funcionam como códigos compartilhados do Atlântico Negro, que não precisam ser ancorados em memórias específicas. Ou seja, após a história dos antepassados afrodescendentes ter sido brutalmente apagada pelo comércio e exploração de escravos, a consciência corporal desses povos ainda não foi erradicada. Embora seja impossível recuperar plenamente as religiões, danças e músicas dos ancestrais africanos, essa consciência corporal ainda se manifesta na cultura musical negra urbana dos Estados Unidos (e não só), numa continuidade com o período anterior ao tráfico transatlântico de escravos. As danças associadas ao *bass* funcionam como uma linguagem comum entre as diásporas africanas, como o *bass* é mais tátil do que auditivo, e facilmente sujeitável a muitas amplificações (FONT-NAVARETTE, 2015). Assim, os moradores da Zona Norte do Rio de Janeiro podiam compreender essa suposta linguagem musical “transcultural”, assim construindo uma utopia<sup>65</sup> dos bailes, em que fluxos transculturais e transnacionais da música e das influências musicais criam híbridos e identidades musicais do Atlântico Negro interamericano (KREHER, 2022, p. 21).

É também interessante observar o espaço do baile, principalmente quando contrastado com o Carnaval, um espaço brasileiro que tem vindo a ser oficializado e desestigmatizado. Na análise de Bakhtin sobre as festas carnavalescas medievais, a posição da praça pública era extremamente importante. Na vida pública da época, existia uma dicotomia civil-eclésiástica, ou seja, uma oposição entre a cultura erudita e a cultura popular e, nesse contexto, a praça pública para as festas era essencial por ser um terceiro lugar, servindo de intermediário. A praça pública era “o ponto de convergência de tudo o que não era oficial e, de certa forma, usufruía de um direito de

---

<sup>64</sup> Texto original: “The utopia of the favelas in funk is one in which the people in favelas have power and can be proud of who they are and where they come from, even as they offer a supremely welcoming gesture for all to join them, be they poor or rich, black or white, female or male, gay or straight”.

<sup>65</sup> Vale a pena estabelecer uma breve comparação com a música techno criada pelos negros em Detroit. A estética do Detroit Techno combina um minimalismo de alta tecnologia com uma atmosfera melancólica, assim construindo um escapismo ativo da economia em mudança da cidade. É para Bem Williams, o estilo é um mito utópico com a língua pura dos tons eletrônicos, que atravessa todas as fronteiras nacionais e étnicas e se baseia na história concreta da escravidão (WILLIAMS, 2001).

‘extraterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, onde o povo tinha sempre a última palavra” (BAKHTIN, 1996, p. 132). Após o século XVII, a vida carnavalesco-popular entra em declínio: chega quase a perder a sua popularidade, já não é uma parte imprescindível da vida quotidiana e as suas formas degeneram. Mas os elementos carnavalescos ainda podem ser usados como pistas para a análise literária. Por isso, com a natureza carnavalesca, qualquer lugar pode transformar-se numa praça, uma vez que a praça pública já se tornou um símbolo desse tipo de identidade.

No entanto, ao contrário do Carnaval e do samba, os bailes não ocorriam em espaços abertos e visíveis, mas em ambientes fechados e privados, não sendo, portanto, um terceiro espaço entre tal dicotomia erudita-popular, mas sim um espaço que lhe escapa, tornando-se um espaço utópico. O funk carioca, contudo, mais tarde enfrentou um processo de publicização. Nesse sentido, veja-se uma conexão simbólica entre os arrastões dos anos 1990 e a mudança dos bailes para espaços abertos nas comunidades no início da década de 2000. Após o declínio do Miami Bass nos Estados Unidos, o funk carioca continuou a florescer no Rio de Janeiro. Os bailes passaram a ser menos utópicos, mas mais envolvidos em disputas por espaços sociais, o que acentua a identidade heterogênea dos funkeiros na sociedade carioca, profundamente marcada por uma distribuição desigual da riqueza.

Em geral, o funk carioca distingue-se do Carnaval, que é uma manifestação cultural já amplamente institucionalizada. O funk carioca, neste sentido, é uma contracultura de resistência à cultura oficial e institucional. O Carnaval celebra-se essencialmente numa época específica do ano, enquanto os bailes de funkeiros são organizados quase todos os fins de semana. Mesmo assim, o governo não os organiza, mas tenta limitá-los e, na maioria das vezes, eles são organizados pelos próprios jovens das comunidades. Como aponta Yúdice (2003), estes jovens não estão interessados na propagação de uma ideologia nem na contribuição para a economia formal, mas tentam reivindicar os seus próprios territórios, construindo os seus próprios meios de prazer. E isto é muitas vezes, o oposto da identidade cultural nacional ou de um discurso construído em redor de práticas simbólicas passíveis de estender a uma comunidade

maior e, nessa medida, possuir uma capacidade narrativa mais apelativa e até mais útil institucionalmente. A manifestação cultural de franja, marginal ou marginalizada, face à manifestação cultural do centro, cooptada pelas instituições e pelos grupos sociais com maior poder.

### 4.3 DOS EQUIPAMENTOS MUSICAIS ÀS TÉCNICAS DE SAMPLEAMENTO

Do ponto de vista dos bailes de ambos os géneros musicais, a importância dos equipamentos de som supera a do DJ; mas no que diz respeito à música em si, o DJ é o elemento central. Se, no que toca à receção e consumo de músicas, os afrodescendentes nos dois locais do Atlântico Negro entendem-se e interligam-se, o mesmo acontece na produção musical. Moutinho destaca que essa interligação se reflete, antes de mais, no “tratamento dedicado ao *bass drum* estendido na composição deste *beat* e nos procedimentos que permitem identificar a relação da melodia vocal com o *beat*” (2020, p. 158-159). Além disso, ele analisou acusticamente a frequência do *kick bass* no primeiro álbum de DJ Marlboro, *Funk Brasil*, verificando que os kicks, “com decaimento<sup>66</sup> ou *sustain* aberto”, registavam frequências entre os 45 e 60 Hz, muito próximas das do Miami Bass (44 Hz) (ibid., p. 155-156). Sem dúvida, os produtores de funk carioca inspiraram-se no Miami Bass, o que pode ser atribuído, em parte, à semelhança que DJ Marlboro percebia entre o Miami Bass e o surdo (ESSINGER, 2005). Ao mesmo tempo, quando o produtor de hip-hop norte-americano Adrian Younge explicou porque gostava de Arthur Verocai, referiu que o “fat drum” e o “fat bass” da música brasileira são muito semelhantes ao *bass* electrónico da música hip-hop, mas o primeiro já existia muito antes do nascimento da música hip-hop (YOUNGE,

---

<sup>66</sup> Segundo a entrevista de Moutinho (2020, p. 154) com DJ Nazz em 2019, o DJ explicou o efeito: “Então, a 808, que é a bateria eletrônica a qual foi feita estas músicas, ela tem um recurso chamado *decay*. O *decay* é o tempo, decaimento do som. Então os caras em Miami, Amos Larkins, em Miami acidentalmente deixou aberto o *decay* no kick. Então, por exemplo, esse kick seco que está na 808. Quando você abre o *decay*, ele tá [sic] presente “tum/tum”. Quando você abre o *decay*, ele leva um tempo maior pra [sic] haver um decaimento. Então ele faz “hummm”. Então aí nasceu o Miami Bass. Então a diferença é essa: quando tem um *decay*, um decaimento maior no kick, é Bass. Quando o kick é seco, é electro-funk. É essa a diferença”.

2019). Por isso, pode-se dizer que, no âmbito do Atlântico Negro, os afrodescendentes partilham uma mesma cultura acústica do *bass* (FINK, 2018, HENRIQUES, 2008; FONT-NAVARETTE, 2015): a propagação de vibrações própria é uma forma para compreender a propagação da cultura diaspórica negra.

Embora não se saiba ao certo que equipamentos foram utilizados nas primeiras obras, sabemos que DJ Marlboro e Grandmaster Raphael não possuem a TR-808, a fonte dos sons característicos do Miami Bass e do hip-hop. Enquanto o DJ dos 2 Live Crew comprou uma para si e começou a usá-la para atuações depois de perguntar a Afrika Bambaataa pessoalmente sobre esta caixa de ritmos durante a sua digressão europeia (CAMPBELL, 2015). Na análise de Kreher (2022) entre a música brasileira e o hip-hop estadunidense, um dispositivo tecnológico cria zonas de contacto duplos: como a porta de entrada para a música específica de um lugar e da época específicos e como parte do ato de sampleamento de novas músicas híbridas e transculturais. Como discutido na primeira seção, eles não conseguiam reproduzir fielmente os *beats* do Miami Bass, mas aprenderam com os afro-americanos a técnica de sampleamento/montagem, permitindo-lhes imitar o estilo “gringo”.

*Melô da Mulher Feia*, por exemplo, é uma versão de *Do Wah Diddy*. Embora o tema da letra tenha mudado significativamente (algo que será explorado na seção seguinte), a estrutura da canção foi amplamente inspirada na versão original. Outros exemplos de versões de músicas do Miami Bass incluem *Melô do Bebêdo*, adaptada de *Sally (That Girl)*, dos Gucci Crew II, e *Melô dos Números*, adaptada de *One And One*, dos 2 Live Crew. Acredita-se que os artistas de Miami Bass não estavam cientes de que essas adaptações estavam a ser feitas no Brasil. Isto pode ser considerado uma forma de pirataria, mais precisamente, de sampleamento não autorizado.<sup>67</sup> Isto difere da pirataria de CDs do pós-2000 no funk carioca, uma vez que era uma pirataria ao nível da produção, não do consumo, mas também constrói “ecologias de *bass* temporário para sequestro através do domínio sonoro”<sup>68</sup> (GOODMAN, 2012, p. 173). Esta

---

<sup>67</sup> Ao mesmo tempo, também existia a pirataria no Miami Bass, que é a sua disseminação pela rádio pirata (FONT-NAVARETTE, 2015; HESS, 2010; KATEL, 2015b).

<sup>68</sup> Texto original: “temporary bass ecologies to hijack through sonic dominance”.

abordagem criativa e flexível na produção musical, de certo modo, permitiu que o funk carioca se transformasse, mais tarde, no tamborzão.

Outro aspeto importante é a questão do sampleamento de bases. Este não é apenas a abordagem para a criação do funk carioca, mas também era uma prática recorrente no Miami Bass. Um exemplo clássico é a faixa *Dance to the Drummer's Beat*, de Herman Kelly, cuja popularidade nos bailes de Miami foi independente do sucesso da faixa na costa leste do movimento hip-hop. No Pac Jam, esta música foi sempre popular (SERWER, 2016b).<sup>69</sup> Várias músicas dos 2 Live Crew, como *Throw The D*, *Get It Girl* e *Mega Mixx II*, utilizavam esta faixa como base, assim como outros artistas do Miami Bass, como MC Shy D com *Bust This* e Gucci Crew II com *The Cabbage Patch*.<sup>70</sup>

A técnica de produção baseada em sampleamentos de padrões rítmicos no hip-hop americano é semelhante à lógica de produção dos DJs cariocas, que usavam bases como Volt Mix ou Jive. É interessante notar que, enquanto os produtores de hip-hop nos Estados Unidos preferiam samples de músicas de soul e funk das décadas de 1960 e 1970, os DJs cariocas optavam por electro ou estilos influenciados por ele dos anos 1980, o que, como já mencionado, estava alinhado com as necessidades do baile naquela época, quando se preferiam músicas mais rápidas.

Este facto revela uma rutura entre o novo cenário dos bailes e o seu antigo baile da pesada no Rio de Janeiro, já que as bases utilizadas não provinham da música dos anos 1960 e 1970, como o hip-hop americano herdando a música dos afro-americanos da era anterior, o que também os diferenciava da cena hip-hop brasileira. No final da década de 1990, com a crescente acessibilidade dos equipamentos de produção musical, a criação musical tornou-se mais rica e diversificada, permitindo aos MCs libertarem-se da dependência de bases preexistentes para as suas rimas, dado que as bases podiam ser arranjadas de maneira mais complexa. Nesta altura, o conceito de base já se aproximava do de *beat*, embora os cariocas continuassem a utilizar o termo base

---

<sup>69</sup> Curiosamente, o álbum da faixa, *Percussion Explosion!*, foi produzido na sede da Miami Sound Machine e lançado pela T.K. Records de Henry Stone. Graças à ligação com o ex-produtor da RCA Brazil, Thomas Fundora, o álbum foi gravado no Brasil (SERWER, 2016b).

<sup>70</sup> O registo de faixas que o sampleam pode encontrar-se na página web Whosampled: <https://www.whosampled.com/Herman-Kelly-%26-Life/Dance-to-the-Drummer%27s-Beat/>. Acesso em: 4 setembro 2024.

(MOUTINHO, 2020). Desta maneira, deu-se um intercâmbio direto entre as culturas expressivas negras do Atlântico Negro, permitindo que o Miami Bass se cruzasse com vários tambores afro-brasileiros (MOUTINHO, 2020), evoluindo assim para o tamborzão.

#### 4.4 AS LIMITAÇÕES DO CONTEÚDO SEXUAL

O Miami Bass chegou aos bailes no Rio de Janeiro já na era do “booty bass” dos 2 Live Crew. Embora a maioria dos cariocas não compreendesse o conteúdo das letras em inglês enquanto dançavam (VIANNA, 2014), desde o início demonstraram o interesse próprio em temas sexuais, como fica claro na versão brasileira de *Do Wah Diddy*, dos 2 Live Crew, transformada em *Melô da Mulher Feia*:

I was walking down the street when I met this lula singing (Doo wah diddy diddy dum diddy doo) She had a mouthpiece and a nice soup cooler (Doo wah diddy diddy dum diddy doo) She sucked my dick (sucked my dick) Licked my balls (licked my balls) Kissed my ass (kissed my ass) Goddamn, this bitch'll do it all	Quando o baile terminou ela me cercou. Pô que? Mulher feia cheira mal como urubu Ela estava aflita éno meu braço segurou. Pô que? Mulher feia cheira mal como urubu
I met this bitch at a quarter past 12 singing (Doo wah diddy diddy dum diddy doo) When I took her ass home the pussy smelled like hell singing (Doo wah diddy diddy dum diddy doo) Summer's Eve (Summer's Eve) Massengil (Massengil) Wash your pussy (wash your pussy) Bitch kill that funky smell	Socorro, socorro Um dragão, um dragão Tira a mão, tira a mão Eu não sou São Jorge não A criatura me deu mole mais eu não papei. Pô que? Era tão sinistra que eu escapei. Pô que? Mulher feia cheira mal como urubu
(Trecho das letras de <i>Do Wah Diddy</i> )	Camarada, camarada Se come ça, se come ça A suar, a suar Eu come ça a sufocar

(Trecho das letras de *Melô da Mulher Feia*)

Não há dúvida de que ambas as canções possuem um caráter misógino, embora a versão original dos 2 Live Crew seja ainda mais explícita (e tais canções permeiam toda a sua carreira). Por essa razão, o álbum *As Nasty As They Wanna Be*, dos 2 Live Crew, foi processado judicialmente nos Estados Unidos por “obscenidade”. No entanto, esse processo não visava resolver o problema cultural da misoginia, mas refletia o racismo dos brancos americanos envolvidos no caso.

Na época, apresentações de Madonna e Andrew Dice Clay também continham conteúdo sexual semelhante ao dos 2 Live Crew, mas foi este grupo o primeiro a ser processado nos Estados Unidos por “obscenidade” musical (CRENSHAW, 2014, p. 255). Ao mesmo tempo, o tribunal não considerou a obra dos 2 Live Crew como tendo valor artístico, embora na defesa do caso tenha sido mencionada a presença de modos culturais afro-americanos, como “playing the dozens”, “call and response” e “signifying” nas suas músicas (ibid., p. 256). Além disso, Crenshaw (ibid.) criticou o artigo de George Will, que acusava os 2 Live Crew. Ela considerou que o texto, supostamente escrito em defesa das mulheres negras, na verdade reforçava estereótipos racistas ao associar a música do grupo à violência sexual cometida por homens negros, como se eles fossem incapazes de separar palavras de ações, ao contrário dos jovens brancos.

Henry Louis Gates argumentou que a obra dos 2 Live Crew explodia estereótipos racistas de maneira cômica e extrema, um “Carnaval sexual” que poderia libertar-nos das patologias do racismo. Contudo, para Crenshaw (ibid.), nem a luta política antirracista, nem a manifestação pós-moderna das formas culturais tradicionais negras justificam a misoginia presente nas suas músicas, cujas letras de violência sexual não podem ser consideradas cômicas. Assim, ao analisar o caso sob a perspectiva da interseccionalidade, Crenshaw criticou tanto os defensores quanto os opositores do processo: “Se a retórica do antissexismo proporcionou uma oportunidade para o racismo, da mesma forma a retórica do antirracismo proporcionou uma oportunidade

para defender a misoginia dos rappers negros”<sup>71</sup> (ibid., p. 259).

Quanto ao funk carioca, o “sexo” é um tema comum nas manifestações da diáspora africana que constituem a cultura brasileira. Segundo Rodrigo Faour (2006), desde a década de 1930, o lundu/lundum, o maxixe, a marchinha, o samba e a própria MPB abordam temas eróticos/pornográficos, usando paródias, duplos e triplos sentidos, referências pornográficas, entre outras estratégias retóricas. Portanto, não é tanto uma coincidência que o funk carioca tenha também favorecido os temas sexuais nos seus primórdios, mas antes um atributo comum entre as duas culturas expressivas negras do Atlântico. No entanto, essa perspectiva crítica também pode ser aplicada ao *funk carioca* daquela época: embora os DJs cariocas se tenham esforçado para “nacionalizar” esse estilo estrangeiro e o tema sexual em si não seja um problema, isso não elimina as questões de sexismo e misoginia nas músicas, mesmo quando apresentadas com um tom humorístico.

E quanto às músicas femininas, Anquette Allen, do grupo Anquette, prima de Campbell, tinha acabado de se formar no ensino médio. Foi devido ao desejo de Campbell de gravar um *response record* ao *Throw The D*, muito popular na época, que o grupo foi formado, estreando com *Throw The P* uma resposta à canção que só substituíra “D” por “P”. A popular canção *Janet Reno*, cuja protagonista defendeu os direitos das mulheres nessa altura, também foi gravada por sugestão de Campbell (CAMPBELL, 2015). O trabalho das Anquette tem uma generosidade e confiança únicas das mulheres negras, o que também se reflete na música sampleada/adaptada de *Respect*, de Aretha Franklin. A atitude quase suplicante, apesar da assertividade, na música original de Aretha para ganhar o respeito do homem é invertida nesta canção rap, tendo-se estas jovens rappers apropriado deste tema para demonstrar a sua subjetividade confiante enquanto mulheres.

Todavia, surge a dúvida se a sua consciência criativa será mais o resultado das operações comerciais de Luther Campbell. Campbell, figura central do estilo *booty bass* originado nos 2 Live Crew, via-se como um defensor dos direitos dos negros, mas

---

<sup>71</sup> Texto original: “If the rhetoric of antisexism provided an occasion for racism, so too, the rhetoric of antiracism provided an occasion for defending the misogyny of Black male rappers”.

acreditava que músicas com esse tema não venderiam. Ele também se considerava o primeiro a introduzir a sensualidade visual (capa do álbum e MV) na música hip-hop (CAMPBELL, 2015). Ou seja, a escolha do tema sensual deu-se por uma resposta de mercado. Para ele, possuir e controlar o capital era mais poderoso (economicamente) do que as mensagens conscientes das letras dos Public Enemy. Através dessa ótica, as suas decisões comerciais para retomar o poder das mãos dos brancos (CAMPBELL, 2015, p. 117) envolviam a objetificação das mulheres para fins de marketing. Incluindo as Anquette, um grupo feminino bem jovem, parece fazer parte desse esquema de capital. Afinal, estas jovens que tinham acabado de se formar no liceu, não estavam a operar independentemente os processos da indústria musical. O mesmo acontece com as L'Trimm, um outro grupo adolescente feminino de Miami Bass. As suas músicas não têm muito conteúdo sexual (e se têm, não são nada explícitos), são mais sobre a cultura de carros na região. Pode-se considerar que contribuíam para a resistência ao apagamento das mulheres na cultura hip-hop (VAZQUEZ, 2022). Dadas as circunstâncias, atrás delas estavam homens negros como Campbell. E isso é provavelmente, pelo menos um pouco melhor do que uns homens brancos na mesma posição, reduzindo, afinal, o racismo estrutural na indústria de alguma forma.

Apesar da música hip-hop ter posteriormente visto o surgimento de mais criadoras femininas independentes, o estilo *Miami Bass* não teve uma longa trajetória. Até ao momento em que deixou de ser popular, não apareceram outras criadoras femininas de destaque. Em comparação, o *funk carioca* apresenta os mesmos problemas de misoginia, embora tenha tido um período mais longo para se promover. Assim, quando o *funk* se depara com os conflitos de interseccionalidade, como é que isso se manifesta?

As mulheres criadoras eram raras no *funk carioca* durante o início da sua *nacionalização* da década de 1990, o que era semelhante ao *Miami Bass*, embora as mulheres constituíssem a maioria da população nas favelas (CAETANO, 2015). A diferença é que no início dos anos 2000 houve uma explosão de músicas femininas, que ganharam uma voz mais forte do que as criadoras do *Miami Bass*. Regulamentações anteriores do *funk carioca* começaram a ser-lhe também aplicadas. Caetano observou

que, entre o final da década de 1990 e o início da década de 2000, o governo e os *media* construíam uma narrativa que culpava o *funk* pelo aumento de casos de gravidez adolescente em certas regiões do Rio de Janeiro, embora tais alegações nunca tenham sido comprovadas. Esta narrativa midiática também contribuiu para a criminalização das canções com temas sexuais (CAETANO, 2015). Todo este conjunto de elementos fez com que as mulheres do *funk* se comesçassem a afastar do discurso do *funk pornográfico* e passassem a caracterizar a sua música como *funk sensual* ou *erótico* com “duplo sentido”. Como Deize Tigrone declarou no filme *Sou Feio Mas Tô na Moda* (SOU FEIA MAS TÔ NA MODA, 2005): “Neguinho’ fala que o funk é pornografia, não sei o quê Não é nada disso, é o funk sensual.”

Como referido, a sexualidade sempre fez parte das expressões culturais afro-brasileiras; falar sobre sexo não é um crime. A criminalização destas canções não resolveria os problemas sociais subjacentes. Como Caetano aponta, o sexo entre jovens é comum em todas as sociedades e classes sociais, a diferença está na forma como é compreendido pela sociedade (CAETANO, 2019). Ao mesmo tempo, por exemplo, a TV Globo também exibía expressões explícitas de sexualidade, mas essas não foram alvo de críticas (CAETANO, 2015).

Não vamos entrar nas discussões internas do feminismo em relação ao *funk* produzido por mulheres, pois isso foge do escopo comparativo aqui empreendido. No entanto, ao analisar a indústria, encontramos muitas semelhanças com o *Miami Bass*. Naquela época, exceto por Verônica Costa e um bonde de mulheres chamado “Bonde da Juliana e as Fogosas”, quase não havia empresárias ou DJs mulheres. Portanto, os homens tinham grande poder de decisão sobre a forma e o conteúdo das MCs femininas (LOPES, 2010). Quando discutimos a subjetividade das MCs femininas, não devemos ignorar que o conteúdo sexual, no contexto de capitalismo tardio e intrinsecamente indutor de consumo, era comercializado e lucrativo. Naquele momento, a lógica comercial, por trás da qual estava uma indústria dominada por homens, muitas vezes era mais forte do que a lógica de autoexpressão. Como Lopes afirma, agência não é sinónimo de resistência (ibid., p. 142). E talvez seja precisamente devido a essa

mercantilização da sexualidade que as MCs femininas não rompem com a objetificação de seus corpos, mas apenas carnavalizam e reificam essa construção heterossexual tradicional. Essa “vida às avessas”, no sentido de Bakhtin, sempre foi temporária.

Para Gilroy, “a representação da sexualidade e da identidade de gênero, em particular a projeção pública ritual da relação antagônica entre mulheres negras e homens negros” (GILROY, 1993a, p. 83) foi um dos quatro elementos da formação cultural e filosófica vernacular disseminada pelas músicas do Atlântico Negro. Podemos ver que a questão da sexualidade está presente nas duas tradições culturais da diáspora africana, mas o fato de que é possível expressar sexualidade não significa que não haja problemas sexistas nessas expressões. Ao mesmo tempo, tais problemas não devem ser explorados pelo racismo.

As questões sociais refletidas nessas criações exigem que tanto os criadores quanto os ouvintes enfrentem e combatam esses problemas, em vez de os ignorar ou aceitar passivamente. Contudo, as acusações morais e sexuais contra o conteúdo dos 2 Live Crew e as críticas públicas ao funk carioca sobre questões sexuais na época não promovem necessariamente o desenvolvimento dessas culturas, parecendo mais um esforço para paralisá-las. Acredita-se que ao proibir a reprodução dessa música, ou criticar os seus criadores, as pessoas (os potenciais destinatários) estariam a ser protegidas de conteúdos “impróprios”. Na realidade, o problema central reside na necessidade de mudar as condições de vida dos grupos que esses criadores representam, e de melhorar estruturalmente as condições das mulheres em sociedade. A música é apenas uma forma de expressão, no caso com conotações de expressão política e conteúdo sociocultural (RHODES, 1962; DONEGANI, 2004; STREET, 2014).

Quanto às criadoras femininas, é inegável a importância da sua participação. No entanto, é necessário ter cautela em relação ao feminismo presente nas suas expressões. Em que medida essas expressões representam uma resistência à ordem existente? E, se não o fazem, por sua vez, podem ser consideradas parte de uma ordem tradicional e conservadora? É claro que a dinâmica entre a cultura popular e o capitalismo está em constante transformação, e o período que analisei não pode explicar o desenvolvimento

futuro do funk carioca.

Apesar das diferentes percepções sobre a questão racial, tanto nos Estados Unidos como no Brasil existe discriminação racial. Devido à natureza dessa discriminação, que é compartilhada no Atlântico Negro, as sociedades de ambos os países reagem de forma semelhante às expressões de gênero nas culturas expressivas negras. Por sua vez, voltando à discussão anterior, no contexto do Atlântico Negro, o debate sobre questões de gênero é sempre necessário, e a interseção dinâmica entre gênero, raça e classe não pode ser ignorada. Inspirado por Stuart Hall e Paul Gilroy (GILROY, 1993a), se o gênero é a modalidade na qual a raça é vivida, e a raça é a forma em que a classe se manifesta, e ainda mais, raça, classe e gênero estão interligados numa cadeia dinâmica de manifestações interdependentes. Deve-se estar consciente das interseções ideológicas presentes nesses discursos para evitar julgamentos simplistas e superficiais sobre estas questões complexas.

## 5 CONCLUSÕES

O Atlântico Negro é na sua primeira parte, uma retórica do discurso racial, enquanto a segunda parte é uma retórica geográfica. Mas por que delimitá-lo no Atlântico? O Atlântico tem de ser necessariamente “negro”? E o que significa, afinal, um Atlântico “negro”? Que outros fatores podem influenciar essa “negritude”? Se entendermos este conceito de forma horizontal, como poderemos abordá-lo verticalmente, observando as diferenças entre o Atlântico Negro da era do tráfico de escravos e o da era pós-colonial ou da globalização? Estas são questões que tento esclarecer ao explicar e contextualizar o conceito. Gilroy considera a cultura expressiva negra como elemento central do Atlântico Negro. No entanto, os casos que ele analisa concentram-se principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos, ou seja, no mundo anglófono. Por um lado, os afrodescendentes do mundo anglófono não podem representar, de forma abrangente, todos os afrodescendentes ao longo do Atlântico que passaram pela experiência do tráfico de escravos. Por outro lado, devido a diferentes histórias coloniais, os colonizadores diferentes tinham percepções distintas em termos da questão racial, o que resultou em diferentes visões sobre o que significa ser “negro”. No caso específico do Brasil, a dicotomia racial entre “branco” e “negro” foi substituída pela fábula da mestiçagem entre brancos, negros e indígenas.

Uma análise demasiado unidimensional das questões ideológicas pode fazer-nos perder muitos detalhes: ser á que as mulheres afrodescendentes enfrentam desafios mais complexos do que os homens? Devemos também considerar a classe social dos afrodescendentes e a posição do país onde vivem dentro da economia global — se no centro ou na periferia. Além disso, os desafios enfrentados pelos afrodescendentes variam ao longo do tempo, desde o século XVI até ao presente.

Os exemplos do Miami Bass e do funk carioca são particulares. Comparativamente com o que se verificou noutros contextos, particularmente os que derivam de períodos de independência decorrentes de períodos anteriores de dominação colonial (FREITAS, 2023), parece-me um pouco mais difícil associá-los sobretudo a um discurso pós-

colonial, na medida em que considero que o capitalismo tardio (quando não neoliberalismo) global constitui o seu pano de fundo central: o mercado livre num quadro de globalização promovem trânsitos e intercâmbios – ainda que assimétricos – da cultura expressiva negra. Mesmo no contexto sociopolítico e histórico imperial ou pós-imperial, a cultura popular, ou assim designada, emerge como fenómeno fortemente inscrito nas dimensões relacionadas com o mercado e nas práticas de produção e consumo (DOMINGOS, 2021).

E esta proposição levanta um conjunto de perguntas. Quando os DJs cariocas contrabandeavam discos, quando inicialmente copiavam as faixas do Miami Bass, ou quando reutilizavam certas bases nas suas criações, isso era pirataria? Ou seria uma apropriação cultural? Ou ainda uma manifestação da estética pós-moderna, mesclada? Perante estas questões, creio ser necessário reconhecer a hibridização do Atlântico Negro no contexto contemporâneo. Muitas das suas características não são unidimensionais, não essencialistas; são polimórficas e estão em constante transformação, em vez de representarem um estado final ou um atributo já definido.

As reflexões de Gilroy fornecem-nos um quadro de análise das semelhanças e diferenças entre as várias culturas afrodescendentes ao longo do Atlântico. A partir desse conceito, começo a delinear – a partir do ambiente social urbano, das influências estilísticas, dos desenvolvimentos e os fins dos estilos – as histórias do Miami Bass e do funk carioca, enquanto culturas expressivas negras regionais.

Antes de analisar a condição dos afrodescendentes em Miami, é importante compreender o papel central que esta cidade desempenha na imigração, cultura e economia da América Latina, especialmente da região das Caraíbas. Isto é essencial para entender as influências latinas, tanto nos timbres como nos ritmos, que ocasionalmente aparecem na música afrodescendente de Miami. Os afrodescendentes de Miami viviam num ambiente de coabitação com brancos americanos e latinos (brancos, mestiços e negros, embora predominantemente brancos). O soul e o funk dos negros de Miami desenvolveram-se de forma independente regionalmente, preparando o terreno para a chegada da electro e do hip-hop. Antes da ascensão do “booty bass”

com os 2 Live Crew, os produtores estavam mais interessados em explorar o *bass* da TR-808 do que prestar atenção às letras. Após Luther Campbell ter enfrentado uma série de disputas legais, o estilo miamiano começou a entrar em declínio, até ser substituído por novas ondas de hip-hop no país.

No Rio de Janeiro, antes de mais, é crucial compreender a formação das favelas/comunidades e a divisão entre as zonas norte e sul da cidade. Em termos musicais, a aceitação da música negra americana pelos cariocas segue uma linha temporal relativamente independente, embora com fusões ocasionais com a música local. Após a era do baile da pesada, focada no soul e no funk americano, os bailes da Zona Norte, que tocavam música negra americana, passaram por uma fase de transição, até que a preferência dos DJs por ritmos mais rápidos levou à popularização do electro e do Miami Bass. Esses discos estrangeiros não eram fáceis de obter, mas a preferência das equipas de som e dos funkeiros fez com que essas músicas ganhassem cada vez mais popularidade, levando os DJs cariocas a criar o seu próprio estilo de funk. Com a disseminação de novos equipamentos musicais, as condições para produções mais ricas amadureceram, e os DJs começaram a integrar os padrões rítmicos e timbres da música afro-brasileira no estilo estrangeiro, nacionalizando o funk em direção ao tamborzão. Ao mesmo tempo, vieram letras mais focadas em temas como a sexualidade e a violência das gangues. Estes conteúdos, que refletiam o estado das comunidades, chamaram a atenção do público branco e do governo, resultando em maior controlo sobre as favelas e sobre a música, o que acabou por contribuir para o declínio do estilo por volta de 2010.

Embora o Miami Bass e o funk carioca sejam dois estilos musicais, analiso-os mais como culturas. E enquanto o Miami Bass não seja a única fonte de influência do funk carioca, as comparações entre ambos são muitas vezes negligenciadas. Assim, identifico a divulgação, o consumo, a produção e a regulação das duas culturas expressivas negras em que se conectam no quadro do Atlântico Negro: a divulgação transnacional como o contexto, os bailes como espaços utópicos, dos equipamentos musicais às técnicas de sampleamento e as limitações do conteúdo sexual.

Acredito que as condições materiais e tecnológicas são um pré-requisito para o intercâmbio cultural no Atlântico Negro, algo que se reflete na disseminação da cultura, nos espaços de dança dos consumidores dessa cultura, e nas tecnologias usadas pelos seus criadores. A criatividade intrínseca da cultura só pode ser despertada quando há uma base material, caso contrário, a lógica político-económica centro-periferia superar a lógica do discurso racial. Se a disco/música é o “navio” indispensável para a comunicação cultural pan-africana no Atlântico Negro, a capacidade de produzir música e de aceder a discos torna-se o fator chave para a navegação desse navio. Embora Miami Bass seja um subgénero relativamente marginalizado da cultura hip-hop, e o funk carioca tenha sido desenvolvido a partir do Miami Bass, penso que ambos podem ser contados na ampla cultura hip-hop, com a tecnologia contemporânea como a chave material transnacional, a cultura do hip-hop é a personificação da comunidade imaginada do Atlântico Negro.

É interessante notar que, comparando com a era do soul, a disseminação do electro e do Miami Bass no Rio de Janeiro já não envolvia questões de autenticidade racial. Superficialmente, estas músicas das décadas de 1960 e 1970 raramente abordavam questões raciais de forma interventiva nos seus textos. Uma razão importante para isso pode ser a desracialização dos timbres dos instrumentos eletrónicos. A textura do kick da TR-808 não tinha precedentes em nenhuma forma anterior de música tradicional e, na época, o seu significado ideológico ainda estava por ser definido. Se não fosse o uso de samples de tambores afrodescendentes (especialmente padrões rítmicos), ele permaneceria num estado aberto e utópico para os seus ouvintes. Assim, o facto de ser mais enraizado em músicas eletrónicas do que o soul e o funk pode ajudar a explicar, em parte, porque o funk carioca, apesar de partilhar com o hip-hop tradicional e o Miami Bass uma forte conotação sexista, era mais inclusivo em relação às criadoras femininas.

Como a análise de Goodman em relação a culturas musicais afro-diaspóricas que geram ecologias de *bass* em zonas subdesenvolvidas de sistemas magalopiano,

As suas máquinas abstratas nunca são puramente sônicas. Possuem sempre um poder de aplicação transversal noutros campos estéticos, socioculturais e econômicos. [...] Estas máquinas de guerra musicais são talvez de modo mais preciso concebidas como subpolíticas. [...] A sua natureza muitas vezes subpolítica e microcapitalista confunde as tentativas dos estudos culturais de afirmar que cada quantidade de produção cultural deve ser interpretada como um ato de resistência ou oposição ao capitalismo.<sup>72</sup>

(GOODMAN, 2012, p. 196)

Dentro do quadro do Atlântico Negro, pode-se compreender melhor as semelhanças entre estas duas músicas e os seus atributos sociopolíticos. Nascendo juntamente com o ambiente periférico da cidade, a partir da música, formam-se culturas expressivas subpolíticas (no sentido de poderem ser consideradas não diretamente envolvidas na política, mas influenciando a política de maneiras extrapolíticas ou não institucionalizadas politicamente), que depois afetam – quando não alteram – o ambiente envolvente e a política do país. A formação de tudo isto depende de uma memória-cultura comum. Não se pode atribuir uma origem, mas o que se pode ter a certeza é que está a crescer dinamicamente nas margens urbanas do mundo atlântico. Tal como Gilroy indica,

a globalização das formas vernaculares significa que nossa compreensão das antfonas terá de mudar. Os cantos e as respostas não mais convergem nos padrões regulares do diálogo secreto etnicamente codificado. O chamado original está se tornando mais difícil de localizar. Se o privilegiarmos em detrimento dos sons subsequentes que competem entre si para dar a resposta mais apropriada, teremos de lembrar que esses gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora dos atos que os desempenham e, por isso, transmitem as estruturas do sentimento racial para mundos mais amplos, até agora não mapeados.

(GILROY, 1993a, p. 110)

---

<sup>72</sup> Texto original: “Their abstract machines are never purely sonic. They always possess a power of transversal application into other aesthetic, sociocultural, and economic fields. [...] These musical war machines are perhaps most accurately conceived as subpolitical. [...] their often subpolitical and microcapitalist nature confounds cultural studies’ attempts to claim that every quantum of cultural production should be construed as an act of resistance or opposition to capitalism”.

Reconhecer o anti-anti-essencialismo de Gilroy ajuda-nos a expandir a compreensão sobre a inclusividade dessas culturas. Este estudo inscreve-se mais numa perspectiva histórica, com aplicação limitada à compreensão das músicas funk e hip-hop brasileiras contemporâneas. Entretanto, existe uma relação dos cantos e das respostas (*call and response*) entre as culturas expressivas no Atlântico Negro, que mantêm sempre uma relação dinâmica de desenvolvimento em termos de substituição e de estímulo mútuos. A mesma dinâmica existe também entre os produtores culturais e os consumidores. Por isso, espero que a análise que empreendi sirva como um exemplo para que os ouvintes possam ter uma compreensão mais clara do desenvolvimento atual da música popular urbana negra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. *O Enigma de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.
- ALBERTO, Paulina L. When Rio was black: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, 89(1), 3-39, 2009.
- ALBUQUERQUE, G. G. Uma história da luta LGBT no funk. *Kondzilla.com*, 2019. Disponível em: <https://kondzilla.com/uma-historia-da-luta-lgbt-no-funk/>. Acesso em: 24 maio 2024.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. 9.ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- BALLOUSISIER, Anna Virgínia; BARBOBN, Júlia. Prisão de DJ Rennan da Penha reabre debate sobre atrito entre funk e polícia. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/prisao-do-dj-rennan-da-penha-reabre-debate-sobre-ligacao-do-funk-com-o-crime.shtml>. Acesso em: 25 maio 2024.
- BAUMAN, Zygmunt. The Left as the Counterculture of Modernity. *Telos*, n. 70, p. 81-93, 1986.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 1, p. 25-46, 2018.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tambor não política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (58), p. 157-207, 2014.
- CAETANO, Mariana Gomes. *My Pussy é o Poder: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

- CAETANO, Mariana Gomes. *Entre Bordas e Fronteiras: gênero, política e interseccionalidade no funk carioca*. Tese (Doutoramento), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- CAMPBELL, Luther. *The Book of Luke: My Fight for Truth, Justice, and Liberty City*. Nova Iorque: HarperCollins, 2015.
- CANCLINI, Néstor Garc ía. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- CANCLINI, Néstor Garc ía. *Imagined Globalization*. Durham: Duke University Press, 2014.
- CASTELLOTTI, Carla. Há Dez Anos a Man Recordings Espalha o Funk Carioca pelo Mundo. *Vice*, 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/ezwp8w/ha-dez-anos-a-man-recordings-espalha-o-funk-carioca-pelo-mundo>. Acesso em: 25 maio 2024.
- CHAMBERS, Douglas B. The Black Atlantic: Theory, Method, and Practice. In: FALOLA, Toyin; ROBERTS, Kevin D. (Org.). *The Atlantic World, 1450-2000*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p. 151-173, 2008.
- CLARKE, George Elliott. Must all blackness be American? Locating Canada in Borden's "Tightrope Time," or Nationalizing Gilroy's The Black Atlantic. *Canadian Ethnic Studies*, v. 28, n. °3, p. 56-71, 1996.
- COELHO, Gustavo. A "trocação", o "mano a mano", o "fazer na mão" e a positividade embaralhadora do rival. *Ensaio Filosófico*, v.13, p. 117-142, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. Beyond racism and misogyny: Black feminism and 2 Live Crew. In: MEYERS, Diana Tietjens (Org.). *Feminist Social Thought. A reader*. Abingdon: Routledge, p. 245-263, 2014.
- CYMROT, Danilo. Ascensão e declínio dos bailes de corredor: O aspecto lúdico da violência e a seletividade da repressão policial. *Sistema Penal & Violência*, v.4 n.2, p. 169-179, 2012.
- DAMATTA, Roberto. A ilusão das relações raciais. In: DAMATTA, Roberto. *O que Faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, p. 35-48, 1984.

DANIEL, G. Reginald. *Race and Multiraciality in Brazil and the United States. Converging Paths?* University Park: Penn State University Press, 2006.

DOMINGOS, Nuno (Org.). *Cultura Popular e Império. As lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2021.

DONEGANI, Jean-Marie. Music and politics: The language of music – between objective expression and subjective reality. *Raisons Politiques*, v. 14, n. °2, p. 5-19, 2004.

DOUXAMI, Christine. Racial Specificity in Brazil: From 19th Century Racialist Understandings to the Myth of Racial Democracy. *Africanidades. Special Issue: Beyond the Black Atlantic, Its Visual Arts*, v. 2, n. °2, p. 177-189, 2023.

EDWARDS, Brent Hayes. The uses of diaspora. *Social Text*, v. 19, n. °66, p. 45-73, 2001.

EKOTTO, Frieda. *Race and Sex across the French Atlantic: The Color of Black in Literary, Philosophical and Theater Discourse.* Lanham: Lexington Books, 2011.

EXARCHOS, Michail. Synth sonics as stylistic signifiers in sample-based hip-hop: Synthetic aesthetics from “old-skool” to trap. In: *2nd Annual Synthposium.* Melbourne, 2016.

Disponível

em:

<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/q17v2/synth-sonics-as-stylistic-signifiers-in-sample-based-hip-hop-synthetic-aesthetics-from-old-skool-to-trap>.

Acesso em 02 janeiro 2025.

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

EVANS, Lucy. The Black Atlantic: Exploring Gilroy’s Legacy. *Atlantic Studies*, v. 6, n. °2, p. 255-268, 2009.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira.* Rio de Janeiro: Record, 2006.

FINK, Robert. Below 100 Hz: Toward a Musicology of Bass Culture. In: FINK, Robert; LATOUR, Melinda; WALLMARK, Zachary (Org.). *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music.* Nova Iorque: Oxford Academic, 2018.

FONT-NAVARETTE, David. Bass 101: Miami, Rio, and the Global Music South. *Journal of Popular Music Studies*, v. 27, n. °4, p. 488-517, 2015.

FREITAS, Marco Roque de. *A Construção Sonora de Moçambique: (1974-1994)*. Maputo: Kulungwana, 2023.

FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 jul. 1976, p. 4-6, 1976. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pagfis=75343](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=75343). Acesso em: 10 maio 2024.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993a.

GILROY, Paul. Living Memory: Meeting Toni Morrison. In: GILROY, Paul. *Small Acts*. Londres: Serpent's Tail, 1993b. p. 175-183.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONSHER, Aaron. Interview: Amos Larkins II. *Redbull Music Academy*, 2015. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/10/amos-larkins-interview>. Acesso em: 16 abril 2024.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge: MIT Press, 2012.

GONZALEZ, Lúcia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. °92/93, p. 69-82, 1988.

GUNNING, Dave. Anti-Racism, the Nation-State and Contemporary Black British Literature. *The Journal of Commonwealth Literature*, v. 39, n. °2, p. 29-43, 2004.

HALL, Stuart. Minimal Selves. In: APPIGNANESI, Lisa (Org.). *The Real Me: Post modernism and the question of identity*. ICA Documents 6. Londres: The Institute of Contemporary Arts, p. 44-46, 1987.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, culture, difference*. Londres: Lawrence & Wishart, p. 222-238, 1990.

- HALL, Stuart. What is this “black” in black popular culture? *Social Justice*, v. 20, n. ° 1/2, p. 104-114, 1993.
- HALL, Stuart. Crólité and the Power of Creolization. In: ENWEZOR, Okwui *et al.* (Org.). *Crólité and Creolization*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003a. p. 27-41.
- HALL, Stuart. Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization. In: ENWEZOR, Okwui *et al.* (Org.). *Crólité and Creolization*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003b. p. 185-198.
- HALL, Stuart. New Ethnicities. In: HALL, Stuart. *Stuart Hall*. Abingdon: Routledge, p. 453-462, 2006.
- HALL, Stuart. Thinking the diaspora: Home-thoughts from abroad. In: HALL, Stuart. *Essential Essays*. Vol. 2, *Identity and Diaspora*. Durham: Duke University Press, p. 206-226, 2019.
- HARTFORD, Tyrus Alexander. The Not-So-Natural Disaster: Constructing African American Neighborhoods by Collapsing Interstate Highways. *Loyola Journal of Public Interest Law*, v. 25, n. °1, p. 128-162, 2023.
- HENRIQUES, Julian. Sonic diaspora, vibrations, and rhythm: Thinking through the sounding of the Jamaican dancehall session. *African and Black Diaspora: An International Journal*, v. 1, n. °2, p. 215-236, 2008.
- HERSCHMANN, Micael. *Abalando os Anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip-hop Invadem a Cena*. 2.ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- HESS, Mickey. *Hip-hop in America: A regional guide*. Westport: Greenwood Press, 2010.
- HOST, Vivian. Interview: Pretty Tony on Freestyle, Debbie Deb and More. *Redbull Music Academy*, 2015a. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/09/pretty-tony-interview>. Acesso em: 16 abril 2024.

HOST, Vivian. Interview: Luther Campbell. *Redbull Music Academy*, 2015b. Disponível em: <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/luther-campbell>. Acesso em: 19 abril 2024.

HSWEN, Yulin; QIN, Qiuyuan; WILLIAMS, David R.; VISWANATH, K.; BROWNSTEIN, John S.; SUBRAMANIAN, S.V. The relationship between Jim Crow laws and social capital from 1997-2014: a 3-level multilevel hierarchical analysis across time, county and state. *Social Science & Medicine*, v. 262, p. 113-142, 2020.

ISIDORE, Okpewho. Introduction. In: ISIDORE, Okpewho; DAVIES, Carole Boyce; MAZRUI, Ali A. (Org.). *African Diaspora: African Origins and New World Identities*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999. p. xi-xxviii.

JENKS, Chris. *Subculture: The Fragmentation of the Social*. Londres: SAGE, 2005.

KATEL, Jacob. Amos Larkins II on His Miami Bass Sound: “All a Mistake” Caused by “Cocaine and a Stripper”. *Miami New Times*, 2015a. Disponível em: <https://www.miaminewtimes.com/music/amos-larkins-ii-on-his-miami-bass-sound-all-a-mistake-caused-by-cocaine-and-a-stripper-6450084>. Acesso em: 16 abril 2024.

KATEL, Jacob. Pirate Radio in Miami. *Redbull Music Academy*, 2015b. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/10/miami-pirate-radio-feature>. Acesso em: 20 abril 2024.

KREHER, Stephan. *Black Atlantic hybrids: samples of Brazilian music of the 1960s and 1970s in U.S. American hip hop*. v. 3. Masterarbeiten InterAmerikanische Studien. Bielefeld: Kipu-Verlag, 2022.

LAGO, Luciana Corrêa. O que há de novo na clássica dualidade núcleo-periferia: a metrópole do Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Luiz Queiroz (Org.). *O Futuro das Metrôpoles: desigualdades e governabilidade*. Rio de Janeiro: Revan, p. 207-228, 2000.

LAIGNIER, Pablo. Tipologia do funk carioca: vertentes temáticas de um gênero musical contemporâneo. *Trajectos*, v. 2, n. °1, 2013.

LINEBAUGH, Peter. All the Atlantic Mountains Shook. *Labour/Le Travailleur*, v. 10, p. 87-122, 1982.

- LIONNET, Françoise; SHU-MEI, Shih. Introduction. In: LIONNET, Françoise; SHU-MEI, Shih (eds.). *The Creolization of Theory*. Durham: Duke University Press, p. 1-33, 2011.
- LOCK, Margaret. The concept of race: An ideological construct. *Transcultural Psychiatric Research Review*, v. 30, n. °3, p. 203-227, 1993.
- LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se Quem Quiser no Batidão Negro da Cidade Carioca*. 2010. Tese (Doutoramento), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LOTT, Tommy. Black Cultural Politics: An Interview with Paul Gilroy. *Found Object*, n. °4, p. 46-81, 1994.
- MACHADO, Ana Brasil; SANTOS, Mariana de Oliveira. O arrastão vai à praia: gentes, redes e visibilidades no balneário carioca. *Confins*, n. ° 39, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/confins.18302>. Acesso em: 26 agosto 2024.
- MASILELA, Ntongela. “The Black Atlantic” and African modernity in South Africa. *Research in African Literatures*, v. 27, n. °4, p. 88-96, 1996.
- MATTOS, Hebe M. O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 24, n. °2, p. 409-413, 2002.
- MCCANN, Bryan. Black Pau: Uncovering the History of Brazilian Soul. *Journal of Popular Music Studies*, v. 14, n. °1, p. 33-62, 2002.
- MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2020.
- MCNALLY, James. Favela Chic: Diplo, Funk Carioca, and the Ethics and Aesthetics of the Global Remix. *Popular Music and Society*, vol. 40, n. °4, p. 434-452, 2017.
- MEDEIROS, Nuno; DENIS, Teresa. Multiculturalidade, interculturalidade, direitos humanos e violência de gênero: breves notas para pensar o caso da mutilação genital feminina em Portugal e a sua abordagem. *Cadernos Pagu*, n. °55, p. 1-21, 2019.
- MERLO, Hugo R. A mestiçagem como conceito histórico: Uma descrição teórica. *Revista de Teoria da História*, v. 26, n. °1, p. 100-119, 2023.

MICHAILOWSKY, Alexei. Shaping the pancadão: improvisation and studio creativity on Rio funk independent recordings from the early 1990s. In: MERRILL, Julia (Org.). *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music*. Berlim: Springer VS. p. 203-212, 2017.

MILAZZO, Marzia. The ruse of impurity: Paul Gilroy's *The Black Atlantic* and the politics of hybridity. *Cultural Studies*, v. 37, n. °2, p. 204-223, 2023.

MIRANDA, Gabriela de Oliveira da Silva. *As Apropriações de Tecnologias no Circuito do Funk Carioca*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

MONTAGU, Ashley. The concept of race. *American Anthropologist*, v. 64, n. °5, p. 919-928, 1962.

MORAES, Sabrina Lobo. *Soul Mais Samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “*Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk*”: *Processos Afrodiaspóricos de Organização Sonora no Funk Carioca*. Tese (Doutoramento), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Do baile ao funk carioca: tensões e reflexões no estado da arte dos estudos sobre o funk carioca entre as décadas de 1980 a 2000. *El O ílo Pensante*, vol. 9, n. °2, p. 155-185, 2021.

OLVER, Thomas; MEYER, Stephen. Introduction: African shores and transatlantic interlocutions. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*. Special issue, v. 16, n. 2, p. 1-17, 2004.

ORTEGA, Rodrigo. Diplo conta por que se apaixonou pelo funk carioca: “é o punk do gueto, uma coisa caótica e linda”. *GI*, 10 fev. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/02/10/diplo-counta-por-que-se-apaixonou-pelo-funk-carioca-e-o-punk-do-gueto-uma-coisa-caotica-e-linda.ghtml>.

Acesso em: 10 julho 2024.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. *Black Paul: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutoramento), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, v. 15, n. °1, p. 37-61, 2009.

PALOMBINI, Carlos. Grandmaster Raphael. *Proibidão.org*, 2014a. Disponível em: <https://www.proibidao.org/angelo-raphael/#nota4>. Acesso em: 16 maio 2024.

PALOMBINI, Carlos. DJ Luciano: o Tamborzão. *Proibidão.org*, 2014b. Disponível em: <https://www.proibidao.org/dj-luciano-o-tamborcao/>. Acesso em: 16 maio 2024.

PALOMBINI, Carlos. Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose. In: *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 4, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 30-50.

PALOMBINI, Carlos. Foreword. In: SNEED, Paul. *Machine Gun Voices: Favelas and Utopia in Brazilian Gangster Funk*. Seoul: Seoul National University Press, versão digital/e-book, 2019.

PAPPAWHEELIE. Miami Bass: The Primer. *Stylus Magazine*, 2005. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20071106090924/http://www.stylusmagazine.com/article/weekly\\_article/miami-bass-the-primer.htm](https://web.archive.org/web/20071106090924/http://www.stylusmagazine.com/article/weekly_article/miami-bass-the-primer.htm). Acesso em: 16 abril 2024.

PAPPAWHEELIE. Miami bass history. *Tumblr*, 2012. Disponível em: <https://miamibasshistory.tumblr.com/post/15924888933/miami-bass-timeline#notes>. Acesso em: 21 maio 2024.

PERINA, Mickaella L. Beyond Négritude and Créolité: The Ongoing Creolization of Identities. *The CLR James Journal*, v. 15, n. °1, p. 67-91, 2009.

PERLMAN, Janice. *Favela: Four decades of living on the edge in Rio de Janeiro*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

PHIRI, Aretha. Reframing the Black Atlantic. *Cultural Studies*, v. 37, n. °2, p. 191-203, 2023.

PIEGAS. From Funk to Funk Carioca: a lost trail of stench. *Rateyourmusic*, 2017. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/list/Piegas/from-funk-to-funk-carioca-a-lost-trail-of-stench/>. Acesso em: 21 maio 2024.

PIOT, Charles. Atlantic Aporias: Africa and Gilroy's Black Atlantic. *South Atlantic Quarterly*, v. 100, n. °1, p. 155-170, 2001.

RHODES, Willard. Music as an agent of political expression. *African Studies Bulletin*, v. 5, n. °2, p. 14-22, 1962.

RONCO, Adriana; LEÃO, Otavio. Origem e expansão das favelas na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Augustus*, v. 23, n. °46, p. 113-135, 2018.

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

SERWER, Jesse. Nightclubbing: The Pac Jam, Home of Miami Bass. *Redbull Music Academy*, 2015a. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/10/nightclubbing-the-pac-jam>. Acesso em: 19 abril 2024.

SERWER, Jesse. How DJ Laz Put the Latin Flavor in Miami Bass. *Redbull Music Academy*, 2015b. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/06/dj-laz-feature>. Acesso em: 26 abril 2024.

SERWER, Jesse. 2 Live Crew's DJ and Producer Mr. Mixx On the Roots of Miami Bass. *Redbull Music Academy*, 2016a. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/07/mr-mixx-interview>. Acesso em: 18 abr. 2024.

SERWER, Jesse. Dance to the drummer's beat: A loop history. *Redbull Music Academy*, 2016b. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/07/dance-to-the-drummer-s-beat-a-loop-history>. Acesso em: 4 setembro 2024.

SMEDLEY, Audrey. "Race" and the construction of human identity. *American Anthropologist*, v. 100, n. °3, p. 690-702, 1998.

SNEED, Paul. Favela utopias: The "Bailes Funk" in Rio's crisis of social exclusion and violence. *Latin American Research Review*, v. 43, n. °2, p. 57-79, 2008.

SNEED, Paul. *Machine Gun Voices: Favelas and Utopia in Brazilian Gangster Funk*. Seoul: Seoul National University Press, versão digital/e-book, 2019.

SOU FEIA MAS TÔ NA MODA. Direção: Denise Garcia. Brasil: Riofilme, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>. Acesso em: 10 julho 2024.

STEPHENS, Robert W. Soul: A historical reconstruction of continuity and change in black popular music. *The Black Perspective in Music*, v. 12, n. °1, p. 21-43, 1984.

STREET, John. Music as political communication. In: KENSKI Kate; JAMIESON, Kathleen Hall (Eds.), *The Oxford Handbook of Political Communication*. Oxford: Oxford Handbooks, versão digital, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199793471.013.75>. Acesso em: 3 janeiro 2025.

TAYLOR, Charles. Interculturalism or multiculturalism? *Philosophy & Social Criticism*, v. 38, n. °4-5, p. 413-423, 2012.

TOMPKINS, Dave. An Oral History of the Miami Mobile DJ Scene. *Redbull Music Academy*, 2019. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2019/09/miami-bass-mobile-djs-regulating-oral-history>. Acesso em: 16 abril 2024.

TOMPKINS, Dave. The bass mechanic's field guide to Florida while videodromed in Brazil. *The Miami Rail*, 1 mar. 2013. Disponível em: <https://miamirail.org/performing-arts/the-bass-mechanics-field-guide-to-florida-while-videodromed-in-brazil/>. Acesso em: 10 julho 2024.

UNTERBERGER, Richie. *Music USA: The Rough Guide*. Londres: Rough Guides, 1999.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. O Atlântico Pardo: Antropologia, Pós-colonialismo e o Caso "Lusófono". In: BASTOS, Cristiana; FELDMAN-BIANCO Bela; VALE DE ALMEIDA, Miguel (Org.), *Entre o Bairro e a Prisão: Tráfico e Trajectos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p. 23-38, 2002.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. °44, p. 5-34, 2000.

VAZQUEZ, Alexandra T. *The Florida Room*. Durham: Duke University Press, 2022.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. °6, p. 244-253, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2014.

WILLIAMS, Ben. Black secret technology: Detroit techno and the information age. In: NELSON, Alondra; TU, Thuy Linh Nguyen; HINES, Alicia Headlam (Org.). *Technicolor: Race, technology, and everyday life*. Nova Iorque: NYU Press, p. 154-176, 2001.

WILLIAMS, Paul. *Paul Gilroy*. Londres: Routledge, 2012.

YOUNG, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*. Abingdon: Taylor & Francis e-Library, 2005.

YOUNGE, Adrian. What's in my bag? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CB4V0DQMXa8>. Acesso em: 11 setembro 2024.

YÚDICE, George. *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press, versão digital, 2003.

ZELEZA, Paul Tiyambe. Rewriting the African diaspora: Beyond the Black Atlantic. *African Affairs*, v. 104, n. °414, p. 35–68, 2005.

## APÊNDICE A - CRONOGRAMAS PRINCIPAIS<sup>73</sup>

Anos 1960

- As autoestradas I-95 e I-395 são construídas em Miami, separando o Overtown.

1970

- Big-Boy & Ademir lançam a primeira coletânea dos DJs de baile black o *Baile da pesada*.

1971

- Tim Maia lança o seu primeiro autotitulado LP.

1975

- A transferência dos centros políticos, comerciais e culturais do Rio de Janeiro para outras cidades brasileiras leva ao desemprego no Rio.

1976

- A equipa de som Soul Grand Prix lança a sua primeira coletânea com algumas das músicas mais tocadas nos seus bailes.
- O *Jornal do Brasil* publica *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, que trouxe o funk carioca à atenção do público da Zona Sul pela primeira vez.

1977

- Os Kraftwerk lançam *Trans-Europe Express*.
- Blowfly lança o seu álbum *Porno Freak*.
- A equipa de som Furacão 2000, que se tornou no maior nome no funk carioca e existe até hoje, lança a sua primeira coletânea.
- Os Banda Black Rio lançam o seu primeiro LP, *Maria Fumaça*.

1980

- A morte de Arthur McDuffie e a absolvição dos acusados gera tumultos em Miami.
- Lançamento da máquina de percussão Roland TR-808.

1982

- Afrika Bambaataa lidera a produção de *Planet Rock* com Arthur Baker e John Robie, marcando o início oficial do Electro como um subgénero do hip-hop.

1983

- James McCauley (como Os 3) lança *Computer Funk*, um single de Electro/proto Miami Bass.
- Pretty Tony lança *Fix it in the Mix* e *Freestyle Express* (como Freestyle).

---

<sup>73</sup> Algumas referências provêm de duas páginas web (PAPPAWHEELIE, 2012; PIEGAS, 2017).

- Rick Rubin, um produtor de Nova Iorque então desconhecido, grava *It's Yours* para o rapper T La Rock. Este é o primeiro registo oficial a utilizar um kick 808 sustentado.

1985

- MC A.D.E. apresenta o seu primeiro disco para a editora 4-Sight Records, intitulado *Bass Rock Express*, com produção de Amos Larkins, que se inspira no single *Commin' in Fresh*, de Double Duce lançado do mesmo ano.

- Freestyle lança o single *Don't Stop the Rock*.

1986

- Luke Skywalker funda a Luke Skyywalker Records, assinando com os 2 Live Crew, e nomeando Mr. Mixx como o seu produtor interno. O grupo lança o seu primeiro álbum *2 Live Is What We Are*.

1987

- MC Cool Rock & MC Chaszey Chess lançam o êxito regional com o nome original *Clay D Get Funky*, com contribuições dos produtores Clay D, DJ Magic Mike e Prince Rahiem. A versão dub com vocais improvisados, rebaptizada *Booty the Booty*, suscita um novo tema para o Miami Bass: "booty".

1988

- É lançado o segundo álbum *Move Somethin'*, dos 2 Live Crew, causando sensação quando um empregado de uma loja de discos é preso por "vender pornografia" a um menor.

- A Atlantic Records interessa-se pelo Miami Bass, mas depara-se com grandes dificuldades para encontrar algo que em seu entender seja comercializável ou verdadeiramente representativo do género. A editora acaba finalmente por conseguir comercializar um grande êxito: *Cars that Go Boom*, das L'Trimm/Lady Tigra.

- DXJ assina um acordo com a Pandisc Records, o que conduz ao lançamento da compilação *The Bass that Ate Miami*, que reúne muitos clássicos do Electro e do Miami Bass anteriores a SP1200.

- Magic Mike e o seu grupo lançam *Magic Mike and the Royal Posse*, demonstrando uma versão mais elevada do turntablism, bem como as origens do género Car Audio Bass.

- O single *8 Volt Mix* de DJ Battery Brian surge como a base definitiva do funk carioca dos anos 1990.

1989

- Os 2 Live Crew lançam o seu terceiro álbum, *As Nasty As They Wanna Be*. É menos baseado no carácter sombrio do modelo de Miami Bass que ajudaram a criar e mais centrado numa produção polida e digerível que apoia conceitos explícitos.

- DJ Marlboro lança *DJ Marlboro apresenta Funk Brasil*. Ao mesmo tempo, DJ Raphael lança o LP *Equipe Super Quente*. Ambos podem ser considerados como as primeiras obras do funk carioca.

- Neste ano, provavelmente o primeiro Baile de Corredor já ter ácome çado.

1990

- Luke é forçado a cessar e desistir da utilização do nome Luke Skyywalker pela empresa de George Lucas, mudando o nome da editora para Luke Records.

- Luke contrata 2 Live Crew/Fresh Kid Ice/Brother Marquis/Mr. Mixx para produzirem um álbum intitulado *Banned in the USA*. É anunciado como Luke Solo na editora Atlantic Records. Depois Mr. Mixx demite-se, deixando a Luke Records sem um produtor interno.

- DJ Magic Mike lança *Bass Is the Name of the Game*.

- MC Batata lança o seu primeiro LP *Conselho*, com o sucesso Feira de Acar í que é banda sonora da telenovela *Barriga de Aluguel*.

1991

- DJ Laz lança o seu auto-titulado *debut*, assim popularizando o Latin Bass com o single Mami El Negro.

1992

- Neil Case lança o seu álbum *Techno-Bass*, como Beat Dominator.

- Furac ão 2000 lança uma colet ânea com sucessos do miami bass, freestyle e funk carioca.

- Os famosos “arrastões” na Zona Sul do Rio levam a estigmatização dos residentes da Zona Sul aos funkeiros dos sub úrbios cariocas.

1993

- O coro do hit do Miami Bass *Whoomp! (There It Is)* é adaptado ao português como *Uh! Terer ê!* e torna-se tão popular que é comum ouvi-lo, de bailes e programas de audit ório a estádios de futebol.

1994

- Neil Case lança o seu álbum *Quad Maximus*, como Bass Mekanik.

- Latino lança o LP do funk melody *Marcas do Amor*, com o sucesso *Me Leva*.

- D á-se o primeiro lançamento de Mr. Catra, que tarde se tornaria num dos maiores nomes do funk carioca nos anos 1990 e no novo mil énio.

1995

- A colet ânea do funk carioca Rap Brasil é lançada, contendo vários sucessos, como *Rap da Felicidade*, dos Cidinho e Doca.

1998

- DJ Luciano Oliveira cria, alegadamente, o modelo do Tamborz ão com a Roland R-8 MKII.

- CD proibid ão do Bonde do Lambari da favela do Jacar é já existe.

1999

- Em 3 de novembro de 1999 a Resolução 182 da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro institui a Comissão Parlamentar de Inquérito “com a finalidade de investigar os ‘Bailes Funk’, com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil” (art. 1.º).

2000

- O primeiro grande sucesso do funk carioca no novo milênio: *Furacão 2000: Tornado muito nervoso 2*.

- Tati Quebra Barraco lança o seu autotitulado *debut*.

2001

- Bonde do Tigrão lança o seu autotitulado *debut*.

2002

- Tim Lopes, o jornalista da Rede Globo, é assassinado na favela Vila Cruzeiro.

2003

- MC Serginho lança o seu autotitulado *debut*. A sua companheira de dança Lacreia também chama a atenção dos funkeiros com a sua identidade LGBT.

2004

- Diplo lança o seu primeiro DJ mix do funk carioca, *Favela On Blast*.

- DJ Daniel Haaksman lança a coletânea *Baile Funk: Favela Booty Beat*, que trouxe o funk carioca para a Europa.

- Tati Quebra Barraco lança a sua obra-prima *Boladona*.

2005

- O primeiro sucesso internacional do funk carioca: *Bucky Done Gun*, de M.I.A.

2008

- A UPP começa a entrar em favelas/comunidades.

2010

- As Polícias Civil, Militar e Federal entram nos Complexos da Penha e do Alemão.

## APÊNDICE B - DISCOGRAFIA (ORDEM CRONOLÓGICA)

1. Big-Boy & Ademir. *Baile da Pesada*. Brasil: Top Tape, 1970.
2. Tim Maia. *Tim Maia*. Brasil: Polydor, 1971.
3. Vários Artistas. *Soul Grand Prix*. Brasil: Atlantic, 1976.
4. Kraftwerk. *Trans Europa Express*. Alemanha: EMI Electrola, 1977.
5. Banda Black Rio. *Maria Fumaça*. Brasil: Atlantic, 1977.
6. Vários Artistas. *Furacão 2000*. Brasil: Phonodisc, 1978.
7. Blowfly. *Porno Freak*. E.U.A.: Weird World, 1981.
8. Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force. *Planet Rock*. E.U.A.: Tommy Boy, 1982.
9. Osé. *Computer Funk*. E.U.A.: Bound Sound Records, 1983.
10. Freestyle. *Freestyle Express*. E.U.A.: Music Specialists, 1983.
11. Pretty Tony. *Fix It in The Mix*. E.U.A.: Music Specialists, 1983.
12. Debbie Deb. *Lookout Weekend*. E.U.A.: Jam Packed, 1984.
13. Double Duce. *Commin' In Fresh*. E.U.A.: Prime Choice Records, 1985.
14. MC ADE. *Bass Rock Express*. E.U.A.: 4 Sight Records, 1985.
15. The 2 Live Crew. *2 Live Is What We Are*. E.U.A.: Luke Skyywalker Records, 1986.
16. M.C. Cool Rock & M.C. Chaszy Chess. *Boot The Booty*. E.U.A.: Rock Force Records, 1987.
17. DJ Battery Brain. *8 Volt Mix*. E.U.A.: Techno Hop Records, 1988.
18. L'Trimm. *Cars With the Boom*. E.U.A.: Atlantic Records, 1988.
19. Vários Artistas. *The Bass That Ate Miami*. E.U.A.: Pandisc Records, 1988.
20. Two Live Crew. *Move Somethin'*. E.U.A.: Luke Skyywalker Records, 1988.
21. Anquette. *Respect*. E.U.A.: Luke Skyywalker Records, 1988.
22. L'Trimm. *Grab It!* E.U.A.: Atlantic Records, 1988.
23. The 2 Live Crew. *As Nasty as They Wanna Be*. E.U.A.: Luke Skyywalker Records, 1989.
24. DJ Marlboro. *DJ Marlboro Apresenta Funk Brasil*. Brasil: Polydor, 1989.

25. DJ Raphael. *Equipe Super Quente*. Brasil: Fama, 1989.
26. DJ Magic Mike & The Royal Posse. *DJ Magic Mike and The Royal Posse*. E.U.A.: Cheetah Records, 1989.
27. DJ Magic Mike. *Bass Is the Name of the Game*. E.U.A.: Cheetah Records, 1990.
28. The 2 Live Crew. *Banned In the U.S.A.* E.U.A.: Luke Skywalker Records, 1990.
29. DJ Laz. *DJ Laz*. E.U.A.: Pandisc Records, 1991.
30. Beat Dominator. *Techno-Bass*. E.U.A.: Pandisc Records, 1992.
31. V ários Artistas. *Furac ão 2000*. Brasil: Som Livre, 1992.
32. Tag Tem. *Whoomp! (There It Is)*. E.U.A.: Life Records, 1993.
33. Bass Mekanik. *Quad Maximus*. E.U.A.: Pandisc Records, 1994.
34. Latino. *Marcas de Amor*. Brasil: Columbia, 1994.
35. Mr. Catra. *Bonde do Justo*. Brasil: Zambia, 1994.
36. V ários Artistas. *Rap Brasil*. Brasil: Som Livre, 1995.
37. DJ Laz. *Esa Morena*. E.U.A.: Pandisc Records, 1996.
38. Ivo Meirelles & Funk'n Lata. *O Coro Tá Comendo*. Brasil: Paradox Music, 1998.
39. DJ Lugarino. *DJ Lugarino Apresenta os Melhores da Zona Oeste*. Brasil: Grandmaster Stúdio, 1998.
40. V ários Artistas. *Jacar é 1998: Bonde do Lambari*. Self-Released, 1998.
41. V ários Artistas. *Proibid ão vol. 4*. Self-Released, 2000.
42. Tati Quebra Barraco. *Tati Quebra Barraco*. Brasil: Pipo's Records, 2000.
43. Bonde do Tigr ão. *Bonde do Tigr ão*. Brasil: Columbia, 2001.
44. V ários Artistas. *Furac ão 2000: Tornado Muito Nervoso 2*. Brasil: Furac ão 2000, 2002.
45. MC Serginho. *MC Serginho*. Brasil: Indie, 2003.
46. Diplo. *Favela on Blast*. Self-Released, 2004.
47. V ários Artistas. *Rio Baile Funk: Favela Booty Beats*. Alemanha: Essay, 2004.
48. Tati Quebra Barraco. *Boladona*. Brasil: Link, 2004.
49. M.I.A. *Bucky Done Gun*. Reino Unido: XL Recordings, 2005.
50. V ários Artistas. *Proibid ão C.V: Forbidden Gang Funk From Rio de Janeiro*. E.U.A.: Sublime Frequencies, 2007.

51. Cidinho & Doca. *Rap das Armas*. Brasil: Sony-BMG, 2008.