

Neanderson de Oliveira Rodrigues

História do Funk e um análise poética do Funk Consciente

Dissertação científica(o) apresentada(o) ao Curso de Licenciatura em Português em Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Brasília/DF

2022

Ficha catalográfica.

de Oliveira Rodrigues , Neanderson
dD278h História do Funk e um análise poética do Funk Consciente
/ Neanderson de Oliveira Rodrigues ; orientador Danglei de
Castro Pereira. -- Brasília, 2022.
33 p.

Monografia (Graduação - Letras) -- Universidade de
Brasília, 2022.

1. Origem do Funk. 2. São Paulo e o Funk . 3. Análises.
4. Conclusões finais. I. de Castro Pereira, Danglei,
orient. II. Título.

Neanderson Rodrigues

História do Funk e um análise poética do Funk Consciente

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)
Universidade de Brasília/UnB

Brasília/DF, 22 de Abril de 2022

RODRIGUES, NEANDERSON. *História do Funk e um análise poética do Funk Consciente*. 2022. XX f. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras - Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2022.

RESUMO

. O trabalho aborda uma revisão bibliográfica sobre o gênero Funk dentro da academia, sua remontagem a partir de sua fundação histórica até o começo do Funk Paulista, em meados dos anos 2000. Também, propõe uma análise poética de textos englobados no movimento conhecido como Funk Consciente, provenientes da primeira fase do movimento no estado de São Paulo, mais precisamente da Baixada Santista.

Palavras-chave: Fundação histórica do Funk. Poesia marginalizada. Funk.

RODRIGUES, NEANDERSON. *História do Funk e um análise poética do Funk Consciente*. 2022. XX f. Dissertação (Licenciatura em Letras) - Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2022.

ABSTRACT

This essay approaches a bibliographic review about the Funk genre inside the academy, reassembling from the historic foundation until the begging of Funk Paulista, on the mid 2000 century. Also, proposes a poetic analysis about the encompassed texts of the movement known as Funk Consciente, from the first fase of this movement in the state of São Paulo, precisely on Baixada Santista.

Keywords: Historic Foundation of Funk . Marginalized poetry. Funk.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, a minha mãe, meu pai e aos meus irmãos por todo apoio dado. Também ao professor Danglei por ter me orientado e a minha amiga Andressa Araújo por ser, como brincávamos, minha vice orientadora. Também agradecer a Universidade de Brasília, por tudo que ela me ofereceu e vem me oferecendo. Agradecer ao movimento Funk, que fez com que esse estudo fosse fomentado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 Origem do Funk	10
1.1 A chegada do Funk no Brasil	11
2 São Paulo e o Funk	20
3 Análises	22
3.1 Funk Consciente nos dias atuais.....	32
4. Conclusões finais	33
REFERÊNCIAS	34
ANEXOS	-

Introdução

Essa dissertação tem como intuito pesquisar pelas bibliografias existentes referentes a fundação histórica do gênero musical Funk Brasileiro, e também analisar as poéticas presentes no primeiro movimento do gênero que se deu no estado de São Paulo no início dos anos 2000, analisar a relação entre a poesia e as letras dos primeiros funks paulistas, movimento que ficou conhecido como Funk Consciente.

As poéticas do movimento que ficou conhecido como Funk Consciente serão analisadas dentro de textos de três músicas, que são elas “Lágrimas” de MC Duda da Marapé, “A Viagem” de MC Felipe Boladão e “Diretoria” de MC Primo. Datadas do começo do século XXI, as músicas se tornaram emblemáticas tanto pelos componentes que as desenvolveram quanto pela influência que propuseram sobre o movimento Funk, que reverbera até hoje.

Origem do funk

Antes de falar do Funk Carioca, é preciso percorrer por fora do Brasil. Primeiramente, abordar o gênero musical Blues, que é americano. E com isso, retomar a história americana, já que entre as décadas de 1930 e 1940, ocorreu um grande processo de migração da população negra que advinha das fazendas do sul para os grandes centros urbanos do Norte. Com isso, levaram do campo o ritmo Blues para as grandes metrópoles. Marcado pela melancolia em suas canções, que até então era uma música rural, passou a habitar grandes centros urbanos e assim se modifica, mais precisamente, se eletrificando, causando assim o nascimento do Rhythm And Blues (Vianna, 1987). E em sequência, a partir de Rhythm'n'blues, vem o Soul que é marcado por estilo mais melódico, emprestado da música das igrejas batistas e com um maior esmero instrumental (Essinger, 2005). Então, a partir daí, o funk começa a dar seus primeiros indícios, sendo basicamente composto por uma percussividade mais básica que seus ancestrais, Essinger define a construção sonora do ritmo como:

“...se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana, e para o baixo elétrico, que responde pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o *groove*, o balanço, a essência do negócio, que vai ser complementado por guitarras, metais e vocais agressivos.” (Essinger, 2005, p. 11)

E então, no começo dos anos 60, a gíria ‘funky’, deixa de ter um significado pejorativo para se tornar um símbolo do orgulho negro. Como Vianna (1998, p.45) sintetiza: “Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk.”.

A chegada do Funk ao Brasil

Tanto Vianna como Palombini remontam o início do funk no Brasil para um lugar: o Canecão, na Zona Sul do Rio de Janeiro, porém Essinger afirma que os primeiros bailes foram realizados no espaço do clube Renascença, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro. Uma figura se põe presente em ambos os espaços de possível nascimento do ritmo em espaço brasileiro: Asfilófilo de Oliveria Filho, também conhecido como Dom Filó. Dom Filó, foi um agitador cultural e uma importante figura para o movimento negro carioca, cresceu no bairro do Jacaré e presenciou a mobilização da juventude negra para que as opções de divertimento tivessem sua cara (Essinger, 2005). Seu pai conseguiu com que ele frequentasse uma universidade, assim cursando engenharia, e também convivesse no clube Renascença, um importante clube que fundado por um grupo de negros de classe média. Segundo Pedro (2015), Renascença era um clube familiar localizado na região periférica do rio, em que nos anos 1950 e 1960 aconteciam festas como Miss Renascença, almoços, bailes de debutante e principalmente atividades culturais ‘que tinham um viés de erudição, com o aprimoramento de seus sócios a partir da divulgação de certos padrões de cultura erudita’ (Pedro, 2015, p.30). Porém, ao início dos anos 1970, grupos de jovens assumiram a direção das atividades culturais e encaminharam o clube em um novo sentido. Com Dom Filó à frente, o espaço de eventos se tornou um lugar embrionário para que o movimento de resistência negra pudesse acontecer (Pedro, 2015). Assim, Filó ficou responsável por comandar uma festa aos dias de domingo, destinada ao público mais jovem dos frequentadores do clube. Enquanto realizava trabalhos de conscientização sobre a doença de Chagas para as comunidades do Morro dos Macacos, Vila Isabel e do Sagueiro. Nessas ações, percebeu que os filmes sobre jazz exibidos ao fim das palestras conquistaram a atenção dos jovens, teve a ideia de comandar os bailes com a música negra americana. (Essinger, 2005)

Já sobre a outra possibilidade de fundação, foi no Baile da Pesada, uma festa realizada no espaço Canecão, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, comandada por pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor, animador e radialista Newton Duarte, mais conhecido como Big Boy (Vianna, 1987). Também sendo realizadas aos domingos, os bailes da pesada chegavam a atrair cerca de 5.000 frequentadores advindos de todas as partes dos bairros cariocas, durante o evento, tanto Ademir como Big Boy misturavam diversos estilos musicais, mas sem esconder suas preferências pelo Soul, entre as músicas, Big Boy fazia

intervenções sonoras esbrachadas no microfone. Mesmo com o Baile da Pesada sendo um sucesso, os problemas com a direção da casa aconteciam, que procuravam por um público mais elitizado, em uma entrevista para o Jornal da Música em 1977, Ademir conta sobre o final dos Bailes da Pesada no Canecão:

“As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que freqüentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a idéia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile.” (Jornal de Música, Nº 30, Fevereiro de 1977:5) (Ademir Lemos apud Vianna, 1987, p. 51)

E assim, o Canecão passa a ser considerado lugar de destaque da MPB, forçando assim o Baile da Pesada a ser transferido para outros clubes do subúrbio, sendo a cada final de semana em um bairro diferente. As festas eram divulgadas e anunciadas por Big Boy em seu programa na rádio Mundial (Vianna, 1987). Porém, junto com a mudança de casa do Baile, foram surgindo festas similares com as que eram realizadas no Canecão e no Renascença em outros pontos da cidade, com o enfoque nos dois estilos mais dançantes: o soul e o funk, ambos norte-americanos. (Pedro, 2015)

E com essa expansão do estilo de festa por toda a cidade fez com que surgissem as equipes de som, nisso, não se sabe ao certo qual seria a primeira, já que houveram muitas surgindo ao mesmo tempo pelos bairros cariocas, as equipes possuíam nomes com alusão ao soul, funk e ao movimento negro.

Ainda que o Baile da Pesada trocasse de lugar e a expansão dos bailes em outros locais, o baile do Renascença continuava a todo vapor, e nele surgiu uma equipe de destaque - a Soul Gran Prix. (Vianna, 1987) destaca que as equipes que possuíam maior destaque, como a Soul Gran Prix, conseguiam fazer bailes de segunda a domingo, com uma grande circulação pelos clubes e de um grande público que acompanha suas equipes favoritas.

Vale destacar que com a ascensão dos discos mais dançantes, eles se tornaram mais concorridos nos poucos lugares que era possível comprar, e por serem artigos importados, se

tornaram muito caros. Assim, era comum que amigos, agências de turismo e até comissárias de bordo participassem da ajuda para trazer novos LP às equipes. Um fato curioso é que a rivalidade entre as equipes fez com que muitos discos mais raros ou concorridos tivessem a capa rasgada ou até mesmo trocada para que não fossem ‘roubadas’ por outros discotecários. Porém, apesar da rivalidade entre equipes, havia muita troca de LP’s entre DJ’s amigos; como relata o DJ Maks Peu a Hermano Vianna, trocando discos com seu amigo também DJ, Mister Sam:

“O Samuel dizia: aí Maks Peu, eu trouxe o disco, tá aqui. Aí eu pegava o compacto. ‘É, é Jackie e, o nome está dizendo, mas como é que é a música, Samuel?’ Eu não tinha tocadisco em casa naquela época. Aí ele dizia, ‘a música é o seguinte cara, presta atenção na batida pra tu não perder o ritmo... pá-ra-ta-ta-tum.’ Aí eu começava a dançar. “Que música, Samuel! Vai arrebrantar!’ Aí ele, ‘E agora como é que é essa tua aí?’ Aí eu, ‘presta atenção pra entrada: pá-rá-pá-pá...’ Aí ele, ‘me amarrei, cara, tá transado, tá transado.’ Era a confiança que tinha um no outro.” (Maks Peu apud VIANNA, 1987, p.54)

E com as equipes de som já formadas e a todo vapor, surge a ideia das coletâneas - que consistiam nas músicas que faziam mais sucesso nos bailes centralizadas dentro de só um LP - era lançado pelas equipes mais famosas. A primeira coletânea foi publicada em 1970, pelos pioneiros Ademir e Big Boy, (Pedro, 2013) mas, figurando pouco o soul e com influência maior de outros gêneros musicais. Com a expansão em massa dos bailes, já se criava um terreno propício para o surgimento de um novo gênero musical. Já por volta de 1975, a Soul Gran Prix lança sua primeira coletânea, em um baile que reuniu a incrível marca de 15 mil pessoas. A equipe de destaque criou uma nova fase dos bailes cariocas, que foi nomeada pela imprensa como Black Rio. Enquanto os eventos da Soul Gran Prix aconteciam, eram projetados slides com fotos de filmes que traziam o negro como figura central, como Wattstax, um documentário sobre um festival de música negra e do filme Shaft, que possuía atores negros nos papéis principais, além de imagens de esportistas negros e músicos negros de grande destaque. (Vianna, 1987)

É importante destacar que com a popularidade da Black Rio, foram surgindo movimentos de elevação da cultura negra em outros lugares do Brasil. Exemplos são os bailes realizados em São Paulo, pela equipe Chic Show, em Salvador, houve a grande influência do baile funk para

criação do primeiro bloco de carnaval afro: Ilê Aiyê, também houveram movimentos importantes em Minas Gerais e Porto Alegre, nomeados de Black Uai! e Black Porto; respectivamente. (Vianna, 1987; Pedro, 2015)

Assim, a grande indústria fonográfica viu um potencial nas coletâneas, e em 1976 a coletânea da Soul Gran Prix foi lançado pela WEA (fusão de três grandes gravadoras americanas: Warner, Elektra e Atlantic) e vende mais que o disco de Roberto Carlos daquele ano (Pedro, 2015).

Já no começo dos anos 80, surge a era disco no Brasil, impulsionada pelo sucesso de “Os Embalos de Sábado à Noite” (1977) e outros filmes de John Travolta, e guiado pelas discotecas de Bee Gees. As equipes, assim, aderem ao novo ritmo do momento. Para Hermanno Vianna: “Esse foi um momento raro: a Zona Sul e Zona Norte estavam dançando as mesmas músicas.” (1988, p.61)

Porém não foi um momento tão duradouro, com a passagem do disco, a elite volta para seu tão conhecido rock e a periferia segue fiel à música negra. Assim, surge o disco-funk, retomando a negritude do funk, porém agora mais eletrônico, por causa da discothèque. (Essinger, 2005)

E em seguida, foi introduzido nos bailes comandados pelo DJ Corello um estilo de música com o BPM (batidas por minuto) mais baixo e com músicas mais românticas, assim nascia o charme.

Na mesma época do charme, chega no Brasil um movimento de importância fundamental para o funk carioca: o hip hop. Antes de demonstrar como o hip hop chegou ao Brasil, é importante contextualizar sua criação. Na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, especialmente nos bairros mais pobres, como Bronx e Harlem, havia um grande número de população negra e imigrantes latino americanos, em maioria porto-riquenhos e jamaicanos, vivendo em comunidade. Os imigrantes jamaicanos trouxeram sua cultura para a cidade, e uma parte dela se constitui no hábito de fazer festas coletivas, movidas por grandes caixas de som potentes. Em Nova Iorque dos anos 1970, festas nas áreas livres dos quarteirões e parques eram comuns à juventude. Então o DJ Jamaicano Kool Hec, com suas grandes caixas de som, colocava para os presentes no evento uma passagem

instrumental de alguns LPs de funk para animar os presentes. A dança que se criaria a partir dessa música seria conhecida como *break*, palavra que também é designada em inglês para os instrumentais dos LPs que Kool Hec usava, e assim nascia o *breakdancing*. É importante destacar que o assistente de Kool Hec, Coke La Rock, fazia intervenções ao microfone, normalmente apresentando algum amigo que estava na festa ou com rimas para animar os frequentadores, daí, surgiria o tempo de *Master of Ceremony*, ou MC, popularizado mundialmente e um termo muito utilizado no Brasil por cantores tanto de Rap como de Funk. E segundo a linha de rimar enquanto os *beats* aconteciam, o grupo Furious Five preparava rimas e como Essinger define: ‘um grupo que fazia verdadeiros repentes sobre as bases do DJ’. E com isso, começaram a chamar essa mistura de bases de funk e poesia como *rhythm and poetry*, ou de forma abreviada, RAP. (2005, p. 57)

A divulgação das festas ao ar livre era feita com pinturas nos muros de ruas movimentadas, iniciando assim os primeiros passos do *graffiti* no mundo. E juntando as três expressões culturais (*breakdancing*, *rhythm and poetry* e *graffiti*) surge o que é conhecido como a cultura hip hop, originalmente nova iorquina, mas nos tempos atuais espalhada pelo mundo.

O RAP chega ao Brasil e começa a mudar o ritmo do som dos bailes do Rio de Janeiro. Nesse mesmo período, o americano DJ Afrika Bambataa cria uma mistura entre o hip-hop estadunidense e a música eletrônica dos alemães Kraftwerk, o que seria de grande importância para a criação do funk no Brasil. Essa junção de ritmos teve uma influência muito grande para o funk brasileiro, como será visto mais a frente. Hermano Vianna, em seu estudo pioneiro sobre o funk, relata o movimento que o hip-hop causou nas rádios nos anos 80:

‘Os discotecários desses programas, por volta de 83, tocavam quase 100% de charme, mas reservavam os últimos minutos para alguns raps. A mudança foi “lenta e gradual”: no final de 85, os mesmos programas já eram quase 100% hip hop, apenas os primeiros minutos ficavam com o charme.’ (Hermano Vianna, 1987, p. 61)

As composições passam a ser feitas em instrumentos eletrônicos, o autor Essinger (2005) dá destaque ao equipamento avançado para época, o TR-808. A partir do uso de

instrumentação eletrônica decorrente do hip-hop, surge um ritmo que também seria de suma influência para criação do funk carioca, o *Miami Bass*. Sá define o Miami Bass como:

“música de batidas pesadas e versos curtos, mais acelerada e menos engajada politicamente do que o hip hop. Além de dezenas de alto falantes empilhados, utiliza-se de graves de frequências muito baixas (abaixo de 60 HZ) que normalmente são removidas na hora da mixagem, produzindo um som poderoso, que mexe com o corpo na pista.” (Sá, 2007, p. 8-9)

Para Fernando Luiz Mattos da Mata, conhecido como DJ Marlboro, uma importante figura da história do funk no Brasil que chega a criar o primeiro vinil totalmente dedicado ao gênero, acrescenta que:

“O Miami Bass estourou no Brasil antes de estourar nos EUA. Uma explicação pra isso pode ser a batida mais grave das baterias eletrônicas, que tem certa semelhança com o nosso surdo do samba”

(Sá APUD DJ MARLBORO, 2007, p.9)

É importante ressaltar a figura de Hermano Vianna para o começo dos estudos sobre o movimento funk no Brasil, ele desenvolveu o primeiro estudo sobre o tema em 1987, nomeado de “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos” que posteriormente se transformaria no livro “O Mundo do Funk Carioca” publicado em 1988. Vianna, também seria responsável por apresentar Fernando Mata, o DJ Marlboro, com uma bateria eletrônica. Posteriormente, DJ Marlboro seria o primeiro músico a protagonizar um funk totalmente brasileiro.

Vianna pontua que os bailes nessa nova fase admitem uma nova roupagem, admitindo o hip-hop dentro dele. Ainda acontecendo na zona norte do Rio de Janeiro, em espaços contratados pelas equipes de som, normalmente casa de eventos e quadras de escola de samba. Hermano Vianna (1987) pontua que haviam dois ambientes durante as festas: um dedicado ao funk e as novidades do hip-hop e outro em que haviam demais gêneros musicais, como Pop, Rock Nacional, samba e pagode. Nesses espaços, eram comuns apresentações de bandas de rock e apresentações de samba, porém, em shows curtos. O autor pontua que o público não gostava apenas de funk, mas com um gosto musical eclético).

Os frequentadores mais assíduos dos bailes se definem pelo público morados das favelas próxima aos locais que aconteciam os bailes, normalmente negros e por volta de 18 anos de idade. O estilo das roupas dos frequentadores: rapazes costumavam usar o “*Surf Wear*”, que consistia em bermudões e camisetas coloridas, camisas estampadas com temas tropicais, tênis bonés, toucas e inúmeros cordões de prata (ou imitação de prata) esse estilo foi popularizado pelos surfistas da Zona Sul do Rio de Janeiro, e aderido pela Zona Norte (Vianna, 1987). O vestuário feminino em saias muito curtas e calças compridas bastante justas ao corpo, e uma preferência por bustiês e camisas muito curtas, deixando a barriga à mostra.

Um curioso passo que houve para criação do funk carioca foi a apelação dos RAP’s tocados nos bailes. O público, que em maioria não sabia falar inglês e assim apelidavam as músicas a partir de versos-chave ou elementos presentes na música, normalmente o refrão, que era cantado “traduzido” pelo público presente, para assim ficar mais fácil de se referir as músicas. Com isso, nasciam os “melôs”. por exemplo, *You Talk Too Much* do grupo *RUN DMC* ficou conhecida como “melô do tomate”, já *Bass Mechanich* do *MC A.D.E.*, por conter latidos, foi batizada de “melô do cachorrinho”, enquanto *How Much You Can Take*, do mesmo artista, foi apelidada de melô da sexta-feira 13, pela sonoridade mais sombria e assustadora. (Pedro, 2015) Também acontecia dos ouvintes nomearem músicas com frases inteiras, como *Whoop! There it is* do *Tag Team* ser conhecida como *Uh! Tererê!* e *A Le Freak, Cet Chic*, de *Run DMC*, transforma-se em *Já fez xixi*, ambas composições seguem o padrão de nomear baseada na proximidade das frases em português com o refrão. (Pedro, 2015; Sá, 2007)

Em 1989, Fernando Mata, o *Dj Marlboro*, um dos principais Dj's para a história do funk carioca, lança o que seria conhecido como o primeiro funk totalmente brasileiro. "*Melô da mulher feia*" segue na base instrumental de outra música americana que havia se tornado um sucesso, a obscena *Do Wah Diddy*, do grupo de *Miami Bass 2 Live Crew*. Marlboro conta para Essinger, que relata no livro "Batidão - A História do Funk" que a música na verdade surgiu a partir dos refrões abasileirados: "tinha um refrão no baile, o pessoal gritava 'mulher feia chupa pau e dá o cu'. Aí pensei, vou botar 'mulher feia cheira mal como urubu'" (DJ MARLBORO apud ESSINGER, 2005, p. 85)

A música composição consiste em partes já cantadas nos bailes do Rio de Janeiro em cima da música originária, mais uma parte criada por Marlboro, se fosse criada séculos antes, com certeza seria uma poesia de escárnio).

No mesmo ano, Fernando Mata lançaria o LP *Funk Brasil*, aceito como o primeiro disco de funk totalmente brasileiro, seguindo a mesma lógica de criação de *Melô da Mulher Feia*, músicas criadas espontaneamente nos bailes, as vezes com letras editadas para que pudessem tocar no rádio e assim gravadas, com partes escritas pelo próprio Marlboro. Vale ressaltar que no mesmo ano, Ângelo Antônio Raphael, o DJ Grandmaster Raphael lança o LP *Super Quente*, direcionado a equipe de som com o mesmo nome do álbum. Assim com a mesma forma de produção de Marlboro, músicas populares nos bailes em tom de brincadeira, "repaginadas" para o álbum.

O funk carioca começaria a ter letras autorais (isto é, escrita e gravada por seus compositores) a partir do Festival de Galeras, idealizado por DJ Grandmaster Raphael. A ideia de Ângelo Raphael era de fazer com que os frequentadores dos bailes, garotos de favelas e bairros pobres, fossem protagonistas e cantores de seus próprios raps. Também, com o intuito de diminuir a quantidade de brigas que aconteciam nas festas, tirando o conflito das pistas de dança e colocando em cima do palco, mas agora uma disputa entre as melhores letras e canções que mais agradassem o público presente. Uma pequena premiação era dada ao rap que mais se destacasse. Em 1992, no festival do Baile da Mauá, em São Gonçalo, bairro periférico do Rio de Janeiro, o vencedor da noite seria D'Eddy, com o "Rap do Pirão". Raphael grava em fita cassete e leva para tocar no programa de rádio que trabalhava, a música se torna febre e o som dos bailes que antes era predominantemente estrangeiro começa a se

modificar, e juntamente com isso surge a cultura do MC (Mestre de Cerimônia) dentro do Funk Carioca. (Essinger, 2005)

Com os MC's sendo agentes das próprias formulações das letras, vemos os primeiros movimentos de um funk que retratava a realidade para além dos bailes e festas, MC Galo da Rocinha, que começou a fazer shows por causa dos Festivais de Galeras, canta sobre a violência que presenciou dentro da favela que vivia, em Rap da Rocinha:

A rocinha não quer ver você caído nesse chão
 Com a cara cheia de tiro e com formiga de montão
 Nem andando de ambulância
 Tampouco de rabeção
 Vem pro baile meu amigo
 Com as equipes dando som

A música era mais consciente do que as que o DJ Marlboro costumava produzir “juntamente” com o baile, é perceptível um tom de consciência e denúncia bem maior nas letras. A dupla de MC's William e Duda também seguem a mesma linha com o “Rap do Borel” que nessa música, também proveniente de um Festival de Galeras promovido pela Furacão 2000 (uma equipe de som que havia se tornado muito famosa), falavam sobre a sua comunidade com orgulho e também homenageiam amigos que já morreram “Chega de ser violento e deixa a paz nascer/Para os funkeiros sangue bom somos borel até morrer” (Pedro, 2015)

Nos anos 1990, o funk começa a se expandir para além da comunidade com mais força, acontecendo um processo que Herschmann (2000) define como glamourização e criminalização do funk. A medida em que o estilo se populariza e vai para rádios e canais de televisão até as casas da classe média, setores mais tradicionais da sociedade criam e alimentam um forte preconceito, que segundo Pedro (2015) força a proibição de bailes, prisão de MC's e a associação do funk ao tráfico de drogas e a marginalidade em geral.

Com a proibição dos bailes, surge um novo subgênero chamado *Proibidão*, que aborda abertamente a realidade entre as periferias que por muitas vezes têm relações diretas com o

crime e o tráfico de drogas. O Proibidão surge a partir que a criminalidade realiza um ponto de vista diferente do usual. A instituição composta pelo crime nas periferias muitas vezes estabelece um tipo de ordem nas regiões que são abandonadas pelo Estado. (Pedro, 2015)

É importante ressaltar que por muito tempo o Funk Consciente e o Proibidão tiveram protagonistas semelhantes. Um exemplo é a dupla Cidinho e Doca, que no Rap da Felicidade, de 1995 cantam pela paz nas comunidades e de poder ter o orgulho de onde são: “Eu só quero é ser feliz/Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é/E poder me orgulhar/E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. A música pede o fim da violência, mas deixa claro também a violência existente dentro de sua comunidade, já que é preciso pedir paz. Em outra canção, no “Rap das Armas” de autoria de Junior e Leonardo, mas performada e popularizada por Cidinho e Doca, se evidencia uma violência extrema, narrando uma quantidade muito grande de armas e até conflitos entre a polícia: “Morro do Dendê é ruim de invadir/Nós, com os Alemão, vamos se divertir/Porque no Dendê eu vou dizer como é que é/Aqui não tem mole nem pra DRE/Pra subir aqui no morro até o BOPE treme/Não tem mole prò Exército Civil nem pra PM” (Pedro, 2015)

Outras representações do funk também se tornaram de suma relevância, como o *Funk Melody* e o *Funk Putaria*, o Funk Melody se tratava de um estilo mais comercial, voltado a músicas mais românticas, melosas, letras e com melodias cantadas, quase americanizadas. Um grande sucesso do subgênero nos anos 1990 foi a canção Me Leva, do cantor Latino. O Funk Putaria (assim, com esse nome, que consta nos estudos consultados) pode ser a denominação daqueles que possuíam uma letra totalmente voltada tanto para a sexualidade como o ato sexual em si. Um exemplo claro e que remete aos primórdios do Funk são as canções compostas durante os bailes por cima das músicas americanas com insinuações sexuais.

São Paulo e o Funk

Originário da Baixada Santista, o movimento do Funk existe desde a época da Black Rio, houve um pequeno movimento de bailes em São Paulo, com força inferior aos que aconteciam no Rio de Janeiro, mas ainda assim existentes. Em 1994, o empresário dono da marca FootLoose fundou uma equipe de som que leva o mesmo nome de sua marca de roupas, a fim

de divulgar sua marca em meio ao público consumidor do ritmo. Assim, pela primeira vez no estado, são abertos espaços específicos para os consumidores do gênero. Em pouco tempo, havia se desenvolvido uma pequena cena musical em torno do ambiente criado. A primeira música que obteve mais relevância foi a “Fubanga Macumbeira” da dupla Jorginho e Daniel, em 1994 (Pedro, 2015). Tendo a mesma linha em tom de brincadeira/chacota a música caçoa de uma mulher fora dos padrões, muito parecido com o que acontece com o primeiro Funk de relevância no Rio, o “Melô da Mulher Feia”. Do mesmo jeito que em território carioca, ao longo do tempo o Funk foi se desenvolvendo na baixada santista de um jeito complexo e diverso, porém mais tímido do que em seu estado vizinho.

A proximidade com o movimento Hip Hop que acontecia na capital paulista fez com que o funk se desenvolvesse mais em torno do Funk Consciente, que é analisado mais à frente neste estudo, porém, ainda houberam o proibidão, com foi um movimento forte em todo o cenário do funk no começo dos anos 2000 e também há o subgênero putaria, mas nessa primeira fase do Funk paulista com um desenvolvimento inferior.

Um fenômeno que acontecia também em São Paulo era a violência que permeava os bailes, em sua fase inicial. Com a formação de “times” divididos por comunidades, se encontravam nos bailes e marcavam de trocar socos, assim ficaram conhecidos os bailes dos corredores. Mas essa fase durou pouco, em 2004, o Clube Atlético do Portuários de Santos reuniu doze mil pessoas para grandes apresentações de MC’s da região, pacificamente. Outro ponto muito importante no desenvolvimento do Funk Paulista foi a internet. Principalmente pelo site funkmp3.net, que disponibilizava músicas de MC’s para download, gratuitamente.

O Funk começa a se expandir e então começa a se tornar popular na capital, principalmente em bairros periféricos como as cidade-dormitório CHDU (Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo), Cidade Tiradentes e também COHAB (Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo). Sem muitas opções de lazer por se tratarem de cidades-dormitório, as festas eram organizadas pelos próprios participantes, sendo capaz de atingir dez mil pessoas simultaneamente (Pedro, 2015). O empresário e MC Bio-G3 conta ao documentário “Funk do CT” que na Cidade Tirantes palcos e esquemas de sons eram improvisados, onde se apresentavam tanto MC 's emergentes da capital como ícones da baixada santista.

Em 2008, é realizado pela prefeitura o primeiro Festival de Funk Canta Tiradentes, buscando promover um quadro musical que não abordasse a violência ou o sexo. A comunidade participou e a parceria com os MC 's da região funcionou bem. O vencedor do concurso foi MC Dedé com a música “Jogar Bola e Estudar”. Associando como frutos da parceria entre a prefeitura e a comunidade de Mestres de Cerimônia, surge um novo estilo derivado do consciente chamado de “Permitidão”, não abordando questões polêmicas referente a periferia, mas sim como uma música em forma de “dar conselhos”, principalmente para os mais novos. O próprio MC Dedé é uma figura participante da época. Com músicas como “Papai e Mamãe” que abordava sobre respeitar os pais e em "Mulher Brasileira" que tem como intuito alertar sobre a violência doméstica contra as mulheres. Posteriormente, MC Dedé migrou para o Funk Ostentação.

Análises

Como forma de ter uma visão mais aprofundada do funk consciente da baixada paulista, principalmente em sua fase originária, foram escolhidas três músicas para serem analisadas poeticamente: “Lágrimas” de MC Duda da Marapé, “A Viagem” de Mc Felipe Boladão e “Diretoria” de MC Primo.

É muito importante situar o ambiente que proporciona para que essas obras surjam, no começo dos anos 2000, provenientes de comunidades pobres, rodeados pelo tráfico de drogas e pelo crime, o que reflete muito nas letras, os autores viviam em um ambiente hostil.

MC Duda do Marapé – Lágrimas

Eduardo Antônio Lara, foi nascido e criado no morro do Marapé, e assim carregava o lugar em que morava dentro de seu nome artístico. Segundo o jornalista Guilherme Rocha, a música “Lágrimas” foi escrita por Duda no começo dos anos 2000, enquanto estava

internado na FEBEM (hoje Fundação Casa) que é uma penitenciária para menores de idade. Em seus versos, ele relata a dor que é ter feito as más escolhas na vida.

Lágrimas

Lágrimas cai quem já passou no sofrimento

Coração bate acelerado, mó saudade

Na minha vida toda só tive arrebento

Família minha, meus amigo de verdade

Era muito longe, às vezes não tinha visita

Graças à Deus os companheiros lá da ilha

Sempre chegaram e nunca esqueceram de mim

Em qualquer situação eu ia até o fim

Mas mesmo assim a saudade continuava

A depressão dominava na madrugada

E lá no pátio, na direta andava só

E os companheiros diziam "Conversa que é melhor"

Num dia igual aos outro, tava fazendo uma letra

Pra uns amigos meus que estão bem lá no céu

No mesmo dia tinha atracado um sedex

Do meu pai escrito: "Eduardo, a saudade é cruel"

Você seguiu essa vida porque tu quis

Eu e sua mãe que te amamos estamos aqui

Infelizmente tu se encontra aí

A nossa vida aqui fora tá infeliz"

Cai lágrimas, caem agora

E vão embora

No rosto rolam, rolam, rolam

Várias lágrimas, caem agora

E vão embora

De quem te adoram, no rosto rolam

De quem te adoram, no rosto rolam

Lágrimas

O texto não possui um esquema rítmico definido, sendo nas estrofes de quatro versos esquemas como ABAB e AABB mais comuns, nas outras estrofes o verso é livre. É abordado abertamente a saudade de uma pessoa privada de liberdade aos seus entes, e vice e versa. O movimento do funk consciente sempre esteve muito associado a questões sociais emergentes e de importante destaque que tocassem aqueles que o cantavam. No caso do texto em questão, o próprio autor e eu-lírico vivenciou a situação descrita na obra. Por abordar essa temática mais social, pode-se assemelhar ao movimento RAP da cultura Hip Hop que também estava muito presente e ganhando destaque no começo dos anos 2000, em São Paulo, com grupos de grande relevância como Racionais MC 's, RZO, Facção Central, entre outros. Na música "Um Diário de Um Detento" do Grupo Racionais, que também é escrito a partir de um eu-lírico sendo uma pessoa privada de liberdade, há a seguinte sequência de versos, na segunda estrofe "Cada detento uma mãe, uma crença / Cada crime uma sentença / Cada sentença um

motivo, uma história de lágrima /Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio”.

O substantivo “lágrimas” é a primeira palavra que se ouve assim que MC Duda do Marapé começa a cantar os versos de sua autoria, a palavra chave para a definição de todo o conjunto de estrofes. Em seguida, há o verso “Na minha vida toda só tive arrebento”, o substantivo “arrebento” é uma gíria, derivado do verbo “arrebentar”, que segundo o Dicionário Online de Português, quando posicionado como verbo transitivo direto, tem a definição como: “Acabar com tudo; destruir”, o autor faz uso dessa gíria para verbalizar que não teve uma vida fácil, assim levando as suas escolhas para que terminasse encarcerado em uma penitenciária para menores de idade.

Na estrofe seguinte, é abordado a distância que a casa de detenção possuía de onde os seus familiares residiam, marcada pela junção dos advérbios muito e longe, e pela outra parte da oração mostrando a solidão “às vezes não tinha visita”. Porém, dentro da mesma estrofe há uma tentativa de suprir essa lacuna, porém com os próprios companheiros de cárcere: “Graças à Deus os companheiros lá da ilha/Sempre chegaram e nunca esqueceram de mim/ Em qualquer situação eu ia até o fim”. É importante destacar a expressão usada “graças à Deus”, como forma de agradecimento pelo que será exposto nos próximos versos, mostrando a presença de fé e religião do eu-lírico. A locução adjetiva “da ilha” também se remete a uma gíria, comparando o cárcere da sociedade com uma ilha distante.

O verbo “chegaram” remete a uma linguagem figurativa (“chegaram junto”) que se refere a aproximar, e o verso seguinte remonta que havia uma aliança forte, deixando a impressão de que estavam dispostos a enfrentar todo os entraves até às últimas consequências. Na terceira estrofe, Eduardo enfatiza que mesmo com a cooperação de seus pares, a tristeza ainda continuava.

Na quarta estrofe, há uma alusão a um processo de que Duda faz uma letra para amigos que já morreram “Num dia igual aos outro, tava fazendo uma letra/ Pra uns amigos meus que estão bem lá no céu”, tema também muitas vezes abordado dentro do funk consciente, que é o tema central da próxima obra, “A Viagem” de MC Felipe Boladão. A oração “No mesmo dia tinha atracado um sedex” faz referência a uma carta que o pai de Eduardo teria mandado para ele, assim, virando o ponto de vista que inicialmente era de Duda agora passa para o de seu pai, que também relata saudade de seu filho e ainda demonstra frustração no verso “Você seguiu essa vida porque tu quis”, deixando claro que não era

aquilo que os pais de Duda queriam que fosse a vida que ele levasse. O descontentamento dos pais de Duda com suas escolhas também reflete no uso do advérbio “infelizmente” e do adjetivo “infeliz” no último parágrafo, relacionando a como estava a vida dos pais do autor enquanto ele se encontrava encarcerado.

E assim, na última estrofe, há o refrão que remonta ao termo mais importante do texto: lágrimas, para demonstrar toda a melancolia e sofrimento que o autor estava passando, que como reforçado por seu pai em meio a carta, foi escolha dele.

E a partir de um relato tão intimista, a música acabou se tornando um sucesso e um dos principais marcos da carreira do MC Duda da Marapé. Gravada enquanto Duda canta pela primeira vez em um baile, seu dj o grava e disponibilizada na internet, mais precisamente no site funkmp3.net, um expoente de funks à época (por volta de 2005). O sucesso foi tão grande que acabou derrubando o site por diversos acessos ao mesmo tempo, relata o jornalista Guilherme Rocha¹.

MC Felipe Boladão - A Viagem

Felipe começou sua carreira musical aos dezesseis anos de idade. Nascido e criado na baixada santista, Felipe Wellington da Silva Cruz fez um sucesso quase que meteórico. Destacado em meio ao Funk devido suas letras bem construídas para o gênero e para a época, relatava a realidade que o envolvia e as dificuldades com que enfrentava. Tendo um sucesso meteórico, suas canções atingiram um sucesso relevante após seu falecimento, sendo citadas ainda por compositores do gênero até hoje, sendo assim, foi um grande expoente do Funk Consciente paulista, mesmo com tão pouco tempo de trajetória.

A Viagem

Ao me deitar no travesseiro, eu me lembro

¹ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/04/12/como-musica-criada-na-antiga-febebm-derrubou-um-site-e-virou-hino-do-funk.htm>

E não consigo acreditar (acreditar)
Em oração, eu peço a Deus que os cubram
E que estejam em um bom lugar (bom lugar)
Destino trágico, triste, que condenou
Quatro famílias ao limite da dor
E, num pequeno gesto de carinho, cantaremos com amor
Constantemente em nossos pensamentos
Eternamente em nossos corações
Estão no Céu, do outro lado da vida
E além das ilusões
E, agora, os residentes do BNH
Estão de luto, perplexos, a chorar
Inconformados com o acontecido
Não sei qual foi o propósito de Deus
De levar assim cinco amigos meus
Já faz um tempo e eu não acredito

Meu Deus, como eu queria que fosse um pesadelo

Triste, revoltado, eu entro em desespero

Que bom seria se eles voltassem

Eles, sim, fizeram uma viagem

Eles, sim, fizeram uma viagem

Meu Deus

Não dou mais valor às coisas fúteis da vida

Acho que estou aprendendo a viver (aprendendo a viver)

O sofrimento educou minha mente

E, mesmo assim, não consigo entender (entender)

Erick, Tiney e a menina Bárbara

Eu não consigo encontrar palavras
Pra resumir o que sentimos agora
É dizer: Faz falta

Eu sinto a falta do Diego
Machuca a falta da Camila
Faz falta a ausência deles
Faz falta, vou recordar
E, com amor, lembrando sempre eu estarei
Dedico essa canção, sem exceção, para vocês
Valeu a pena o nosso convívio
Um dia estaremos juntos
Bem lá no Céu, no verdadeiro Paraíso
Meu Deus

Meu Deus, como eu queria que fosse um pesadelo
Triste, revoltado, eu entro em desespero
Que bom seria se eles voltassem
Eles, sim, fizeram uma viagem
Eles, sim, fizeram uma viagem

Seguindo o padrão do Funk Consciente de abordar letras mais profundas do que as encontradas em outras subdivisões do gênero, Felipe aborda como tema principal o luto e a perda de amigos nessa letra, nomeada como ‘‘A Viagem’’. O título que por si, já é um eufemismo para a morte. O texto possui esquemas de rimas e parágrafos diferentes entre si, a música possui duas versões, sendo uma, a que consta no videoclipe, apenas acompanhada pela

melodia de um piano, e a segunda sendo composta tanto pela melodia do piano como por uma batida característica da época que foi composta.

A notável melancolia e saudade escrita no texto se faz além de só uma obra fictícia, mas é um relato real da perda de amigos pelo compositor. Citados durante os versos, ‘Erick, Tiney, e a menina Bárbara’ e também ‘Eu sinto falta do Diego’, ‘Me machuca a ausência da Camila’ os nomes citados se envolveram em um acidente de trânsito em 2008 levou ao fim a vida dos cinco jovens² amigos de MC Felipe Boladão. Enquanto estavam viajando de Santos para Florianópolis, onde iriam passar o Carnaval, se acidentaram e colidiram com um caminhão, falecendo todos no local do acidente.

Deixando em aberto já que se trata de uma homenagem aos seus amigos falecidos no verso ‘E, num pequeno gesto de carinho, cantaremos com amor’, o autor retrata a dor da perda que sentiu. Por ter as letras mais presas a realidade, como explicado antes, o Funk Consciente é normalmente composto pelo que os artistas estão sentindo ou passando, contrastando com um movimento posterior de Funk Ostentação, que por muitas vezes não leva em conta a real condição de que o autor está vivendo, mas sim um sonho que se almeja conquistar.

Na primeira estrofe, o autor faz uma alusão religiosa ‘Em oração, eu peço a Deus que os cubram/ E que estejam em um bom lugar’ demonstrando sua fé, tema recorrente nessa vertente musical. É interessante de se notar que Felipe Wellington possuiu uma fé sincretista, citando Deus católico nesse texto, porém também tendo uma música dedicada a Oxum, uma orixá de religiões afrodescendentes, na mesma canção há referências a religiões católicas. Em ‘Linda Oxum³’ o autor canta ‘Ó minha linda Oxum, guia os passos meus / E que São Jorge abra os caminhos / E que eu tenha a proteção de Deus’. Em Linda Oxum, ainda há a presença de duas religiões popularmente conhecidas no Brasil: a cristã e a afrodescendente. Ainda na primeira estrofe, os versos ‘E, agora, os residentes do BNH/Estão de luto, perplexos, a chorar’ fala situa o conjunto habitacional em que os jovens presentes residiam, o Conjunto

² <https://extra.globo.com/noticias/brasil/pais-de-jovens-mortos-em-acidente-em-miracatu-denunciam-sumico-de-dinheiro-das-vitimas-457656.html>

³ https://www.youtube.com/watch?v=_NCHo5P4YGo&ab_channel=McFelipeBolad%C3%A3oFeat.LukinhasdaBacia-Topic

Habitacional Humberto de Alencar Castelo Branco, popularmente conhecido como BNH⁴”, situado em sua cidade, novamente demonstra como a letra é intimista e próxima a realidade do cantor, mas ainda assim, conseguiu universalizar a dor de um luto. Atualmente, o videoclipe possui treze milhões⁵ de acessos na plataforma de vídeos *Youtube* e a versão com a batida de fundo possui três milhões de acessos⁶.

Na segunda estrofe do texto, há a presença do refrão da música e de versos fortes que mostram o sentimento de perda que habitou o compositor. “Meu Deus, como eu queria que fosse um pesadelo/ Triste, revoltado, eu entro em desespero” e ainda assim há a presença do substantivo “viagem” que faz a função principal no texto de mostrar a passagem de estado dos amigos do compositor.

Na estrofe seguinte, começa com um momento de catarse causado pela perda “Não dou mais valor às coisas fúteis da vida/ Acho que estou aprendendo a viver”. Segundo Álvaro Queiroz: “O termo catarse vem de uma origem é de origem grega, κάθαρσις (kátharsis), sendo usado com o sentido etimológico de purificar, purgar ou limpar.” (2013, p.1) Assim, o autor da obra estaria se purificando das coisas fúteis da vida, que não possuem valor dentro de suas relações e assim começando a dar prioridade em suas relações interpessoais, e desse modo, aprendendo a viver. O verso seguinte, ainda reforça o pensamento apresentado nos dois primeiros “O sofrimento educou a minha mente”. Ainda nesse mesmo parágrafo, há o começo do endereçamento da música aos seus amigos, que é concluído no parágrafo seguinte.

Na quarta estrofe, ocorre a sequência de versos “Um dia estaremos juntos/Bem lá no Céu, no verdadeiro Paraíso”. Felipe Wellington foi brutalmente assassinado dois anos depois de compor essa canção, ele e seu companheiro de palco DJ Felipe foram mortos à tiros em frente a casa de seu *disc jockey* no bairro da Vila Glória, em Praia Grande⁷. Assim, o autor, dentro de sua fé, teria realizado o encontro com seus amigos, porém, muito prematuramente. A última estrofe é novamente o refrão da música.

⁴ <http://www.fundasantos.org.br/news.php?extend.1303.19>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=-D5dDqg77bQ&ab_channel=alissondasilvaramos

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=E-1t3FwnCEg&ab_channel=daniboldino

⁷ <https://noticias.r7.com/sao-paulo/abril-tragico-mortes-de-6-funkeiros-paulistas-seguem-sem-solucao-01042018>

MC Primo – Diretoria

Assim como Felipe Boladão, também era da Baixada Santista, lugar tido como berço do Funk no estado de São Paulo. Jadeilson da Silva Almeida, viveu os movimentos precursores da produção de Funk no estado de São Paulo, dentre as analisadas sua música é a mais antiga, *Diretoria*, datada do ano de 2005. Exponente no movimento paulista, MC Primo conquistou a marca bastante desejada pelos *funkeiros* de ser produzido por um dos pioneiros no Funk Brasileiro: o DJ Marlboro, já citado anteriormente neste estudo. Diferentemente das outras duas canções posicionadas, essa aborda um tema menos introspectivo, mas ainda assim de grande relevância, em *Diretoria*, aborda as dificuldades sendo um morador da favela, cair em tentação crime e também superação.

Por se tratar de uma música mais cantada e menos versada, se torna improdutivo expor todos os versos da canção, como feito com as duas últimas. Serão apenas levantados os versos mais relevantes para a contextualização da obra, podendo ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=-0kXRlffDPc&ab_channel=PESAD%C3%83O.

Ao começo da música, é visto a sequência de versos “Olha a revolta/Do moleque sofredor/Se jogou nas ondas da maldade/Maluco agora é tarde/O seu castelo desabou” nessa parte do texto, MC Primo aborda a trajetória no crime por menores de idade, no caso posto, revoltados, acabam “se jogando nas ondas da maldade” e assim vivendo uma vida que se enquadra fora da lei. Em seguida, os versos dizem que agora é tarde para voltar atrás e que “o castelo desabou”, sendo esse último verso referente a algo que foge do plano do menor de idade que está envolvido com o crime, tendo o mesmo fim do eu-lírico em “Lágrimas” de Duda do Marapé ou até mesmo a morte. Seguidamente, “Selva de pedra em que vivemos” Jadeilson propõe que enquanto vive em uma “selva de pedra”, que segundo o Dicionário Informal a expressão se remete a “Cidade grande, metrópole” que era pode bem se encaixar onde o autor morava, na cidade de Santos como na grande metrópole paulista, a capital São Paulo. Depois, “Pra se esquivar do tormento” fala sobre as dificuldades e tentações que um periférico passa durante sua vida e complementando “Temos que nos libertar” diz sobre a busca para uma emancipação da atual situação predatória e precário que um morador de uma comunidade possa passar.

Alguns versos para frente, o apelo religioso também se faz presente, em “Eu peço a Deus para que olhe por nós” Primo clama ao Deus, muito provavelmente o Deus baseado nos ideais do cristianismo para que cuide dele e também dos seus semelhantes. Após a ponte “Don, don, don, don, don, don” que é um elemento puramente musical para que o ritmo da música continue, “Eu sou guerreiro/Sou certo/E não admito falha” Primo fala sobre a própria postura perante as desavenças da vida, sua posição com caráter íntegro e sem abertura para que algo pudesse falhar. Em “Favela dá um papo reto/Não somos fãs de canalha” há uma referência a um padrão de postura como se fosse para ser seguido. Em “não somos fãs de canalha” não há uma atitude referente ao que seria referente a este substantivo “canalha” porém se lê como tudo vai de encontro com os interesses dessa população periférica. Na última parte da letra, há uma referência a própria a própria baixada santista e aos bailes, em “Que o funk é pra curtir na disciplina/É o batidão da baixada santista” assim também, refere-se a um comportamento sobre os bailes, seguinte de que o funk seria pra ser ouvido na disciplina, respeitosamente, o autor mostra que se propõe contra a violência dentro os bailes.

Há um clipe que acompanha a música, que basicamente descreve a música. Na primeira parte do clipe, dois menores de idade tentam assaltar uma mulher, roubando a bolsa dela. Porém, terminam por ser imobilizados. Após isso, MC Primo aparece e assim começa a performar a música.

É notório que um dos estilos que despontaram ao final dos anos 1990 e começo dos anos 2000 foi o Proibidão. E o subgênero já abordado anteriormente falava abertamente sobre tráfico de drogas e facções criminosas, ficou muito conhecido no Rio de Janeiro só que também despontou na Baixada Santista. Tanto que, não era raro que um MC fizesse mais de um estilo. Os três autores citados assim como faziam Funk Consciente também faziam Funk Proibidão, como era comum à época.

Lembrando que, nesse período do Funk, precede a grande onda de Funk Ostentação, que abandonava tanto a alusão a facções criminosas e focalizavam na questão de possuir bens como carros, motos, jóias, roupas caras e bebidas luxuosas. Movimento que, pelo seu potencial comercial, se espalhou por todo o Brasil.

O Funk Consciente nos dias atuais

A vertente do Funk Consciente nunca deixou de existir, mas não obteve sucesso tão avassalador como o Funk Ostentação. Desde de 2019, está acontecendo uma crescente do subgênero dentre os meios *mainstreams* do ritmo, como por exemplo a música “Sou Vitorioso” dos MC’s Lele JP e Neguinho da Kaxeta chegou a ser a sexta música mais ouvida do ranking Virais Do *Spotify* Brasil (*Spotify* é uma plataforma de *streaming* de músicas). Importante ressaltar que MC Neguinho da Kaxeta, viveu a primeira fase do Funk Consciente paulista, após, passando para o Ostentação e novamente voltando ao Consciente. A religiosidade e fé presente na primeira onda do movimento também se faz presente na segunda. Por exemplo, MC Lipi e MC Paulin da Capital, que mesclam a religiosidade em suas letras, que demonstra a fervorosa “Acredita” do MC Paulin da Capital”:

É quando te falarem que você não vai vencer

Pode ter certeza que isso tudo é mentira

Deposite a fé no poderoso pra tu ver

Que ele orienta é abençoa a tua vida

Se tiver perdido é só você ligar pra ele

Parece que não, mas ele sempre tá te ouvindo

Tá ouvindo a preces desses maloqueiros

Ou também na religiosa “Obrigado Deus” feita em parceria entre o MC Paulin da Capital e MC Lipi:

Obrigado Deus pelo pão de cada dia

Obrigado Deus pela saúde e a família

Obrigado Deus pelo dia de vida

Peço que me olhe

Que todos os seus anjos me ‘guia’

Um dos principais DJ 's da nova fase do subgênero, DJ GM, opina que o processo pandêmico iniciado em 2020 pode ter impulsionado ainda mais o sucesso das músicas: “Como não está tendo fluxo (festa de rua), o funk 'putaria' ficou muito em baixa mesmo. As pessoas ficam mais em casa, onde tem pai e mãe” (G1). Um dos maiores expoentes, que até furou a bolha do Funk foi a música "Cracolândia" produzida pelo produtor de música eletrônica ALOK. Tendo como temática o combate às drogas, principalmente o crack, a canção já possui 232 milhões de reproduções na plataforma de vídeos Youtube.

Enquanto a lata chacoalhar

E a ilusão for a sensação de ser mais poderoso

Vários vai memo' se arrastar

Que a Cracolândia tá lotada de curioso

(Cracolândia - verso de MC Hariel)

Considerações Finais

Concluimos que com base na análise e revisão de textos que abordam o desenrolar do Funk no Brasil até o Funk Consciente Paulista, é possível tratar sobre uma fundação e desenvolvimento histórico do movimento, que começa internacionalmente, porém ao chegar em território brasileiro, realiza um profundo processo de mudança que durou (e continua) por décadas. A mesma linha conecta os Bailes da Pesada no Canecão comandados por Ademir Lemos e Big Boy também passa por Felipe Boladão e atinge até os MC 's de hoje em dia, como MC Hariel.

Também é importante considerar o Funk também como uma forma de literatura periférica, além das músicas, já que também é uma forma de expressão que os mais afastados do centro da sociedade possuem como expressar seus sentimentos, almejos, lamúrias, em suma: suas humanidades.

A formação analisada, o Funk Consciente, ainda mais. Por ser próximo ao Rap, é

possível ver um sentimento e assertividade as complexidades desse cidadão periférico no meio em que ele convive, como lida com as relações complexas tanto entre seus pares quanto com as desavenças que a vida e o ambiente que se encontra possam o afetar.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CYNTRAO, Sylvia Helena. *Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia*.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro. Record, 2005.
- HERSCHMAN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- KUCK, Denis. *Comunicação e música contemporânea: as hibridações culturais do funk e do hip-hop no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005.
- MARTINS, Guilherme. *Guerra dos Graves: da Quebra de Xangô ao Funk na Baixada Santista*. Revista Sonora. N10, 2017.
- MC Duda do Marapé. *Lágrimas*, 2006.
- MC Felipe Boladão. *A Viagem*, 2008.
- MC Primo. *Diretoria*, 2005.
- PALOMBINI, Carlos. *Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia*. III Seminário Música Ciência e Tecnologia. UFMG, 2008.
- PEDRO, Thomaz. *Funk Brasileiro: Música, Comunicação e Cultura*. PUC-SP, 2015.
- QUEIROZ, Álvaro. *Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles*. Revista Entrelinhas, v.1 n.1, 2013
- SÁ, Simone Pereira de. *Funk carioca: música eletrônica brasileira?* Revista E-compós. V10, 2007
- VIANNA, HERMANO. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.