

FUNK E  
REGGAETON:  
UMA  
PERIODIZAÇÃO  
HISTÓRICA  
COMPARATIVA



IV SICCAL

[ GT 5 - CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA ]

Clara Marins Monteiro  
*Universidade Federal Fluminense*

**[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]**

O funk e o reggaeton são gêneros musicais híbridos, influenciados pela performatividade e estética do hip hop estadunidense, sendo hoje duas das maiores manifestações populares de jovens no Brasil e em diversos países latino-americanos dos últimos 30 anos. Considerando os contextos periféricos nos quais surgiram e se desenvolveram esses gêneros musicais, este presente artigo busca traçar uma breve descrição e contextualização de ambos, a partir de sua geografia, estética musical, relações de poder às quais estão condicionados, passando por eventos que buscaram criminalizá-los e outros que os deram legitimidade.

**Palavras-chave:** Funk. Reggaeton. Legitimidade. Criminalização. Indústria cultural.

Funk and reggaeton are hybrid musical genres, influenced by the performativity and aesthetics of American hip hop, being today two of the most popular youth manifestations in Brazil and in several Latin American countries of the last 30 years. Considering the peripheral contexts in which these musical genres emerged and developed, this article seeks to draw a brief description and contextualization of both, from their geography, musical aesthetics, power relations to which they are conditioned, passing through events that sought to criminalize them and others that gave them legitimacy.

**Keywords:** Funk. Reggaeton. Legitimation. Criminalization. Cultural industry.

El funk y el reggaeton son géneros musicales híbridos, influenciados por la performatividad y estética del hip hop estadunidense, siendo hoy dos de las más grandes manifestaciones populares de jóvenes en Brasil y en distintos países de latinoamericanos en los últimos 30 años. Considerando los contextos periféricos en los cuales surgieron y se desarrollaron estos generos musicales, este presente articulo busca delinear una breve descripción y contextualización de ambos, desde su geografia, estética musical, relaciones de poder a las cuales están condicionados, pasando por eventos que buscaran criminalizarlos y otros que les dieron legitimidad.

**Palabras clave:** Funk. Reggaeton. Legitimidad. Criminalización. Industria cultural.

A partir dos anos de 1970, começa a ser desenhado um mercado global para a “cultura pop negra” (LOPES, 2010, p. 29), onde a música ocupa um lugar central para a produção de novas identidades negras que vieram se estabelecendo pouco a pouco ao longo do século XX.

Enquanto expressão cultural contemporânea, o *hip hop*, quando começa a se consolidar nos Estados Unidos, desperta como uma potente influência estética e musical negra. Estética esta que se reproduz e se recria em diversas partes do mundo. No caso deste presente artigo, será abordado como essa influência estética e musical se desdobrou na América Latina, tendo como foco dois locais específicos e seus respectivos gêneros musicais: a cidade do Rio de Janeiro através do *funk* e Porto Rico, por meio do *reggaeton*.

Segundo a pesquisadora Adriana Lopes, o *hip hop* estadunidense se trata de

uma linguagem diaspórica disseminada através da música e intrinsecamente relacionada com a construção de identidades de jovens negros habitantes de territórios urbanos que são marcados por formas similares, mas não idênticas de racismo, pobreza e segregação espacial” que acaba por produzir “um compartilhamento de experiências marginais e subalternas. (LOPES, 2010, p. 29)

Dessa maneira, o *reggaeton* assim como o *funk*, são constituídos enquanto gêneros musicais híbridos que aglutinam um pouco da estética norte-americana com as experiências e culturas locais nas quais se desenvolveram.

## Reggaeton

---

Conforme Luis Armando Lozada Cruz, conhecido como *Vico C*, um dos percursores do gênero e compositor porto-riquenho, afirma no documentário “*Chosen Few*” (2006) o *reggaeton* é “essencialmente *hip hop*, mas com um sabor mais compatível com o Caribe”<sup>1</sup>. Este sabor, se dá através de uma mescla entre o *reggae*, o *dancehall* jamaicano, a *salsa* porto-riquenha e o *rap* em espanhol, que tem seu início no Panamá nos anos 1980, porém ganha força e concretude de produção em Porto Rico nos anos de 1990.

Segundo Mell Rivera, buscar o surgimento do *reggaeton* é um processo complexo, visto que, as fontes são poucas e as histórias contadas a cerca de seu surgimento são simplórias. Rivera explica que o *reggaeton* é:

um gênero transnacional que se configura a partir de diversos intercâmbios entre elementos e influências musicais provenientes do Panamá, Porto Rico e Nova Iorque, entre outros. Nesse sentido, falar de um *reggaeton* singular e unitário é, talvez, impossível, senão que toma diferentes formas em diferentes lugares. Se esse anterior é certo, também é certo que a modalidade particular do *reggaeton* que alcança entrar no mercado internacional, e assim adquire maior visibilidade, é a modalidade do *reggaeton* que se desenvolve em Porto Rico. (RIVERA, 2016, p. 18)<sup>2</sup>

---

1 Documentário: *Chosen Few* – Produção: Boy Wonder – Porto Rico– 2006 – Vídeo disponível em <https://bit.ly/2TyNBU5> visto em 20/10/2017

2 Texto original: “Un género transnacional que se configura a partir de diversos intercambios entre elementos e influencias musicales provenientes de

Mell Rivera comenta ainda que esse movimento *underground* começou nos anos 1990, nas comunidades pobres de Porto Rico por meio de festas. A autora cita ainda o exemplo de uma discoteca chamada *The Noise*, onde se misturavam o hip hop estadunidense com elementos do reggae e do dancehall jamaicano. Eram trazidos do Panamá discos com as batidas desses ritmos estrangeiros e alguns participantes da festa improvisavam letras em cima dessa base instrumental. Para além das festas, as músicas de reggaeton eram difundidas por meio de fitas-cassete com ajuda dos DJs. Quanto às letras, Rivera explica:

Esta música *underground* costumava ser relativamente crua em questão da linguagem empregada e de temáticas frequentemente violentas e que alguns chamariam (e, de fato, chamaram) obscenas. Entretanto, isso não era um problema, pois essa música nunca transitava através dos meios legítimos, pelo contrário, se mantinha circulando dentro desta espécie de subespaço clandestino. (RIVERA, 2016, p. 19)<sup>3</sup>

---

Panamá, Jamaica, Puerto Rico y Nueva York, entre otros. En este sentido, hablar de un reggaetón singular y unitario es, quizás, imposible, sino que este toma diferentes formas en diferentes lugares. Si bien esto anterior es cierto, también es cierto que la modalidad particular de reggaetón que alcanza entrar al mercado internacional, y así adquirir mayor visibilidad, es la modalidad del reggaetón que se desarrolla en Puerto Rico.”

3 Texto original: “Esta música *underground* solía ser relativamente cruda en cuestión del lenguaje empleado y de temáticas frecuentemente violentas y que algunos llamarían (y, en efecto, llamarán) obscenas. Sin embargo, esto no era un problema, pues esta música nunca transitaba a través de medios legítimos, sino que se mantenía circulando dentro de esta especie de subespacio clandestino.”

Petra R. Rideau, professora e pesquisadora sobre políticas culturais e raciais latino-americanas, argumenta que a controversa opinião em Porto Rico sobre o reggaeton só ganha expressividade quando o ritmo transpassa sua bolha de marginalidade e entra para o mercado musical local, o *mainstream*. Esse processo para alcançar o *mainstream* se deu aos poucos e com o passar dos anos. Somente quando o ritmo conquista espaço nas emissoras de rádio e em outros meios de comunicação que outros nichos da população começam a vê-lo como um problema social. Isto significa que não é relevante para a sociedade porto-riquenha se a violência cantada pelos *reggaetoneros* (nome dado às pessoas que cantam reggaeton) é vivida por aquelas comunidades. O que importava para a opinião pública é que as letras são violentas e obscenas, e, portanto, deveriam ser escondidas.

Sobre o processo de invisibilização da violência e da pobreza, no contexto do capitalismo moderno, o autor Angel Rodríguez Rivera (2016), comenta que este processo começa a se desmantelar na medida em que se massificam as produções dos setores subalternos. A música popular seria assim, um dos processos culturais no qual esses setores podem construir e reconstruir sua realidade social de maneira cotidiana, permitindo “a estes setores estabelecer comunhões de classe, raça e gênero que os espaços formais de participação não permitem.”<sup>4</sup>(RODRÍGUEZ, 2016, p. 26). Tirando assim da invisibilidade “setores sociais que os espaços de participação do estado burguês escondem dentro da homogeneização dos discursos oficiais tanto do estado,

---

4 Texto original: “A estos sectores establecer comuniones de clase, raza y género que la oficialidad de los espacios de participación no les permite.”

como da sociedade civil”<sup>5</sup> (Idem). A título de exemplo a respeito das tentativas de cerceamento e desaprovação por parte do estado, em 1993, o governo de Porto Rico anunciou publicamente a proibição de vários discos de reggaeton por seus conteúdos de violência e palavras de baixo calão. Já em 1994, um movimento chamado “*Morality in Media*”, liderado por um político e pastor porto-riquenho abriu e levou a cabo uma investigação policial para apreender e confiscar fitas-cassetes e discos de reggaeton. Conforme defendia o grupo, o reggaeton “corromperia a sociedade, particularmente a juventude da sociedade, com seu conteúdo, segundo eles, obsceno e pornográfico” (RIVERA, 2016; p. 20).

Rodríguez expõe ainda que, em Porto Rico, tanto o rap como o reggaeton são tidas como manifestações subalternas à medida que são racializadas. O autor explica que é racializada na medida em que “é uma expressão que representa a afro-porto-riquenhalidade como elemento do cotidiano e não folclórico” (RODRÍGUEZ, 2016; p. 26)<sup>6</sup>.

Passada a década de 1990, primeira década conflituosa, nos anos 2000 o reggaeton uma grande expressividade na sua produção musical. A partir da união de reggaetoneros, seus produtores e o apoio do público, criou-se uma rede autogestionada de fomento ao ritmo<sup>7</sup> por meio da criação de uma

estação de rádio dedicada exclusivamente ao ritmo; revistas que procuravam divulgar os trabalhos dos reggaetoneros e a produção *underground*; programas de televisão e também a montagem de um rede de distribuição e venda dos discos pelas ruas de Porto Rico.

Para compreender esse alcance do reggaeton é importante conhecer também a ligação entre Porto Rico e os Estados Unidos da América. A ilha porto-riquenha é um estado livre associado aos Estados Unidos desde 1917, e, por meio da Lei Jones, os nascidos na ilha são reconhecidos também como cidadãos estadunidenses. De acordo com o Censo de 2010<sup>8</sup> mais de 4,6 milhões de porto-riquenhos vivem nos E.U.A., totalizando um percentual de 9,2% da população de origem hispana no país norte-americano, perdendo apenas para a comunidade mexicana. Os estados norte-americanos que contam com o maior número de porto-riquenhos são Nova Iorque, Florida e Nova Jersey. Segundo uma pesquisa realizada em 2016,<sup>9</sup> a população estimada da ilha é de pouco menos de 3 milhões e 450 mil habitantes. Sendo assim, a população porto-riquenha que residente nos Estados Unidos supera a população que vive em seu local de origem. Esses dados são importantes para entendermos como e por que a indústria cultural incorporou o reggaeton.

A massiva distribuição de cassetes, as festas, a rádio dedicada a tocar reggaeton 24 horas, os cassetes que eram levados e distribuídos para o Panamá e para os EUA, as

5 Texto original: “Sectores sociales que los espacios de participación de estado burgués esconden dentro de la homogenización de los discursos oficialistas, tanto del estado como de la llamada sociedad civil.”

6 Texto original: “Es una expresión de sectores que representan la afro-puertorriqueñidad como elemento cotidiano y no folclórico.”

7 Documentários: Chosen Few – Boy Wonder – Porto Rico– 2006 – Vídeo disponível em <https://bit.ly/2TyNBU5> e La Clave (Salsa y Reggaeton) – Direção:

Mariella Sosa – Porto Rico – 2010 – Vídeo disponível em <http://bit.ly/2iH1IXi>

8 United States Census Bureau. Visto em <http://bit.ly/2jwbVXI> Acessado em 13/10/17

9 Puerto Rico Diaspora Atlas 2010, p.14. Visto em: <http://bit.ly/2A0cLEg>. Acessado em 13/10/17

polêmicas e as controversas opiniões sobre o ritmo, o fizeram crescer exponencialmente e ganhar ainda mais notoriedade. Dado esse contingente de pessoas que ouviam e consumiam essas músicas, a indústria cultural não tinha meios de ignorar seu crescimento e contê-lo, acabando assim por incorporá-la. Dessa forma, as canções começam a serem “limpas” para tocarem nas demais rádios porto-riquenhas. Sobre essa mudança Mell Rivera explica que

quando o reggaeton se incorpora ao mercado mainstream porto-riquenho, experimenta uma progressiva transformação para acomodar-se, cada vez mais, as expectativas do mercado. Isso se pode notar na mudança das temáticas, no sentido de que segue falando de violência, mas de alguma maneira mais idealizada ou romantizada para se dissimular. (RIVERA, 2016, 22 tradução minha)<sup>10</sup>

Ainda segundo a autora, as grandes improvisações e *tiraeras* - como são conhecidas as batalhas líricas no reggaeton - que aconteciam durante os shows (e/ou festas), tiveram que ser condensadas em tempo e estrutura para poderem se acomodar as demandas das demais rádios. A título de curiosidade, proporcionalmente, Porto Rico é o local que mais tem estações de rádio<sup>11</sup> e canais de televisão do que qualquer outro lugar no mundo.

<sup>10</sup> Texto original: “Cuanto el reggaetón se incorpora en el mercado *mainstream* puertorriqueño, experimenta una progresiva transformación para acomodarse, cada vez más, a las expectativas del mercado. Esto se puede notar en el cambio de las temáticas, en el sentido de que sigue habiendo violencia, pero de alguna manera se idealiza o romantiza para disimularse.”

<sup>11</sup> History. Visto em: <http://bit.ly/2mUInX6> Acessado em 14/10/17

Rivera comenta ainda que foi essa progressiva transformação, juntamente com o crescimento da popularidade do reggaeton, que possibilitaram, dez anos depois da estruturação do ritmo em Porto Rico, que o hit “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee fizesse sucesso internacional, fazendo com o que ritmo saísse do eixo Porto Rico-Panamá-Nova Iorque e chegasse a outros países da América Latina, incluindo o Brasil e diversos países europeus. Contudo, é importante ressaltar que essa incorporação à indústria cultural beneficiou fortemente os produtores, os cantores e os DJs, isto é, não necessariamente deve ser visto como um fato pernicioso para o reggaeton.

A título de exemplo, a exibição de doze reggaetoneros, os *12 Discipulos*<sup>12</sup>, como se apresentaram (Vico C, Tito el Bambino, Eddy Dee, Tego Calderon, Nicky Jam, Jhonny Prez, Gallego, Wigo G, Zion, Lennox, Voltio e Ivy Queen) na premiação do 6º Grammy Latino<sup>13</sup>, em 2005 representa simbolicamente não só a incorporação do gênero pela indústria cultural, no sentido de o Grammy ser um espaço de legitimação e incorporação da indústria fonográfica para diversos ritmos latinos, mas também representa metaforicamente uma transição entre a salsa e os salseros, como antigos representantes da música e cultura porto-riquenha, sendo substituídos pelo novo ritmo e seus representantes.

A apresentação tem início com Vico C, vestido de branco com trajes sociais,

<sup>12</sup> Visto em: <https://bit.ly/2s9X2NU> Acessado em 10/09/17

<sup>13</sup> O Latin Grammy Awards é uma premiação criada em 2000 pela Academia Latina de Gravação para premiar as melhores produções da indústria fonográfica latino-americana de determinado ano.

cantando uma música chamada “*Tu Corazón Ya No Aguanta Pela*” que tem como base rítmica a salsa. Quando se acaba essa primeira parte da apresentação, os televisores da premiação começam a tocar “*Quítate tú*”, música cantada por um dos grupos mais famosos de salsa, o *Fania All Star*. Fazendo então referência a esse clássico da salsa, os doze reggaetoneros aparecem um por um no palco do prêmio cantando “*Quítate Tú Pa Ponerme Yo*”<sup>14</sup> (Saia você, para eu entrar – tradução literal). Todos vestidos com largas calças jeans e camisas pretas, contendo em cada uma delas fotos de doze importantes cantores de salsa. Além disso, por ser uma performance com diversas pessoas e vozes, a música ganhou um entonação de batalha, como as antigas *tiraeras*. Vale ressaltar a importância da presença de Ivy Queen, como sendo a única mulher representante do ritmo em tal apresentação, dado que, ainda atualmente a quantidade de mulheres cantoras é consideravelmente menor do que o número de homens.

No documentário “*La Clave*” (2010)<sup>15</sup>, de Mariella Sosa, são analisadas as similaridades entre a salsa e o reggaeton. Cantores, produtores, instrumentistas e DJs comentam sobre os dois ritmos e defendem que ambos contaram com os mesmos elementos para se desenvolverem. De acordo com o que é contado e desenvolvido no documentário, a “clave” é um compasso marcado por meio de palmas, vindo da África Ocidental através dos negros que foram escravizados e levados para a ilha. Esse padrão rítmico marcado

pelos palmas, e instrumentalmente marcado pelos tambores, é a base tanto para a salsa, como para o reggaeton, sendo que neste último caso utilizam-se versões eletrônicas para marcar essa cadência do tambor.

De acordo com algumas falas contidas no documentário, os *salseros* (cantores, instrumentistas e amantes da salsa em geral), comentam que antes do reconhecimento e do estabelecimento enquanto gênero musical, a salsa também passou por uma fase, por assim dizer, onde era discriminada pelas camadas mais altas da sociedade *boricua*<sup>16</sup>, por ter surgido nos bairros pobres da ilha, por falar da realidade vivida nesses locais, por ter sua execução marcada por tambores negros, por ser *callejera*<sup>17</sup>.

Ademais da violência retratada nas canções, outro tema custoso ao reggaeton é o sexo. No documentário “*Chosen Few*”<sup>18</sup> (2006), reggaetoneros falam sobre essa temática, explicam e desenvolvem seus pontos de vista sobre tal. De maneira geral, o que a maioria comenta sobre o tema é sua recorrência, ou seja, não é nada novo para o público. É um tema que é explorado por produções publicitárias, por produções televisivas, por canções de outros gêneros musicais, entre outros. A maioria dos entrevistados justifica que se a temática sexual é explorada de tantas formas diferentes é justamente porque vende.

<sup>14</sup> Letra contida em: <https://bit.ly/2Auodrm> acessado em 01/09/17

<sup>15</sup> Visto em: <https://bit.ly/2SFCfNJ> acessado em 03/09/17

<sup>16</sup> Os habitantes de Porto Rico são conhecidos habitualmente como “Boricuas”, já que os aborígenes taínos chamavam e chamam a ilha de *Boriquen*, ou *Borikén*, que em sua língua significa “Terra do Grande Senhor” <http://bit.ly/2jgd2t2> acessado em 15/09/17

<sup>17</sup> Expressão em espanhol para classificar algo como sendo da rua, por exemplo música *callejera*, quer dizer música de rua.

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VuxLGqy-QKp8> acessado em 05/10/17

Para entender esta popularização da temática sexual nas letras e videoclipes, Giddens (1992) elucida sobre o contexto “ultra-modernizante”, no qual estamos inseridos e “assistimos a uma expansão do mercado do erotismo e da pornografia e uma consequente ruptura de muitas convenções mais restritivas do passado” (LOPES, 2010, p.135), onde o sexo deixa de ser assunto unicamente privado para ser explorado por diversos setores da sociedade, inclusive na indústria cultural, no que Mariana Caetano chamou de “globalização da pornografia” (2015, p. 69).

Entretanto, há de se ter bastante cautela ao tratar sobre tudo o que envolve a temática sexual neste gênero musical, posto que a preponderância e repetição da imagem da mulher sendo objetificada e inferiorizada nas letras e nos videoclipes é demasiado excessivo. Contudo, não se pode limitar e classificar que o reggaeton é por si só um gênero musical completamente machista e misógino, visto que, dentro de uma sociedade patriarcal, existem músicas extremamente machistas em quase todos os gêneros musicais, porém há de se considerar criticamente o imaginário criado dentro do reggaeton acerca das mulheres.

## Funk

---

Considerado como o “primeiro gênero musical brasileiro de música eletrônica” de acordo com o musicólogo Carlos Palombini (2014, p. 317), o funk carioca é um gênero musical híbrido que tem como fonte inicial um compilado de diferentes gêneros musicais vindos dos Estados Unidos. Sendo uma mescla entre *soul* e o *funk* estadunidense,

que se desenvolveram ao longo das décadas de 1970 e 1980 nos bailes *blacks* no Rio de Janeiro. Posteriormente foi incorporada uma variação do hip hop, o *Miami bass* e o *eletro*, o funk carioca surge, tal como conhecemos hoje, na virada das décadas de 1980 para 1990 (Vianna, 1988, p. 1).

Desenvolvido e produzido por jovens negros moradores das favelas cariocas, os bailes funks, nome dado às festas dedicadas ao ritmo, arrastam milhares de pessoas há pelo menos trinta anos. Segundo Vianna, em 1987, época onde o funk ainda não tinha o alcance que tem atualmente, era “um contingente de mais ou menos um milhão de pessoas presentes nos bailes” (Idem) espalhados por seiscentos bailes que aconteciam no estado do Rio de Janeiro.

A antropóloga e professora Adriana Facina, ao traçar um paralelo histórico, comenta que o funk é um dos “ritmos mais malditos da música popular brasileira”. Segundo a autora:

Seus detratores afirmam que o funk não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções pop ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão, associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral. Ao criminalizarem o funk, e o estilo de vida daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas. (FACINA, 2009, p. 2)

Importante ressaltar que tanto no caso do funk, como no reggaeton, este artigo não compreende esses ritmos musicais como cópias do hip-hop norte-americano, nem tão pouco como um meio de promover a homogeneização musical norte-americana. Mas sim, considera tais ritmos estudados como ressignificações desse gênero estadunidense a partir de releituras musicais ligadas às diásporas africanas, experiências subalternas e a outros ritmos musicais dos locais de onde saíram, como a salsa e o samba, por exemplo. Posto que, embora esse movimento de importação cultural ocorra predominantemente nas elites nacionais, as classes subalternas não são indiferentes a ele. De maneira condensada, Adriana Lopes, explica que

ao passo que o movimento antropofágico era constituído por uma elite branca que “deglutia” a cultura de determinada elite branca europeia, o funk carioca é formado por jovens negros e pobres que “deglutem”, fundamentalmente, os textos sonoros de uma cultura marginalizada produzidos por outros jovens, também negros e pobres. (LOPES, 2010, p. 28, grifos do autor)

Ao resenhar o livro de Silvio Essinger, “Batidão: uma história do Funk” (2005), Palombini comenta que o funk é “um fenômeno que coloca em jogo um problema central da cultura brasileira: a consciência que o pobre tem seu lugar” como diz a letra cantada por MC Cidinho e Doca no famoso “Rap da Felicidade”<sup>19</sup>.

Adriana Lopes elabora sob o aspecto social, uma análise do funk em relação

<sup>19</sup> Letra contida em: <https://bit.ly/2TykrV5> acessado em 05/09/17

à ideia construída de Brasil como de um país de democracia racial e social. Segundo Petrônio Domingues a definição de democracia racial significa um “sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação” (2001, p. 1)

Abdias do Nascimento comenta que segundo o conceito de democracia racial

devemos compreender democracia racial como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (NASCIMENTO *apud* DOMINGUES, 2001, p. 1)

De acordo com Lopes, o funk se constituiu justamente no momento em que essa noção de democracia racial começa a ser substituída pela imagem de um país altamente fragmentado e permeado por conflitos. E nesse momento, a autora comenta que a “crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do ‘bom gosto estético’” (2010, p. 15, grifo da autora).

Como já comentado no contexto do reggaeton, a dimensão racial e os preconceitos de classe, são fatores substanciais para analisarmos a dinâmica entre os gêneros musicais e as sociedades nas quais estão inseridos. Onde ambos são demonizados e menosprezados por

cantar a realidade dos setores socialmente subalternos não enquanto elemento folclórico, mas sim cotidiano.

Através de uma análise bourdiesiana, a autora diagnostica que a sociedade hegemônica não reconhece essas vozes marginalizadas, pois estas não são escolarizadas, independentes, desenvolvidas e, consequentemente não possuem, o que o autor francês chama, de “capital cultural legítimo” (Bourdieu, 1979). Sendo assim, no caso em questão, as músicas produzidas às margens das instituições de prestígio não são sequer reconhecidas socialmente enquanto formas efetivas de leitura e de escrita, e que possam estruturar e muitas vezes empoderar determinados grupos marginalizados.

Desde o seu surgimento até os dias atuais o funk passou por diversas abordagens dentro da mídia brasileira. Nos anos de 1980, enquanto eram executadas músicas norte-americanas, as festas que aconteciam no subúrbio eram conhecidas como “*bailes blacks*”<sup>20</sup> e tais bailes eram comentados como um meio legítimo de diversão para os moradores do subúrbio da cidade. Nas décadas posteriores, quando as letras começam a serem cantadas em português retratando o dia-a-dia da favela e uma temática mais sexual, as notícias veiculadas na mídia mudam drasticamente passando a tratar o funk como grande causador dos males sociais, como gravidez precoce<sup>21</sup>, disseminação do vírus HIV, entre outros.

---

20 FRIAS, Lena. *O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1976, Caderno B.

21 “Grávidas do funk’ preocupam prefeitura”. Folha de São Paulo. 09 de março de 2001

O alarde social foi tão influente que em 1999, instaurou-se um Inquérito Parlamentar na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ), que ficou conhecido como a “CPI do Funk” que tinha por finalidade “investigar os ‘Bailes Funks’, com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil” (art.1º). Promulgada em 30 de maio de 2000, a Lei 3410<sup>22</sup>, exigia presença de policiais militares durante o evento, requeria permissão escrita da polícia para que os bailes pudessem ocorrer, proibia a execução de músicas que fizessem apologia ao crime, entre outras resoluções. Somente nove anos depois, em 22 de setembro de 2009 o funk passa a ser reconhecido enquanto movimento cultural e musical de caráter popular (art.1º) por meio da Lei 5543<sup>23</sup>. Mantendo a proibição as músicas que faziam apologia ao crime, a nova lei garantia sua realização enquanto manifestação cultural, proibindo de qualquer discriminação ou preconceito social, racial, cultura ou administrativo contra o movimento (art.4º).

Durante o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, sucedeu a consolidação da indústria funkeira, que nesse momento passa a ter um programa na televisão aberta dedicado exclusivamente a divulgar os bailes, as músicas e os MCs com produção da principal equipe de som e produtora musical dedicada ao funk na época (a Furacão 2000), além de um programa destinado ao gênero em uma das rádios de maior audiência na cidade.

---

22 Visto em: <http://bit.ly/2Ap5uza> acessado em 01/10/17

23 Visto em: <http://bit.ly/2tSsDm4> acessado em 01/10/17

Além da lei da patrimonialização do funk, representar simbólica e juridicamente um espaço de legitimação do funk, existem outros exemplos de incorporação do funk na grande indústria. O primeiro é a canção “Boladona” de Tati Quebra-Barraco que foi o primeiro funk a ser usado como trilha sonora, na telenovela “América”, no horário nobre da emissora Rede Globo, em 2005, e a segunda, também servindo de trilha sonora para o filme “Tropa de Elite” (2007). A partir destes dois momentos, o funk que ainda estava restrito predominantemente aos cariocas, passa a ouvido e reproduzido nacional e internacionalmente e acaba por se converter no ritmo musical que é “a cara” do Rio de Janeiro.

Assim como comentado sobre a apresentação do 6º Grammy Latino como um espaço de legitimação para o reggaeton, a Lei 5543, a patrimonialização do funk promovida por ela e a veiculação das músicas nas grandes mídias, representam, como conceitua o escritor francês Pierre Bourdieu, um “capital cultural objetivado em suportes materiais” (1979, p. 4).

À semelhança do reggaeton, o sexo também é um tema fortemente explorado no funk, tendo inclusive determinado subgênero dedicado exclusivamente à temática. Algumas das vertentes estéticas existentes no funk são: funk *melody*, funk *putaria*, funk *proibidão*, funk *de raiz*, funk *ostentação*, funk *gospel*, entre outros. Entretanto, não foi a partir do funk que surgiram na música brasileira piadas de duplo sentido e conteúdo pornográfico. O jornalista Rodrigo Faour (2008), em seu trabalho articula a temática sexual presente nas letras de músicas da MPB, lembra que marchinhas de carnaval, sambas, o axé music baiano e a própria MPB empregam esta abordagem sexualizada,

ainda que não na mesma intensidade como utilizado pelo funk. E como no reggaeton, a figura feminina é retratada majoritariamente como objeto sexual subalternizada e submissa as figuras masculinas não apenas nas letras como também nos videoclipes.

Contudo, como já abordado anteriormente este não é um fenômeno exclusivo aos dois gêneros musicais, estando presente em vários outros ritmos latino-americanos, como no *farró*, *sertanejo*, *vallenato*, *bachata*, entre muitos outros. Embora, não se utilizem da abordagem sexual tão diretamente como no funk e no reggaeton apresentados ao longo do artigo, esses outros ritmos musicais apresentam narrativas que são bastante conservadores quanto ao papel exercido pela mulher na sociedade, porém se utilizam de uma retórica romântica com intuito de justificar o machismo contido nas letras. Posto isso, a visão da mulher e a sexualidade exacerbada nas músicas populares demonstram a configuração que estrutura e permeia a desigualdade de gênero nas sociedades latino-americanas. Entretanto, vale mencionar que, ainda de maneira por vezes contraditória, é também dentro desses gêneros que as mulheres conseguem um pouco mais de espaço para cantar sua própria sexualidade, como por exemplo as cantoras Ivy Queen, Valesca Popozuda, Tati Quebra-Barraco, Chocolate Remix, entre outras.

Passados trinta anos conturbados desde o surgimento dos gêneros musicais, atualmente ambos se encontram consolidados, com produções cada vez maiores, músicas com recorde de compartilhamento, alcance de magnitude internacional com artistas estabelecidos e renomados, indicações a premiações e etc. Ainda que de tempos em tempos voltem a ser criminalizados em alguma escala.

## Considerações finais

---

As trajetórias musicais apresentadas ao longo deste artigo, com respaldo das pesquisas desenvolvidas por Facina (2009), Lopes (2010), Rideau (2015), Rivera (2016) e Rodríguez (2016), se dispuseram como objetivo periodizar historicamente o funk e o reggaeton enquanto gêneros musicais desenvolvidos a partir de uma estética musical negra contemporânea, em uma tentativa de aproximar esses dois gêneros musicais latino-americanos e sua produção cultural. Posto que, através de uma, ainda que breve contextualização de ambos os gêneros musicais, conseguimos pensar de maneira crítica algumas contradições presentes neles, oportunizando possibilidades para abordagens futuras de pontos mais delicados como os papéis de gênero desempenhado nas músicas, apropriação cultural, criminalização, entre outras temáticas. Uma vez que, inseridos na indústria cultural e sendo amplamente difundidos, ambos estão condicionados a novas lógicas de mercado e de produção, fornecendo-nos agora novos possíveis recortes de análise sobre os mesmos.

Em suma, o presente artigo buscou traçar um panorama comparativo a fim de promover uma reflexão sobre as condições sociais nas quais surgiram e entender os contextos onde esses dois gêneros estão inseridos na sociedade brasileira e porto-riquenha. Embora geograficamente distantes uma da outra, existem inúmeros pontos de convergência e similitudes entre ambos como períodos equivalentes de rechaço social, censura, legitimação e incorporação na indústria cultural conferindo renome a artistas populares de setores subalternos que comumente estão condicionados à margem dos discursos sociais hegemônicos e de suas produções culturais. ■

[ CLARA MARINS MONTEIRO ]

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade – PPCULT pela Universidade Federal Fluminense - UFF, graduada em Produção Cultural - UFF  
E-mail: claramm@id.uff.br

## Referências

---

BOOMSBURY ENCYCLOPEDIA OF POPULAR MUSIC OF THE WORLD: Volumes VIII - XIII: Genres - Volume IX: Caribbean and Latin America. Publi. 2014

CAETANO, Mariana Gomes: **My Pussy é o Poder**: Representação Feminina Através do Funk: Identidade, Feminismo e Indústria Cultural. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015.

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

FACINA, Adriana. **Quem tem medo do “proibidão”?** In: FACINA, Adriana et al. Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk - Criminologia de Cordel 2. Instituto Carioca de Criminologia, Rio de Janeiro: Revan, 2013.

\_\_\_\_\_, Adriana. **Não me Bate Doutor**: Funk e Criminalização da Pobreza. V ENECULT, 2009. Visto em <http://bit.ly/2AZ7rls> Acessado em 10/10/17

FAOUR, R. **História Sexual da MPB**. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2008

GALLUCCI, Maria José. **Análisis de la Imagen de la Mujer en el Discurso del Reggaeton**. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2008.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho; SILVA, Daniel do Nascimento; FACINA, Adriana. **Letramentos de ruptura**: as escritas do funk carioca. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2BatohW> Acesso em 20/06/2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 41 e 92.

PALOMBINI, Carlos. **Um Funk Muito Barulhento**. In: Eu Sou Favela, Contos & Artigos Rio de Janeiro: Anacoana, 2012. Disponível em <http://bit.ly/2iy3FF6> Acessado em 30/10/17

RAMOS, Vigimaris Nadal-; SILVA, Dórsia Smith. **Perspectives on Reggaeton**. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016.

RIDEAU, Petra R. Rivera **Remixing Reggaeton**: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico. Londres: Duke University Press, 2015, edição Kindle.

RIVERA, Angél Rodríguez. **Acumulación Subalterna**: Cultura, Clase, Raza y Reggaeton. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 26-38

RIVERA, Mell. Pall **Mundo**: el mundo académico ante el reggaetón de los noventa pa' acá. In: Perspectives of Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 18-26