

### **Funk Carioca: Tensões e Conflitos Culturais No Rio de Janeiro Contemporâneo.**

Reginaldo Aparecido Coutinho

**Resumo:** Este trabalho busca traçar uma discussão sobre a manifestação cultural conhecida como Funk Carioca, no Rio de Janeiro contemporâneo. Para tal, trouxemos alguns estudiosos e suas alterações acerca do nosso objeto de estudo. Damos enfoque às comparações que estes fazem desse estilo musical a outras manifestações artísticas, também de origem consensual negra que será mais bem explanada no decorrer do nosso artigo, para que a discussão a respeito da resistência social as culturas de periferias, exemplo o samba, se naturalize e se faça melhor compreendida.

Os estudos sobre o Funk Carioca têm sido mais comuns nas áreas de Sociologia (CUNHA JR, 2003), Educação (JOVINO, 2005) e Antropolgia (ABROMOVAY, 1993) sendo raros os estudos realizados por historiadores. O artigo se insere na vertente historiográfica denominada História Social da Cultura, pois toma como ponto de partida os estudos, conceitos e categorias elaborados neste campo da história desde os anos 1960, através de historiadores que têm procurado travar um diálogo com outras disciplinas, assim como, integrar aspectos culturais na análise do processo histórico e, ao mesmo tempo, têm procurado considerar que a cultura é um conjunto de diversos recursos em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, entre o dominante e o dominado, entre o erudito e o popular.

Assim, a História Social da Cultura entende que o espaço da cultura é uma arena de elementos conflitivos que se encontram em embate nas relações sociais e de poder, de exploração e resistência, como observou o historiador Edward Palmer Thompson em seus estudos.

O diálogo interdisciplinar que se procurará travar entre a Sociologia, Antropologia e História, será, sobretudo, neste artigo, com a música partindo de um referencial histórico, isto é, entendendo a música como parte de um sistema sociocultural mais amplo e procurando problematizar questões relativas à cultura popular, o que significa inserir a música e a cultura em contextos sociais e políticos que permitam vislumbrar as relações que os sujeitos históricos constroem através delas com outros sujeitos.

Não se pode falar sobre o Funk Carioca sem evidenciar a luta de classes no cenário brasileiro. Na década de 1990, no Brasil, a juventude se dividia em no mínimo duas classes sociais, a pobre e a classe média, e cada qual se identificava com um gênero musical diferente, em sua maioria: a classe média com o Rock, e a classe pobre com o funk, tendo em vista que este último gênero musical evidenciava o cotidiano e o descaso com a classe e a etnia de seus adeptos. (YÚDICE, 1997).

Fora justamente os adeptos do movimento Funk, também conhecidos como funkeiros atualmente, que durante os anos 90 lançaram tentativas bem sucedidas de divulgar os bailes funk e se inserirem no cenário musical. Em contra partida, o Funk Carioca, assim como o hip-hop em geral, com a dimensão que começara a ganhar na década de 1990, foram duramente atacados e classificados por meio da “crítica especializada” como meio de recrutar jovens, por parte dos grandes traficantes de drogas, para a vida do crime e do vício. Isso se deu pela grande aceitação por parte da juventude brasileira como um todo a estas manifestações culturais.

**Palavras-chave:** História. Cultura. Funk Carioca. Rio de Janeiro.

## Funk, marginalidade e periferia

O Funk Carioca, como é conhecido dentre as muitas outras variações para denominá-lo, é também chamado de Funk do Rio. Ele é uma manifestação artística, pois se trata de um estilo de música desenvolvida para a dança, e ao mesmo tempo é uma manifestação sociocultural, pois apresenta questões que não se pautam somente no entretenimento de seus adeptos, mas também na possibilidade de dar voz e visibilidade a uma classe social que historicamente, geograficamente e socialmente é marginalizada no Brasil – a classe da parcela da sociedade brasileira que é desprovida de remuneração digna para a sua subsistência nas comunidades carentes dos morros cariocas.

Para que possamos melhor entender a abrangência que esta manifestação musicossocial tem, vamos neste primeiro momento enumerar a abrangência e a influência espacial, social e histórica que os seus adeptos sofreram até a concepção do Funk Carioca.

De início é importante que desambiguemos alguns dos conceitos aqui empregados. Ao nos referimos sobre a marginalização nos morros cariocas, não nos pautamos somente no conceito de espaço físico, mas também no conceito de espaço associada à identidade cultural, definido pela historiadora Mônica Pimenta Velloso no seu artigo *As tias Baianas tomam conta do pedaço*:

Entre nós a idéia de espaço fundamenta uma das bases do projeto nacional, constituindo sólido fator de identidade cultural. Chegou-se a afirmar que, diferentemente dos outros países, ‘somos feitos de *espaço*’ (Velloso, 1985,). Era uma maneira de descartar o real-histórico para inventar as utopias necessárias ao mito da nação.

Entretanto, essa associação entre *espaço e identidade cultural* não foi apenas uma elaboração ideológica da ordem dominante, servindo também de referência básica aos grupos marginalizados. Brigando pelo espaço, esses grupos, na realidade, estavam brigando para terem reconhecida a sua própria existência. (VELLOSO, 1990)

A concepção de espaço é muito bem definido pelos geógrafos Rogério Haesbaert da Costa e Ester Limonad, ambos professores associados do departamento de geografia e do programa de pós-graduação em geografia da Universidade Federal Fluminense e pesquisadores do CNPq, que registram, em seu artigo escrito em conjunto intitulado *O território em tempos de globalização*, que:

[...] sem dúvida o homem nasce com o território, e vice-versa, o território nasce com a civilização. Os homens, ao tomarem consciência do espaço em que se inserem (visão mais subjetiva) e ao se apropriarem ou, em outras palavras, cercarem este espaço (visão mais objetiva), constroem e de alguma forma, passam a ser construídos pelo território. (HAESBAERT, LIMONAD, 2007)

No que diz respeito à identidade do espaço ao qual chamamos de incubadora do que hoje denominamos Funk Carioca, é importante que conheçamos, ainda que de forma sucinta, os desdobramentos históricos que constituíram este ambiente de marginalizados. Para tal, levemos em consideração a Reforma Urbana da cidade do Rio de Janeiro - início do século XX -, que, segundo Jaime Benchimol, pesquisador da casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz e Professor do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde, em seu artigo *Reforma Urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro*, foi:

[...] Além das obras de demolição e reconstrução sem precedentes na história dessa e de outras cidades brasileiras, um cipoal de leis e posturas procurou coibir ou disciplinar esferas da existência social refratária à ação do Estado. A reforma urbana foi, na realidade, o somatório não previsto das ações de múltiplas forças, humanas e não humanas. O Rio de Janeiro que emergiu dos escombros da Cidade Velha e da conflagração social que ardeu em meio a eles – a chamada Revolta da Vacina – era

diferente. Não como imaginaram os apologistas da reforma, pois a política ‘racional’, que se propôs a corrigir os erros de sua gestão ‘espontânea’, engendrou novas contradições e agravou muitas das que já existiam. (BENCHIMOL, 2003)

Foi sob a desculpa de modernização, saneamento e embelezamento desta cidade para uma progressiva civilização social da mesma, na eliminação de elementos sociais “indesejáveis” do centro histórico da cidade: os menos favorecidos e em sua maioria afrodescendentes recém-libertos da escravidão brasileira pela lei áurea assinada pela princesa imperial do Brasil, Isabel, em 1888; e dos quais, por sua vez, foram marginalizados geograficamente, em outros termos, confinados aos morros em torno da cidade, que se realizaria a reforma urbana do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, adotamos os estudos da Lilian Fesler Vaz, Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que associa a reforma urbana como consequência direta a formação das favelas já que, com a reforma houve o combate aos cortiços, para ela, o “Cabeça de Porco” é o agente das primeiras favelas tendo em vista que este cortiço possuía elementos que posteriormente seriam usados para identifica-las. Nesta mesma perspectiva a autora diz que os primeiros casebres em morros seriam formas embrionárias de favelas no entanto não as denominavam favelas porque lhes faltavam os adjetivos que configuram uma favela: “conotação de adensamento, ilegalidade, insalubridade, desordem, autoconstrução e falta de serviços e infra-estrutura urbana” (VAZ, 2002).

Neste ponto se torna evidente a marginalização da sociedade de baixa ou nenhuma renda como explicita Mônica Pimenta Velloso:

[...] Enquanto capital da República, o Rio funcionaria como verdadeiro pólo de atração dos mais diferentes grupos que trariam, do restante do país, experiências culturais distintas. É aqui precisamente que vai ocorrer o fosso entre Estado e sociedade. Explicando melhor: no domínio formal, um Estado europeizado que luta por impor padrões de conduta e valores culturais tidos como universais; no real, uma sociedade extremamente fragmentada que, muitas vezes, cria seus próprios canais de integração à margem da vida política tradicional. (VELLOSO, 1990)

Juntamente com a premissa dos geógrafos, podemos constatar que o território físico dos morros onde a maioria da população residente é desprovida de remuneração digna para a sua subsistência e marginalizada, de forma geral, fora amontoada, por vezes podemos usar este termo de forma literal devida a geografia topográfica em que suas respectivas residências foram construídas, na periferia da cidade.

É pertinente que esclareçamos que o termo ‘marginalidade’ e suas variações, empregada em nossos estudos, se fazem no sentido histórico-social pela corrente histórico-estrutural que, segundo Luzia Alves, diz:

[...] não existe uma transição de uma sociedade tradicional para uma sociedade moderna. O problema da marginalidade surge em uma sociedade constituída de forma heterogênea. A marginalidade se origina nas mudanças das estruturas entre capital e trabalho assalariado. Assim, a força de trabalho marginalizada pelo capital afeta todo o sistema capitalista mundial. (ALVES, 2010)

Em outros termos, esta vertente vem nos mostrar que a marginalidade, no nosso caso do Rio de Janeiro, não é um “objeto não identificado” que simplesmente surgiu historicamente, ela sempre esteve lá. Isso fica mais claro quando analisamos o real significado do termo ‘marginalidade’ proposto pela mesma autora que expõe que este conceito:

[...] advêm do/no termo *social* que aparece a partir de uma representação cultural da existência de um centro e de uma periferia, da saída da população do meio rural para o urbano [no caso do Rio de Janeiro não se trata tão somente do êxodo rural, mas também da libertação dos escravos do território brasileiro], formando os chamados *burgos*.

O centro era marcado pela idéia de boa vontade e de integração social;

era onde se realizavam todas as transações econômicas. Da delimitação do centro, nasce a periferia, o entorno, bem como a função simbólica do viver à margem, o não-lugar, da insignificância e do não-poder, e, portanto, do termo *marginalidade*. (ALVES, 2010)

Acreditamos que com essa explicação a cerca do conceito de marginalidade possamos falar dos que são considerados, muitas vezes de forma errônea, a beira da sociedade brasileira e/ou separada do resto da sociedade, e não somente no sentido midiático que trata como marginal unicamente membros da sociedade que são delinquentes, confundindo assim aquilo que denominamos marginalidade com o termo ‘criminalidade’.

Tomados pela asserção dos geógrafos já citados, Rogério Haesbaert da Costa e Ester Limonad, que nos diz que: “o território é uma construção histórica e portanto, social, a partir das relações de poder (concreto e simbólico) que envolvem, concomitantemente, sociedade e espaço geográfico (que também é sempre, de alguma forma, natureza);” (HAESBAERT, LIMONAD, 2007), juntamente com a asserção anterior dos mesmos, podemos afirmar que o território dos marginalizados da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX é a periferia da cidade. Admitindo que a população que se estancara na periferia do Rio de Janeiro é formada por grande parte dos elementos socialmente “indesejáveis” para a sua época, sustentamos a ideia de que a população descende dos primeiros elementos desta região e os que para lá posteriormente foram levados por circunstâncias diversas, apresentam as mesmas características sociais de outrora, pois se o território é uma construção histórica/social e ele é formado pelo ser humano que o habita e vice-versa, concluímos que a periferia passa a ser o território dos marginalizados historicamente, geograficamente e socialmente do Rio de Janeiro. Em outros termos e de maneira mais crua, afirmamos que a periferia da cidade do Rio de Janeiro, de maneira geral, é constituída por grande parte da população pobre da cidade, ou em termos politicamente corretos, dos menos abastados, e o berço da cultura afro-brasileira no Rio de Janeiro, se delimitando assim nas comunidades carentes que popularmente são conhecidas como favelas e/ou morros cariocas.

Nos pautamos aqui na geografia Humanística e/ou Geografia Cultural e na concepção de território dos autores já citados - Rogério Haesbaert e Ester Limonad - que diz que:

- O território pode ser uma noção mais ampla que lugar e rede mas pode também em muitos casos, confundir-se com eles;
- A rede pode ser tanto uma forma de expressão/organização do território [...] quanto um elemento constituinte do território;
- O lugar, enquanto espaço caracterizado pela contigüidade e por ações de co-presença (GUIDDENS, 1991), é uma das formas de manifestação do território, e embora no lugar não se privilegiem os fluxos e as redes, estes não podem ser vistos em contraposição a ele. (HAESBAERT, R. LIMONAD, E. 2007. p.44)

Em suma, quando dizemos que o Funk do Rio dá voz aos marginalizados geograficamente, historicamente e socialmente, estamos nos referindo a estas outras três premissas respectivas a cada termo utilizado anteriormente: periferia da cidade do Rio de Janeiro; Reforma Urbana e/ou limpeza social do início do século XX; e classe desprovida de montantes monetários para suprir as necessidades básicas vigentes pela constituição brasileira; e podemos afirmar com toda certeza que estas premissas formam, juntamente com a ideia de *pedaço* proposto por Velloso que diz que o *pedaço* é a parte onde os marginalizados tem clara a noção de ‘nós’ e ‘eles’ (VELLOSO, 1990), que podemos afirmar que o pedaço do Funk Carioca é a periferia da cidade do Rio de Janeiro.

### **A construção do Funk carioca**

O Funk Carioca é uma manifestação artística e uma manifestação sociocultural genuinamente brasileira, mais especificamente do Rio de Janeiro. O termo funk não faz jus ao

tradicional Funk norte americano lançado em 1967 por James Brown. No entanto, não devemos negar a influência da música afro-estadunidense na origem do Funk do Rio, tendo em vista que “o ritmo contagiante terminou sendo incorporado e recriado por cantores e compositores negros brasileiros como Genival Cassiano, Toni Tornado, [...] Tim Maia” (ALBUQUERQUE, FRAGA FILHO, 2007), dentre outros que embalava as discotecas do início dos anos 1970, para dar início ao que podemos classificar como Funk Brasileiro/Funk Carioca.

Mas a pergunta que nos fica é: como um ritmo de raízes estrangeiras pode ser modificado a tal ponto de tornar-se genuinamente brasileiro? Para responder tal questionamento iremos à base do Funk, não o nacional, mas o estrangeiro.

O Funk norte americano, como bem diz Janaina Medeiros, é “descendente direto do soul, do rhythm’n blues e do jazz” (MEDEIROS, 2006). Foi lançado em 1967 por James Brown (ALBUQUERQUE, FRAGA FILHO, 2007). E é Janaina Medeiros quem melhor fala sobre este homem que inseriu este ritmo no cenário musical estadunidense:

Cantor, produtor, compositor e irreverente *performer* americano, também conhecido como *godfather of soul* (padrinho do soul), Brown é apontado como inventor do funk graças à sua mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3. Ousadia enorme em tempos de segregação racial nos Estados Unidos, levando-se em consideração que se tratava de um negro acrescentando uma base geralmente associada à música dos brancos em pleno ritmo tipicamente negro. (MEDEIROS, 2006)

Com relação ao termo Funk, Medeiros nos dá informações que nos permitem dizer que qualquer semelhança com o Funk Carioca não é mera coincidência:

[...] O termo ‘funk’ sempre foi associado ao sexo e ao batidão – mesmo lá. Tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais. E também significava dar uma apimentada à base musical, como acrescentar *riffs* (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada mais rápida. A palavra já aparecia no Jazz dos anos 1930 e a sua reputação foi piorando nos anos 1950 e 1960, quando esteve associada ao jargão da *soul music*. (MEDEIROS, 2006)

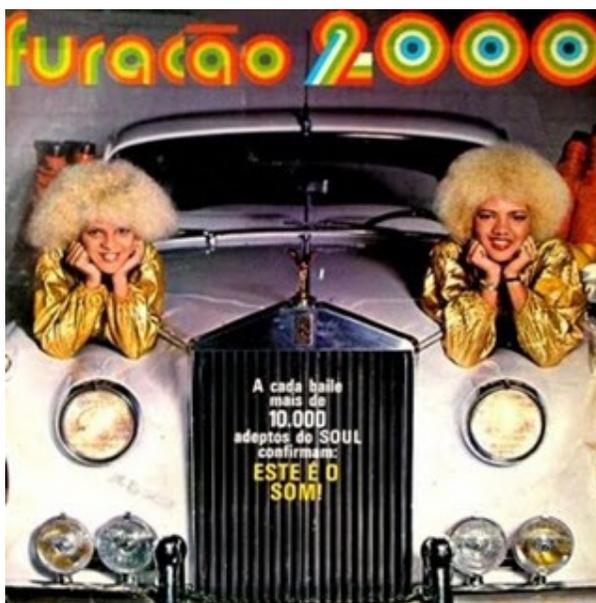
O Funk norte americano se popularizou no município do Rio de Janeiro no início da década de 1970 nos conhecidos Bailes de discoteca nos quais tocavam o *soul music* de James Brown. Alguns estudiosos afirmam que a aceitação da influência deste ritmo no espaço brasileiro se deu pela procedência étnica do mesmo, como podemos ver no trecho abaixo retirado do livro *Uma história do negro no Brasil*, escrito pelos historiadores Wlamyra Ribeiro de Albuquerque e Walter da Silva Fraga Filho:

A *soul music*, ou seja, a música típica dos negros estadunidenses, foi incorporada pela juventude negra não apenas por ser um estilo musical dançante, mas por exibir uma estética negra moderna e rebelde. Mesmo sem entender as letras das músicas, a moçada dos subúrbios brasileiros podia capitar nos gestos, na entonação da voz e na irreverência da dança, a afirmação ousada do negro. (ALBUQUERQUE, FRAGA FILHO, 2007)

No entanto estendemos nossas considerações, com relação a adoção deste novo ritmo no cenário brasileiro, não apenas aos adeptos da cultura afro da época, mas a todos os que de alguma maneira sentiam-se excluídos e marginalizados. Acreditamos que, como fora mostrado nas premissas dos historiadores, foi pelos gestos, entonação e ousadia da música e da dança que os jovens mencionados foram impulsionados a adotarem o novo ritmo, mas não delimitamos, pelo menos não no caso do Funk, só aos jovens afro-brasileiros das comunidades carentes do Rio de Janeiro, mesmo sabendo que estes eram e são a maioria em quantidade nestes locais, mas a todos os jovens que viam nesse ritmo um alento e uma maneira de mostrarem-se inseridos no espaço da cidade.

Para fundamentar nossa arguição, usamos como documento a capa do Long Play (LP) da Furacão 2000 - equipe de som criada na década de 1970 que tinha como finalidade promover os bailes de discoteca e que também criava coletâneas de *soul music* em LP e,

posteriormente, de Funk Carioca em Compact Disc (CD) para vendagem, aos quais trataremos melhor adiante – do ano de 1978, figura logo abaixo.



(figura 01: Furacão 2000 - 1978)

Na imagem podemos perceber claramente que não há o apelo imagético de uma etnia em especial. Na capa do referido LP são representadas duas garotas nitidamente miscigenadas, o que faz-nos concluir que o ritmo não se faz excludente, mas um ritmo integralista que irá abraçar não somente os que se sentem marginalizados por sua origem étnica, mas a aqueles que se sentem marginalizados por qualquer outra forma, seja pela desigualdade de distribuição de renda, saúde, educação, seja pelo lugar que estão – a periferia em relação ao centro -, seja pelo seu sexo, sexualidade, circunstâncias familiares dentre muitas outras.

Ao fazer esta afirmação não excluimos os apelos de que o Funk do Rio é uma das muitas vertentes ‘artístico-cultural de origem afro, no entanto, seguimos o pensamento do George Yúdice que em seu estudo Funkficação do Rio nos diz que tanto o ritmo Samba quanto o Funk Carioca, tiveram como palco original o mesmo espaço geográfico e social – os morros e favelas, e os pobres. O professor em questão, no entanto, não enfatiza em seu discurso a questão étnica por vezes defendida para ambas as manifestações artístico-culturais, pois, a seu ver, o cenário cultural vem sendo uma arena de disputa que dão lucros tanto a elite política, midiática e dos negócios (particularmente o turismo) que, ainda sob a visão do Yúdice, desde a década de 1930 são quem ganham os “benefícios materiais”, e ainda defende que, no entanto, as práticas “dessas mediações não tem sido questionado, já que as negociações da política cultural [de uma cultura consensual afro-descendente] rederam lucros para ambas as partes. (YÚDICE; 1997, p.26).

## Conclusão

É impossível falar sobre o Funk Carioca sem falar de conflitos de classes no cenário brasileiro. Por ser o campo da cultura o espaço no qual, através da experiência, vivencia-se e constrói-se a política, é possível perceber como nele estas tensões e conflitos se tornam ainda mais evidentes. Nos anos 90, no Brasil, a juventude se dividia em no mínimo duas classes

sociais, a pobre e a classe média, e cada qual se identificava com uma vertente diferente do hip-hop: a classe média com o Rock, e a classe pobre com o funk, tendo em vista que este último gênero musical evidenciava o cotidiano e o descaso com a classe e a etnia de seus adeptos.

Fora justamente os adeptos do movimento Funk, também conhecidos como funkeiros atualmente, que durante os anos 90 lançaram tentativas bem sucedidas de divulgar os bailes funk e se inserirem no cenário musical.

Em contrapartida, o Funk, assim como o hip-hop em geral, com a dimensão que começara a ganhar na década de 1990, foram duramente atacados e classificados como meio de recrutar jovens, por parte dos grandes traficantes de drogas, para a vida do crime e do vício. Isso se deu pela grande aceitação por parte da juventude brasileira como um todo a estas manifestações culturais.

## Referências

ALBUQUERQUE, W. R. FRAGA FILHO, W. O movimento negro no Brasil contemporâneo. *Uma história do negro no Brasil*, 2007.

ALVES, L. Reflexos de Criminalidade no disrso sobre a pobreza e marginalidade. In: Comunicação da Unitau, 2010.

ABROMOVAY, M. *Guangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas periferias de Brasília*, Rio de Janeiro, Garamond, 1993.

BENCHIMOL, J. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: Ferreira, Jorge; Delgado, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano: o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p.231-286.

BRÜGGER, S. M. J. História e Música Popular, desafios para o historiador – o canto mestiço de Clara Nunes. In: V Congresso IASPM-LA, 2004, Rio de Janeiro/RJ. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004 .

COELHO, T. O que é Indústria Cultural. Editora Brasiliense, São Paulo. 11ª edição. 1988.

CUNHA JR, H. *Ver vendo, versando sem verso, escrevendo e inscrevendo o rap* (<http://www.espacoacademico.com.br/031/31ccunha.htm>)

HAESBAERT, R. LIMONAD, E. O território em tempos de globalização. Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas, 15 de agosto de 2007, nº 2 (4), Vol. 1 pp. 39-52.

JONINO, I. S. *El rap como práctica cultural juvenil negra*. Boletín IFP, 2004.

JOVINO, I. S. *Escola: As minas e os manos têm a palavra*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal de São Carlos, 2005.

MAXX, M. As minas do Rei Salomão: Uma viagem ao reino de Mr. Catra. *Revista SOMA*, 2009, 11.

MEDEIROS, J. Funk Carioca: Crime ou cultura?: O som dá medo: E prazer. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2006

MORAES, J. M. V. *Polifonia na metrôpole: história e música popular em São Paulo*. Tempo, 2000, 10.

NAPOLITANO, M. WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista *Brasileira de História*, 2000, 39.

PEREIRA, S. L. Lugares e escutas: ouvintes da Bossa Nova e (des)territorializações musicais nas cidades. In: V Congresso IASPM-LA, 2004, Rio de Janeiro/RJ. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004

VAZ, L. F. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: A modernização da moradia no Rio de Janeiro. Revista *Análise Social*, vol. xxix (127), 1994 (3.º), 581-597.

VELLOSO, M. P. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Revista *Estudos Históricos*, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

VIANNA, H. O movimento funk. *Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, ROCCO, 1997.

YÚDICE, G. A funkificação do Rio. *Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, ROCCO, 1997.