

---

## O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca

Dennis Novaes

---



### Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/11837>

DOI: 10.4000/pontourbe.11837

ISSN: 1981-3341

### Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

### Referência eletrónica

Dennis Novaes, «O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca», *Ponto Urbe* [Online], 30 v.1 | 2022, posto online no dia 28 julho 2022, consultado o 18 outubro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/11837> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.11837>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 18 de outubro de 2023.



Apenas o texto pode ser utilizado sob licença CC BY 4.0. Outros elementos (ilustrações, anexos importados) são "Todos os direitos reservados", à exceção de indicação em contrário.

---

# O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca

Dennis Novaes

---

## NOTA DO EDITOR

Versão original recebida em 02/05/2020 / Original Version 02/05/2020

Aceitação / Accepted 13/05/2022

Evoluiu, ritmo agressivo, o 150 fluiu  
Levando levadas que você nunca ouviu

Eu sou o Rio

(“Evoluiu” – MC Kevin o Chris)

## Introdução

- 1 Um dos gêneros musicais de maior projeção do Brasil contemporâneo, o funk carioca tem nas favelas o seu principal circuito de produção e fruição musical. Ao menos desde o final dos anos 1990, centenas de bailes agitados por MCs e DJs ocorrem nestes territórios. Por duas décadas, o Rio de Janeiro foi o principal centro produtor do funk, hegemonia que chegou ao fim com o surgimento de cenas dedicadas ao gênero em Belo Horizonte, Recife e, principalmente, São Paulo. Entre os anos de 2010 e 2015, a produção de funk no Rio de Janeiro sofreu uma considerável retração. A “concorrência” de colegas em outras capitais do país, contudo, não foi o principal fator a restringir a produção do funk carioca na primeira metade dos anos 2010.
- 2 A implantação das Unidades de Polícia Pacificadora nas favelas do Rio de Janeiro diminuiu significativamente o número de bailes, especialmente no período de 2009 a 2016. De acordo com a nota institucional divulgada no site do programa, as UPPs

tinham como objetivo “a retomada permanente de comunidades dominadas pelo tráfico, assim como a garantia da proximidade do Estado com a população”<sup>1</sup>. As promessas de que essa política de segurança pública traria como resultado melhores condições de vida para a população favelada não se cumpriram. Com o tempo, as constantes denúncias de violações de direitos humanos, a crise financeira do estado do Rio de Janeiro e o fim dos megaeventos como a Copa do Mundo e a Olimpíada, contribuíram para a falência desta iniciativa.

- 3 Atualmente, as UPPs cumprem um papel meramente figurativo na maioria das favelas, incapazes de coibir o varejo de drogas ilícitas, conforme prometido anteriormente. Concebida a partir de um repertório estruturado em torno da metáfora da guerra (Leite: 2012), essa política sucumbiu aos desdobramentos de seu pecado original, a saber, tratar a os moradores de favelas como população a ser controlada e não como cidadãos cujos direitos devem ser resguardados (Birman: 2008). A derrocada, ainda não admitida oficialmente pelos agentes de Estado, contribuiu para que o funk carioca voltasse a respirar.
- 4 Ao longo daquele período de silêncio imposto, pequenos bailes aconteciam vez ou outra quando negociações locais, sempre truncadas e permeadas por conflitos, com os comandos das UPPs eram bem-sucedidas<sup>2</sup>. Devido à falta de periodicidade e divulgação restrita, esses eventos eram voltados para os moradores das favelas onde ocorriam e não tinham grande repercussão. Apesar disso, algumas favelas conseguiram manter seus bailes em funcionamento pleno por não contarem com UPPs em seu território, entre elas o Complexo da Maré, conjunto de favelas situadas às margens da Avenida Brasil. Ao menos dois bailes perenes ocorriam ali, nas favelas da Nova Holanda e do Parque União. Isso fez com que a região se tornasse o maior centro irradiador do funk naquele período.
- 5 Nas noites mais movimentadas cerca de 15 mil pessoas lotavam o baile da Nova Holanda. Em 2015, um grupo de jovens DJs passou a explorar um recurso que, embora não fosse novidade no funk, nunca havia sido levado aos limites que se viram ali. Músicas antes produzidas em um andamento que girava em torno de 130 batidas por minuto chegavam ser executadas a 160 BPM. Ao acelerar o andamento se obtinha uma cadência que instigava a agitação dos dançarinos. Por outro lado, as músicas perdiam os graves, as vozes dos MCs ficavam mais agudas e, a depender da base usada, as músicas tornavam-se uma confusa massa sonora. Conflitos geracionais ocorrem com frequência no mundo funk. A cada transformação, muitos artistas consolidados em um período anterior se mostram reticentes, quando não frontalmente críticos. A alteração no andamento gerou uma polêmica que mobilizou os principais expoentes do mundo funk.
- 6 O DJ Diogo Lima, mais conhecido como Polyvox, foi o responsável por criar, em 2016, a primeira base rítmica originalmente produzida em 150 BPM. O “tambor Coca-Cola” foi desenvolvido a partir do som de uma garrafa de refrigerante percutida contra a porta de seu estúdio<sup>3</sup>. A criação de Polyvox contribuiu para que as críticas arrefecessem ao mesmo tempo que firmou o 150 BPM como um “limite” aceitável para as experimentações de andamento. O ano de 2016, auge do baile da Nova Holanda, marcou também a Olimpíada no Rio de Janeiro e o conseqüente declínio das UPPs. Aos poucos, alguns bailes voltaram a ocorrer em diversas favelas e o título de principal centro irradiador do funk carioca foi passado para o baile da Gaiola, onde outros DJs, como Rennan da Penha, também tratavam de aperfeiçoar as produções em 150 BPM. A partir

daquele momento, o funk no andamento que o caracterizou nos últimos 20 anos seria um artigo em extinção nos bailes cariocas.

- 7 No presente artigo, demonstro como as transformações nas técnicas de produção musical e na geopolítica da cidade se articulam na sonoridade do movimento 150 BPM. Em suas produções, os DJs do funk carioca recorrem a técnicas desenvolvidas ao longo da história do gênero e que dependem invariavelmente de aparatos como mixers, controladoras de áudio, microfones, computadores, entre outros. A história do funk é marcada por cortes geracionais profundamente influenciados por estes aparatos, cuja inserção altera, autoriza ou impele a novos modos de produção e circulação da música. Pretendo, assim, demonstrar os fatores técnicos e políticos que fomentaram o movimento de aceleração no andamento das músicas conhecido como 150 BPM. Esta pesquisa é parte de minha tese de doutorado, fruto de um trabalho de campo realizado entre os anos de 2014 e 2020 com DJs e MCs nas favelas do Rio de Janeiro.

## Técnicas e circuitos: o encantamento e o espaço urbano

- 8 O movimento 150 BPM é marcado pelo protagonismo dos DJs. Foram eles os responsáveis pelos experimentos mais ousados com a aceleração no andamento das músicas. Na execução de sua atividade estes artistas lançam mão de uma série de técnicas como a mixagem, a montagem de fragmentos sonoros, a escolha do repertório, entre outras. Nas próximas seções veremos como algumas destas técnicas se relacionam com as transformações recentes ocorridas no funk carioca. Mas antes de nos aprofundarmos propriamente na atividade dos DJs, é preciso explicar em que sentido a noção de técnica será compreendida aqui e como ela se relaciona com os territórios onde eles elaboram sua arte.
- 9 Em *The Art of Anthropology*, Alfred Gell propõe que as diferentes artes sejam concebidas como “componentes de um vasto e às vezes irreconhecível sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas” (Gell: 1999, 163 [tradução livre]). Este sistema, que o autor denomina “tecnologia do encantamento”, seria fundamentado no “encanto da tecnologia”: o poder que processos técnicos têm de nos fazer ver “o mundo real numa forma encantada”. Na teoria da arte apresentada por Gell, o objeto seria o índice material que permite ao espectador realizar uma série de inferências acerca das intenções e capacidades de quem o criou. Gell chama estas inferências operadas pelo espectador diante de um objeto de arte, de “abdução da agência”. Os objetos de arte são produzidos pelo artista em um determinado contexto social, ou “vizinhança de relações”, e ao inserir-se em contextos outros, ele atua como índice da agência do artista que o criou sendo “visto como um produto ou instrumento da ação social” (Gell: 1998, 15 [tradução livre]). O seu enquadramento teórico nos permite compreender estes objetos como mediadores da ação social, transitando por uma “área cinzenta” onde diferentes inferências acerca da causalidade ou intencionalidade são possíveis.
- 10 Uma definição clássica de “técnica” na antropologia foi sugerida por Marcel Mauss (2005: 407): “um ato tradicional eficaz”. A técnica no sentido maussiano confunde-se com o ato mágico-religioso e é neste ponto, fundamentalmente, que Alfred Gell se baseia para cunhar a noção da arte como uma “tecnologia do encantamento”. A

definição de Mauss procura dar conta das práticas, dos modos de fazer, e como estes saberes são transmitidos por diferentes gerações e agrupamentos humanos. Seu ensaio sobre as técnicas do corpo chama a atenção para o fato de que elas nem sempre são mediadas por instrumentos. Este não é o caso, contudo, das técnicas analisadas aqui, uma vez que a atividade dos DJs é invariavelmente mediada por objetos como toca-discos, mixers, computadores, controladoras de áudio, caixas de som etc. Por isso, recorro a uma noção de técnica que, em continuidade com a proposta por Mauss, abarca “humanos e não humanos (...), mediada ou não por objetos, orientada por algum tipo de finalidade, eficácia ou devir e que assume um caráter significativo para os modos de existência de seres e coisas envolvidos” (Sautchuk: 2012, 11).

- 11 Ao considerar que as técnicas são mediadas por objetos, somos levados necessariamente a considerar a materialidade destes objetos e os efeitos que ela exerce sobre a atividade humana. Como aponta Lemmonier: “por suas próprias especificidades e, é claro, ao estarem ou não presentes em um dado ambiente, os materiais podem determinar parcialmente o comportamento de um povo” (Lemmonier: 1992, 6). Isso não significa, contudo, incorrer no erro de considerar que as práticas sociais são determinadas pelos sistemas técnicos. Os usos destes materiais e os artefatos produzidos nestes usos são fruto de escolhas feitas em um determinado contexto cultural e conformam os sistemas técnicos: “se tais escolhas, independentes de qualquer necessidade, existem, é importante entender como elas são produzidas e em que medida estas escolhas influenciam as transformações de sistemas tecnológicos e sociedades” (Idem: 1992, 18). O que ocorre é uma relação onde os sistemas técnicos são, simultaneamente, fruto de um determinado contexto cultural e a base material na qual este contexto se apoia.
- 12 As centenas de bailes que ocorrem todos os fins de semana são o principal contexto onde os DJs exercem sua arte. Os bailes conformam, assim, um circuito de produção e fruição musical que engendra códigos, valores e afetos característicos. Uma ferramenta analítica relevante para compreender como sociabilidades se espacializam em meios urbanos, a noção de circuito “descreve o exercício de uma prática ou oferta de um determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (Magnani: 2002). O modo como sociabilidades e espaço urbano se articulam também foi objeto de análise de autores dedicados ao estudo de cenas culturais, uma categoria que lida com as diferentes redes musicais que habitam espaço urbano e lhe conferem sentidos variados (Sá Pereira: 2013, 27). Entre os territórios e as redes que os sonorizam há, como observa Sá Pereira, uma relação mútua: “as cenas não só se apropriam de espaços da cidade, mas são por eles modeladas” (Idem: 2013, 30). Ambas as noções de circuito e cena permitem pensar redes de produção e fruição musicais que simultaneamente conformam e são conformadas pelos territórios.
- 13 O fato de que os DJs do funk carioca compartilham um repertório comum enquanto frequentadores de um mesmo circuito – o dos bailes de favela – é fundamental para a compreensão das transformações que ocorrem no funk ao longo do tempo. O movimento 150 BPM, como veremos, motivou confrontos entre os DJs “da antiga” e seus colegas mais jovens. A existência de conflitos geracionais pressupõe que essas gerações estejam relacionadas. É nestes espaços de interação que são compartilhadas experiências, códigos e sociabilidades, mas também é neles que as diferenças se fazem

ver e são confrontadas. Como observou Milton Santos, “é o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica” (Santos: 2002, p. 58). Argumento, nas próximas páginas, que as músicas em 150 BPM condensam em sua sonoridade as técnicas de encantamento dos DJs do funk carioca e simultaneamente dos territórios que fomentaram estas técnicas.

## Escolher a música e acelerar o andamento – um breve panorama histórico

- 14 A partir do início dos anos 1970, a juventude negra e periférica do Rio de Janeiro passou a se reunir em bailes marcados pela música tocada em potentes caixas de som, que destacavam os graves das batidas do soul e do funk cantados por artistas negros estadunidenses. Como descreveu Hermano Vianna: “foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown” (Vianna: 1987, 56). Este movimento foi batizado de “Black Rio” pela jornalista Lena Frias em uma matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 1976 (Frias: 1976). Acusado de “trazer o racismo para o Brasil”, o Black Rio sofreu críticas de setores da mídia e intelectuais alinhados a diferentes espectros políticos (Alberto: 2009; Pedretti: 2018). Seus principais expoentes chegaram a ser perseguidos pelos órgãos de censura do regime ditatorial, que buscava identificar possíveis conexões com o Panteras Negras (Peixoto e Sebadelhe: 2016). Ao agregar a juventude negra carioca em torno dos bailes e de sua sonoridade característica, o Black Rio plantou as bases do que veio a ser o funk carioca.
- 15 Ainda que se utilizem de aparatos muito distintos daqueles à disposição de seus precursores quarenta ou cinquenta anos atrás, os DJs contemporâneos recorrem a técnicas cuja origem remete aos bailes black. Situar estas técnicas historicamente é um exercício fundamental para compreender os motivos que levaram os DJs da Nova Holanda a uma aceleração acentuada no andamento das músicas. Para os fins deste artigo, irei me concentrar principalmente em duas delas: a escolha do repertório e a aceleração do andamento. Como aponta André Braga em sua pesquisa sobre a circulação de discos no Black Rio, na virada dos anos 1960 para os anos 1970 houve uma abertura expressiva do mercado nacional para as grandes gravadoras internacionais. Como resultado, diversos sucessos internacionais chegavam ao Brasil e, entre eles, discos de artistas da música negra estadunidense, mais especificamente o soul e o funk (Braga: 2015, 45). Os discos trazidos ao Brasil pelas grandes gravadoras não interessavam aos DJs e donos de equipes de som, cuja motivação era a novidade, o ineditismo: “e não qualquer novo, mas o novo com qualidade” (Idem: 2015, 58).
- 16 A procura por discos inéditos que agradassem ao público dos bailes mobilizava importadoras, donos de equipe, DJs e atravessadores como comissários de bordo e pilotos de avião em viagens frequentes para os Estados Unidos. A posse exclusiva de um bom disco podia tornar-se marca registrada de uma equipe de som e fidelizar dançarinos. Os DJs e donos de equipe detinham um conhecimento privilegiado em relação ao que agradava o público dos bailes cariocas não só pela convivência in loco, mas também por atuarem como mediadores desse gosto. Braga resume bem esta dinâmica ao propor que consideremos os DJs daquele período como

produtores e divulgadores artísticos, onde sua lista de músicas – as quais foram adquiridas a troco de muito dinheiro ou de relações especiais com outros agentes do campo de consumo de discos, especialmente os que traziam os discos do exterior – configuram-se como obra destes produtores artísticos (discotecários e equipes de som) que são expostas ao crivo das instâncias de seleção e consagração do campo, representadas, basicamente, pelo público dos bailes, que instantaneamente julgava a viabilidade daqueles set lists se tornarem uma obra consagrada, que, acaso o fossem, seriam objetivados em um disco mix, ou coletânea a ser publicada pela sua equipe de som em parceria com grandes ou pequenas gravadoras. (Braga: 2015, 59-60).

17 A escolha das músicas e a montagem de um set eram o saber distintivo que justificava a existência dos DJs. Este saber continuaria a exercer um papel fundamental nas décadas seguintes.

18 Em *O Mundo Funk Carioca*, trabalho pioneiro de Hermano Vianna sobre a cena funk nos anos 1980, o autor descreve dois principais artifícios usados pelos DJs no exercício de sua “tecnologia do encantamento”. O primeiro deles seria a escolha de músicas mais conhecidas pelo público. O segundo residia no controle da agitação por meio do ritmo e do andamento:

(...) já presenciei momentos em que o DJ brinca com o seu poder sobre o público. O DJ Marlboro, uma vez, me demonstrou como ele conseguia duplicar a animação do baile em poucos minutos. Suas táticas são sempre infalíveis: a inclusão súbita de uma seqüência de músicas muito populares, a mudança de música na hora certa (surpreendendo os dançarinos, que respondem com gritos de aprovação quando reconhecem os primeiros acordes de um grande sucesso de baile). Segundo o discurso “nativo”, a maior satisfação para um DJ é ver o público “delirando”. (Vianna: 1987, pp. 100-101)

19 O controle da animação era uma via de mão dupla. Por um lado, os DJs transitavam do charme<sup>4</sup> ao hip-hop quando queriam agitar os dançarinos e incendiar a pista. Por outro, a agitação descontrolada poderia descambar para brigas, ameaça constante nos bailes. Naquele período, Vianna já registrava as críticas de diversos DJs que acusavam as músicas agitadas de instigarem a violência. Outro mecanismo usado para controlar a agitação era a execução de músicas mais conhecidas pelo público. Este recurso também deveria ser usado com cuidado para evitar possíveis conflitos, como bem demonstra o dilema enfrentado por DJ Beto, entrevistado por Vianna:

Ele dizia não saber mais o que fazer: estava conscientemente “queimando” o baile do Mackenzie pois não podia tocar nenhuma música conhecida com medo de que a festa se transformasse num massacre. Algumas vezes, ele até tentava colocar uma música mais animada, mas a reação do público, que começava imediatamente a pular e gritar, era tão assustadora que o DJ Beto era obrigado a tirar a música nos primeiros acordes, mixando-a com um charme, bem calmo e desconhecido, sob o protesto dos dançarinos. Beto disse que o Mackenzie é frequentado por muitos “bandidos” das redondezas, mas que eles são calmos e até ajudam a manter a ordem na festa. Quem causa os problemas são os “pivetes” que, ainda segundo Beto, só vão ao baile para brigar. (Idem: 1987, p. 106)

20 O controle da agitação dos dançarinos, fosse por meio da aceleração do andamento, fosse pela escolha das músicas mais populares, era feito com a troca das músicas. Caso quisesse aumentar o número de batidas por minuto, o DJ escolhia faixas que haviam sido gravadas originalmente em um andamento mais acelerado. Os diferentes estilos – mais lento e mais acelerado – demarcavam inclusive momentos distintos do baile. Responsáveis pela organização do baile e por todo o lucro advindo dele, as equipes de som contratavam dois DJs. Um deles, que iniciava a festa, dedicava-se ao “charme” e

outro, que marcava o ápice do baile, às músicas mais agitadas como o hip-hop. A técnica de agitar os dançarinos por meio da aceleração do andamento não foi, assim, uma “invenção” dos DJs do 150 BPM e já era uma prática bem mais longeva. Mas se os DJs dos anos 1970 e 1980 mudavam a aceleração ao reproduzir músicas distintas, os DJs da Nova Holanda aceleravam o andamento de músicas originalmente gravadas a 130 batidas por minuto. Tal diferença se explica pelo estabelecimento de um padrão no número de batidas por minuto a partir dos anos 1990.

- 21 Os primeiros funks em português foram produzidos em 1989 e catalisaram o surgimento de diversos MCs oriundos de favelas cariocas. Essas músicas eram geralmente cantadas em cima de bases eletrônicas retiradas de discos norte-americanos. Ao longo dos anos 1990, as bases mais utilizadas nas produções do funk carioca eram conhecidas como Volt-Mix, Hassin e Samuel, todas com andamentos que giravam em torno de 130 batidas por minuto<sup>5</sup>. Estas gravações só eram possíveis porque os aparatos necessários para produzir uma música - mixers, samplers, microfones etc - se tornavam cada vez mais acessíveis para o público funkeiro. A popularização destes aparatos foi fundamental para que os DJs de favelas cariocas produzissem suas próprias músicas e prescindissem de equipes de som como a Furacão 2000.
- 22 Dois samplers em especial marcaram este processo de popularização: o Gemini PDM 7008 e sua “evolução”, o Gemini PDM 7024. Samplers são softwares ou hardwares capazes de armazenar fragmentos de áudio e manipulá-los digitalmente de diversas formas. O verbo samplear, por consequência, refere-se ao ato de recortar e manipular digitalmente fontes sonoras diversas. Além do preço acessível, o Gemini 7024, por exemplo, era capaz de armazenar 24 segundos de gravações: “dois compartimentos de memória de 2 segundos, dois de 4 e um de 12” (Palombini: 2016, 6). Estes mixers permitiram uma série de experimentos musicais e transformaram a atividade do DJ no mundo funk carioca. Geralmente os DJs escolhiam uma base instrumental entre as citadas acima e faziam combinações criativas sampleando excertos vocais cantados ou falados, riffs de músicas e outras bases rítmicas.
- 23 Essas produções eram gravadas, inicialmente, através do MiniDisc, mais conhecido como MD. Muito semelhante ao CD - que já estava disponível no mercado desde os anos 1980 -, o MiniDisc foi lançado pela Sony em 1992 e tinha como vantagem em relação ao seu principal concorrente o fato de ser regravável, feito que os CDs só alcançariam em 1997. Em meados dos anos 1990, a maioria dos DJs já possuía seus aparelhos de MD, capazes tanto de reproduzir faixas de áudio quanto de gravá-las. A maioria dos DJs cariocas migrou com facilidade para esta nova mídia que permitia gravar cerca de oitenta músicas em estéreo e o dobro de faixas em mono. As vantagens logísticas em termos de manipulação, transporte e quantidade de músicas sobrepujaram, na maioria das vezes, qualquer apego aos vinis, que predominavam nas décadas anteriores.
- 24 O amplo acesso a equipamentos como o MD e os mixers Gemini 7008 e 7024 possibilitou um nível cada vez maior de experimentação. Se nos anos 1980 o mundo funk carioca já poderia ser descrito como uma cena de música eletrônica dançante, a década de 1990 testemunhou sua consolidação como o mais expressivo gênero do tipo produzido em território nacional. Mas ao criarem estas produções a partir de bases como o Volt-Mix, Hassin e Samuel, os DJs cariocas estabeleceram o 130 BPM como um padrão no andamento dos funks. Mesmo o “tamborzão”, base criada em 1998 e que traz influências de diferentes matrizes rítmicas afro-brasileiras, foi criado como uma espécie de complementação para Volt-Mix e manteve as 130 batidas por minuto. Os DJs

precursores dos anos 1970 e 1980 podiam controlar a agitação do baile transitando entre músicas com BPMs distintos. Para os seus colegas nas décadas seguintes, as opções se afunilavam. O 130 BPM continuaria a ser o andamento predominante no funk carioca até 2015, com as inovações trazidas pelos DJs da Nova Holanda. Dois fatores contribuíram para que este cenário mudasse: o advento das Unidades de Polícia Pacificadora e a disseminação dos computadores pessoais entre jovens moradores de favela. Ambos se ligam diretamente ao movimento 150 BPM, conectando as técnicas de produção musical e os territórios que lhe dão sentido.

## As UPPs e os computadores

- 25 Ao refletir sobre os sentidos da categoria “baile de favela” em minha dissertação de mestrado, que abordava o funk “proibidão” no contexto das Unidades de Polícia Pacificadora, sugeri que “a partir do advento das UPPs um baile na favela, não é sinônimo necessariamente de baile de favela” (Novaes: 2016, p.24). Esta afirmação foi inferida de um contexto particular. Em 2015, o DJ Fabiano Fagundes, mais conhecido como DJ Byano, organizava um evento que marcaria o retorno emblemático do baile da Chatuba, no Complexo da Penha, após anos de interdição. Este baile, que foi um dos mais importantes do funk carioca ao longo dos anos 2000, havia sido proibido desde 2010 com a implantação de uma Unidade de Polícia Pacificadora na região.
- 26 O retorno em 2015 foi financiado pelo edital da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, intitulado “Seleção Pública de Projetos de Bailes e Criação Artística do Funk”. Este edital, tinha como um de seus objetivos “(...)construir um caminho negociado para o retorno dos bailes em favelas pacificadas, agora em novos moldes” (Facina e Passos: 2015, p.4) e contava com uma singularidade: a presença de agentes da segurança pública na seleção de projetos culturais. Por ordem do comandante da UPP local, o baile deveria acabar às 2 horas da manhã, limite bem distinto do que normalmente ocorre em outros eventos deste tipo. Menos de mil pessoas estiveram presentes naquela noite e o resultado não foi mais que uma pálida lembrança da Chatuba de outrora, acostumada a reunir semanalmente cerca de dez mil frequentadores.
- 27 Byano foi o único DJ da festa e seguiu um protocolo à moda antiga: começou com músicas mais lentas, internacionais em sua maioria, para agitar o baile aos poucos. No auge da festa, reproduziu funks nacionais famosos à época. Dias depois do baile, ouvi de muitos interlocutores que aquele evento não podia ser considerado um baile de favela e concluí que “a categoria ‘baile de favela’ refere-se principalmente aos bailes nos quais o poder coercitivo do Estado não se faz presente de forma intensa” (Novaes: 2016, p.26). Esta definição esconde o fato de que o poder coercitivo dos aparatos estatais de segurança pública se faz presente com muita frequência, se não pelo confronto direto, quase sempre pelo “arrego”<sup>6</sup>. Além disso, caracterizar os bailes por essa relação apagaria o que hoje me parece mais potente em sua organização: a extensa rede de pessoas que ele mobiliza, sua capacidade multiplicadora de geração de renda e trabalho.
- 28 Diferente dos bailes de clube, os bailes de favela contemporâneos não são organizados por equipes de som que concentram os lucros da festa. Atualmente estas equipes são apenas contratadas pelos organizadores do evento, que podem ser um ou vários DJs da comunidade em questão, um representante dos barraqueiros, o presidente de uma escola de samba local etc. Por isso, as equipes não possuem um rol de DJs contratados, elas apenas alugam o aparato – caixas, jogos de luzes etc. – que possibilitam o baile. A

festa organizada por Byano naquele momento era uma exceção quando comparada a outros bailes de favela devido às limitações impostas pela conjuntura. A verba destinada pelo edital foi direcionada a ele. Caso permitisse que barraqueiros, ambulantes, DJs e MCs da comunidade participassem da organização, o baile provavelmente tomaria proporções que colocariam em risco os acordos firmados com o comando da UPP, acirrando conflitos. Curiosamente, foi essa conjuntura excepcional que permitiu a ele executar uma apresentação à moda antiga, como único DJ por toda a noite.

- 29 Uma das principais mudanças ocorridas no funk carioca a partir de 2010 foi a quantidade de DJs que se apresentam em um mesmo baile. Os computadores tornaram-se progressivamente o principal instrumento utilizado pelos DJs tanto na produção musical quanto ao se apresentarem nas festas. Por meio de softwares de edição de áudio, eles condensam uma série de funções que antes deveriam ser executadas por diversos aparatos como os samplers, mixers e aparelhos de reprodução de áudio. A sua disseminação entre jovens moradores de favela gerou um grande impacto nas carreiras dos DJs<sup>7</sup>. Antes do advento dos computadores, os aparatos técnicos eram a materialização de uma carreira. Era preciso investir em uma série de objetos que permitiam ao DJ exercer sua arte, objetos estes concebidos primordialmente para a produção e reprodução sonora. Os investimentos na compra e na otimização de mixers, aparelhos de MD, caixas de som, entre outros, solidificavam um projeto, no sentido que Gilberto Velho resume como uma “conduta organizada para atingir determinados fins” (Velho: 2003, 40). Ao contrário, por exemplo, de um mixer e um par de toca-discos, fortemente associados à carreira de DJ, os computadores são objetos usados para diversas atividades entre as quais produzir uma música e se apresentar em um baile são apenas uma pequena parte.
- 30 Em linhas gerais desejo ressaltar que se a compra de um aparelho de MD no fim dos anos 1990 servia como um forte indicativo de que aquela pessoa era DJ, o mesmo não vale para um computador. Cada vez mais presentes nas casas da população em geral, o computador não poderia atuar como índice de distinção da mesma forma que um mixer, para citar outro exemplo. Ao lado da restrição aos bailes promovida pelas Unidades de Polícia Pacificadora, os computadores fizeram com que uma grande quantidade de DJs se apresentasse em uma mesma festa. A profusão de novos DJs catalisada pelos computadores ocorreu no mesmo período em que as UPPs impediram diversos bailes na cidade do Rio de Janeiro. Essa conjuntura levou a uma quantidade sem precedentes de DJs pelo mesmo espaço de apresentação.
- 31 Embora as acelerações mais ousadas no andamento das músicas tenham acontecido especificamente na favela da Nova Holanda, os efeitos do aumento no número de DJs e restrição dos bailes foi sentido em outras localidades. DJs da Cidade de Deus relataram que após a interdição dos bailes na localidade eles precisaram se “refugiar” em uma casa de shows de um bairro próximo. Ao relatar a disputa com seus colegas, um jovem DJ da Cidade de Deus relatou: “todo mundo era 130 e ele botava 132. Eu comecei a acelerar também no Beco da Sinuca, a gente tocava acelerado, o BPM de todo mundo tava normal e o nosso já estava em 135 variando daí pra cima, rápido igual rave”. Uma das jovens MCs reveladas naquela comunidade corroborou as falas dos DJs afirmando: “eu chegava lá no beco pra cantar e quando eu ia embora falava ‘esses DJs são ridículos tocam muito rápido e falam pra caralho’”. A necessidade de se destacar em meio a tantos DJs fomentou experimentos mais ousados com a aceleração do andamento.

Ainda assim, os DJs da Cidade de Deus estavam bem distantes das 150 batidas por minuto que viriam a definir uma geração.

## O baile da Nova Holanda e o 150 BPM

- 32 A intensidade com que tal aceleração ocorreu na Nova Holanda se deve, em grande medida, às características particulares do baile naquela favela, a começar por sua disposição territorial. A Teixeira Ribeiro, uma das ruas mais movimentadas da Nova Holanda, é estreita diante do fluxo intenso de pessoas, carros e motos que por lá transitam diariamente. Em seus 700 metros de extensão ela vai da Avenida Brasil – principal acesso à favela – até a Linha Vermelha. Nas noites de sábado, quando a rua normalmente era interditada para o baile, cerca de vinte equipes de som se distribuíam pela rua, cada uma com um conjunto de DJs que disputavam a atenção do público. Ao longo do baile o fluxo de pessoas era intermitente, o público se deslocava constantemente em busca da melhor equipe. Os bons DJs tornavam visível sua proeminência sobre os outros, já que uma multidão poderia se instalar em frente à equipe na qual se apresentavam enquanto outras tocavam para apenas algumas dezenas de pessoas. A Nova Holanda era uma arena de DJs, um campo de batalha que atraía artistas de diversas favelas cariocas, muitas vezes órfãos dos bailes em suas próprias comunidades.
- 33 Além de possibilitarem o surgimento de uma grande quantidade de DJs, os computadores também facilitaram, através da internet, o acesso às músicas mais famosas. Dispondo de repertórios muito semelhantes, os DJs estabelecem códigos próprios para avaliarem os trabalhos uns dos outros. “Queimar as músicas”, por exemplo, é a expressão usada no mundo funk para descrever a prática de tocar as músicas mais famosas antes que os DJs mais aguardados apresentem seus sets. Embora essa prática seja malvista e criticada por muitos DJs publicamente, ela é difícil de ser combatida e raramente recebe algum tipo de sanção como consequência. Os DJs se esforçam para montar um repertório próprio, mas frequentemente acabam recorrendo aos mesmos sucessos para empolgar o público. Dispondo de músicas semelhantes e competindo por espaço com dezenas de colegas que se apresentavam simultaneamente, os DJs da Nova Holanda se viram pressionados a acelerar cada vez mais o andamento.
- 34 Tanto os softwares para computadores quanto as CDJs oferecem mecanismos relativamente simples de alteração das batidas por minuto. Ao acelerar uma música, contudo, a frequência total da faixa de áudio – o pitch – é alterada, o que torna toda a música mais aguda<sup>8</sup>. Uma alteração de alguns poucos BPMs pode representar uma diferença mínima de frequência e era dentro destes limites que os DJs da Cidade de Deus, por exemplo, trabalhavam. A diferença que separa 130bpm para 150bpm, contudo, era expressiva demais para passar despercebida. Os DJs que se apresentavam na Nova Holanda, até aquele momento, não haviam criado beats naquela velocidade. Eles apenas aceleravam bases originalmente gravadas a 130 BPM e, com isso, precisavam lidar com uma perda considerável na qualidade do som. DJs mais experientes, como o próprio Byano, foram frontalmente críticos à novidade e afirmavam que no contexto de crescente hegemonia do funk paulista, a baixa qualidade das produções lançaria o funk carioca em um ostracismo ainda maior. A geração mais jovem de DJs, por outro lado, não teve problemas em abraçar os novos tempos. Entre aqueles que buscavam construir seu espaço nos bailes, acelerar o andamento era uma

estratégia providencial que permitiu que os mais jovens se destacassem entre os DJs mais antigos de suas comunidades de origem.

- 35 O conflito entre gerações não se restringiu a posts genéricos em redes sociais. Ataques mais diretos também ocorreram com frequência. No final de 2017, um vídeo circulou nas redes sociais onde um jovem DJ ironizava publicamente um colega veterano, afirmando que este último não era capaz de empolgar o público com suas músicas em 130 batidas por minuto. Encerrava os impropérios com a frase “eu não quero bater em velho, mas vou ter que bater!” O vídeo-resposta divulgado pelo DJ veterano conecta as questões debatidas até agora:

O baile nunca foi da gente DJ. A gente faz um trabalho, a gente recebe pra isso. Quem paga o baile são os barraqueiros e a rapaziada que vocês sabem. Agora, se eu chego lá e faço um bom trabalho que todo mundo gosta e continua me contratando eu vou continuar! (...) E outra: eu produzo a 130 BPM sim, a 120 e a 140 porque eu tenho peito pra isso, eu tenho história pra isso! Eu tenho currículo pra isso! Eu não quero viver de passado não, quero falar de passado e atualidade. Eu tô há 15 anos no funk, parceiro, é o maior tempão. E detalhe: 15 anos fazendo música, botando música na pista, estourando vários MCs. E tu, será que daqui a 15 anos você vai ser alguém?”

- 36 O “tambor coca-cola”, criado em 150 batidas por minuto, fomentou o surgimento de outras bases no mesmo andamento. A eficácia da aceleração, em termos de seu potencial para “encantar” o público, tornou obsoleta a polêmica em torno do andamento. Hoje, os DJs de outras gerações que ainda se apresentam nos bailes de favela, também recorrem a bases em 150 BPM. A “inovação” produzida pelos DJs que se apresentavam na Nova Holanda se espalhou por todo o Rio de Janeiro e hoje suas músicas tornaram-se sucesso em todo o território nacional. Ainda que tenham migrado dos clubes para as favelas, os bailes continuam a exercer um papel de centralidade, como há quase cinquenta anos. Os bailes materializam a cena, são a sua dimensão física no espaço urbano e conectam as técnicas de produção musical aos territórios. O alvorecer, nos bailes de favela, anunciam que é chegado o auge da festa. Este período ainda marca as experimentações mais ousadas entre os DJs. Os bailes voltaram a florescer com o fim das Unidades de Polícia Pacificadora e, neles, o andamento já está em 170BPM.

## Conclusão

- 37 Ao longo desta exposição, procurei demonstrar como as técnicas dos DJs cariocas se conectam aos territórios sobre os quais exercem seus encantamentos. É possível resumir em quatro etapas meu argumento: (1) na produção de uma música, o artista utiliza diferentes técnicas e modos de fazer aprendidos no contexto em que ele está inserido; (2) em seu domínio sobre estas técnicas reside o que Alfred Gell chama de “tecnologia do encantamento”, garantindo a eficácia de sua ação sobre o público; (3) o fazer do artista é mediado por outros objetos os quais, necessariamente, devem ser levados em conta como atores importantes no exercício deste fazer; (4) os objetos de arte são também objetos técnicos, uma vez que condensam estes modos de fazer e, conseqüentemente, os contextos nos quais foram produzidos.
- 38 Conceber as obras de arte enquanto integrantes de um sistema técnico implica dizer que elas “vêm em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, igual às pessoas. Elas têm relações umas com as outras e com as pessoas que as criam e as circulam como

objetos individuais. (...) Cada obra de arte é a projeção de certos princípios estilísticos que formam unidades maiores.” (Gell: 1998, 153-154 [tradução minha]). No breve panorama histórico sobre as técnicas dos DJs nas décadas anteriores, procurei demonstrar as “linhagens” a que os DJs do 150 BPM se filiam. Por fim, procurei observar como movimentos musicais se apropriam do espaço urbano ao mesmo tempo que são por ele transformados. É por meio destas cenas musicais que as técnicas artísticas e os territórios se conectam.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTO, Paulina. “When Rio was black: soul music, national culture and the politics of racial comparison in 1970s Brazil”. In: *Hispanic American Historical Review* 89:1. Durham: Duke University Press, 2009.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkley and Los Angeles: California Press, 1982.
- BRAGA, André Garcia. *A cena Black Rio: circulação de discos e identidade negra*. Natal: UFRN, 2015.
- CACERES, Guillermo, Lucas Ferrari e Carlos Palombini. “A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58, 2014.
- CECCHETTO, Fátima. 1997. “As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento”. In: Hermano Vianna (org.), *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros sociais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 93-116.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- FRIAS, Lena. 1976. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 jul., 1 e 4-6.
- GELL, Alfred. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998.
- LEITE, Márcia Pereira. “Da ‘metáfora da Guerra’ ao projeto de ‘pacificação’: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro”. In: *Revista Brasileira de Segurança Pública*, v. 6, n. 2, ago/set 2012, p. 374-389
- LEMONNIER, Pierre. *Mundane objects: materiality and non-verbal communication*. Walnut Creek: Left Coast Press, 1992.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor de. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 2002.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio Sobre a Dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.
- NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 2016. (Dissertação de Mestrado)
- PALOMBINI, Carlos. “Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox”. Comunicação apresentada no II Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca. Rio de Janeiro: 2015.

..... “Do Volt-Mix ao Tamborzão: Morfologias Comparadas e Neurose”. Anais do SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2016.

..... “Música do tempo presente e intenção de escuta”. In: Adriana Lopes Moreira e Mónica Vermes (org.), *Ensino de música no Brasil: teoria musical e história da Música*. Belo Horizonte: Anppom (no prelo), 2017.

PEDRETTI, Lucas. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC, 2018. (Dissertação de mestrado)

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

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

SAUTCHUK, Carlos Emmanuel. “Introdução: técnica e/em/como transformação”. In: *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*. Org: SAUTCHUK, Carlos Emmanuel. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Dissertação de Mestrado: PPGAS/UFRJ, 1987.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.

..... *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar 2003

## NOTAS

1. É possível encontrar uma descrição mais detalhada no link: [http://www.upprj.com/index.php/o\\_que\\_e\\_upp](http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp). A relação entre as UPPs e o funk carioca foi um dos temas centrais da minha dissertação de mestrado, especialmente no primeiro capítulo, “Os bailes de favela e o advento das UPPs” (Novaes 2016, 21).

2.

3. <http://www.kondzilla.com/seria-o-funk-em-150bpm-uma-nova-direcao-funk-no-rio/>

4. O “charme” é descrito pelo musicólogo Carlos Palombini como uma variação mais lenta do rhythm’n’blues (2009, 48). São músicas majoritariamente associadas a uma variação de soul produzida na Filadélfia e que se tornaram populares nos bailes cariocas no final dos anos 1970. A propagação do nome “charme” para definir o estilo é atribuída ao DJ Corello (Essinger 2005, 45-46) (Peixoto e Sebadelhe 2016, 188-193) Ainda hoje existem cenas no Rio de Janeiro dedicadas ao estilo, a mais famosa delas é o baile charme no Viaduto de Madureira.

5. Essas bases, na verdade, estão a 128 batidas por minuto. No léxico dos DJs e MCs cariocas, no entanto, este número geralmente é arredondado para 130 BPM.

6. O arrego é o dinheiro pago aos policiais pelos varejistas de drogas ilícitas. Geralmente é por meio dele que se negocia a permissão para que os bailes ocorram. Muitas vezes o arrego é a única “contribuição” dada pelos bandidos para que as festas aconteçam.

7. Ao utilizar o termo “carreira” aqui me aproximo da visão proposta por Howard Becker que utiliza esta categoria para pensar o trajeto de um dado indivíduo e o modo como ele se ajusta ao longo do tempo a diversas instituições, práticas, comportamentos, relações formais e informais de trabalho, etc. (Becker: 2005, 111 - 112).

8. Da mesma forma, os softwares e as CDJs oferecem mecanismos para manter o pitch apesar de alteradas as batidas por minuto. Para isso, contudo, é preciso digitar uma fórmula relativamente complexa que calcule a razão entre a frequência e o novo BPM.

---

## RESUMOS

No presente artigo discorro sobre um movimento recente no funk carioca conhecido como 150 BPM. Por meio de descrições históricas e etnográficas pretendo demonstrar como os fatores técnicos e territoriais fomentaram a aceleração do andamento entre DJs desta cena. A história do funk é marcada por cortes geracionais profundamente influenciados por aparatos cuja inserção altera, autoriza ou impele a novos modos de produção e circulação da música. Ao mesmo tempo, o funk carioca tem nos bailes o seu principal circuito, conectando-se assim aos territórios onde estas festas ocorrem. Esta pesquisa é parte de minha tese de doutorado, fruto de um trabalho de campo realizado entre os anos de 2014 e 2020 com DJs e MCs nas favelas do Rio de Janeiro.

In this paper I focus on a recent movement in *funk carioca* known as the 150 BPM. Through historical and ethnographic methods, I demonstrate how technical and territorial factors have fomented the acceleration among DJs in this music scene. The history of funk is shaped by generational divisions that are deeply influenced by technologies that alter, authorize, or encourage new modes of production and circulation of music. The dances are *funk carioca*'s main circuit, connecting this music scene to the territories where the parties take place. This research is part of my Ph.D. dissertation and results from fieldwork among DJs and MCs in the favelas of Rio de Janeiro between the years of 2014 and 2020

## ÍNDICE

**Mots-clés:** funk, favela, técnica, música, antropologia urbana

**Keywords:** funk, favela, technique, music, urban anthropology

## AUTOR

**DENNIS NOVAES**

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre pela mesma instituição