

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

PABLO LAIGNIER

DO FUNK FLUMINENSE AO FUNK NACIONAL

O grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro,

Março/2013

PABLO LAIGNIER

DO FUNK FLUMINENSE AO FUNK NACIONAL

O grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral

Rio de Janeiro,

Março/2013

L185

Laignier, Pablo

Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro / Pablo Laignier. Rio de Janeiro, 2013.

391 f.

Orientador: Profº Drº. Muniz Sodré de Araújo Cabral.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

1. Comunicação e cultura. 2. Música – Rio de Janeiro. 3. Funk. I. Cabral, Muniz Sodré de Araújo. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 302.23

Pablo Cezar Laignier de Souza (Pablo Laignier)

DO FUNK FLUMINENSE AO FUNK NACIONAL

O grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: _____

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral (Orientador)

Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Prof. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral

Prof. Dra. Adriana Carvalho Lopes

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho

A todos os profissionais e amigos do funk que conheci e que me ajudaram a traduzir em palavras o impactante e irresistível funk do Rio de Janeiro.

Em especial, aos amigos da APAFunk: Teko, Tojão, Leonardo, Júnior e tantos outros... Nossos encontros foram inesquecíveis e aprendi muito com todos vocês...

Às duas mulheres de minha vida: Ingrid e Petite.

AGRADECIMENTOS:

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), que, através do Programa Bolsa Nota 10 (Doutorado), financiou esta pesquisa em seus dois anos finais.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que, através do Programa de Bolsa de Doutorado, financiou esta pesquisa em seus dois anos iniciais.

A Ingrid Ferreira, meu “amor de chocolate”, pelo apoio e estímulos incondicionais durante todo este árduo percurso.

A minha jovem e bela mãe, Petite, pelo apoio e estímulos incondicionais durante todos os percursos...

A meu pai “casca-grossa” e voador, Nando, por ter me ensinado a trabalhar muito e sempre de modo ético.

A meu irmão Thiago, pelos momentos funk que vivemos em nossa adolescência.

A minha irmã Nandinha, pelos funks que dançamos juntos.

A todos os meus familiares, que tanto depositam fé em meu caminho intelectual.

A todos os meus amigos de ontem, hoje e sempre, pelo afeto. Especialmente a Bianca Martins, Renato Borges, Luís Gustavo de Oliveira e Marcelo “Longueti”, pelos funks que dançamos por aí...

A meu Grande Mestre Muniz Sodré, por tudo.

A meu outro Grande Mestre, Marcio Tavares D’Amaral, por tudo.

A Raquel Paiva, pelo acolhimento e confiança que sempre depositou em mim.

Aos amigos do LECC: João Paulo Malerba, Marcello Gabbay, Lilian Saback, Raquel Timponi, Ricardo Moraes, Verônica Maia, Zilda Martins, Fernanda Pereira, Renata Souza e todos aqueles que não citei por algum lapso de memória.

A Patrícia Saldanha, pela amizade de sempre.

A Rafael Fortes, pela constante troca intelectual e acadêmica durante toda esta Tese.

A Igor Sacramento, também pela troca intelectual dos últimos anos.

À Escola de Comunicação da UFRJ, pelos muitos momentos agradáveis vividos por mim em suas dependências nos quase dezoito anos em que nos conhecemos.

A todos os professores que me ensinaram muito neste percurso: José Paulo Netto, Celi Scalon, Gilberto Velho (em memória), Ana Paula Goulart, Marialva Barbosa e Marcelo Kischinhevsky.

A Micael Herschmann, pelo pioneirismo em tratar deste tema e pela troca intelectual nos últimos anos.

A Adriana Facina, pelos primeiros contatos que me forneceu e que me permitiram adentrar o universo do funk do Rio de Janeiro.

A Adriana Lopes, por fazer parte de minha Banca neste momento tão importante para mim.

Aos meus alunos, com quem aprendo constantemente.

A Teko, Tojão, Leonardo, Júnior e Luciana Motta, por me receberem no Funk Nacional de braços abertos.

A todos na Rádio Nacional, pelo mesmo motivo acima.

A todos os meus entrevistados, pelas risadas que demos e pelas valiosas informações que me forneceram.

Aos meus recentes amigos do Judô Clube Leonardo Lara, por me ajudarem a reencontrar o caminho da suavidade. Em especial a Daniel Martins, Graciela Klachquin e Lucio Ayres.

Ao funk fluminense, por tudo!

RESUMO

LAIGNIER, Pablo. **Do funk fluminense ao funk nacional**: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Partindo do pressuposto de que o gênero musical conhecido como funk carioca pode ser denominado de modo mais preciso, sob o ponto de vista conceitual, como funk fluminense, esta Tese de Doutorado tem como principal objetivo discutir este gênero musical e elemento comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro a partir de um estudo panorâmico que aborda múltiplos aspectos deste objeto. A base metodológica desta Tese consiste em uma etnografia midiática realizada junto ao programa Funk Nacional, produzido e apresentado desde julho de 2011 pela Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk) na tradicional emissora *Rádio Nacional*. Além da etnografia, são consideradas neste estudo fontes de natureza diversa, sobretudo dezenove entrevistas realizadas pelo autor junto a pessoas que participam diretamente do universo funkeiro. Como base teórica, o estudo aborda diferentes autores conforme o assunto, dentre eles: Sodré, Bauman, Souza, Santos, Facina, Lopes, Herschmann, Harvey, Netto, Anderson, dentre outros. O primeiro capítulo analisa o funk do Rio de Janeiro enquanto gênero musical; o segundo capítulo analisa os aspectos sensíveis que se destacam na relação entre este gênero musical e seus territórios de origem e difusão; o terceiro capítulo aborda as estratégias racionais de difusão do funk fluminense; o quarto capítulo aborda a relação entre o funk e a mídia, discutindo mais especificamente alguns aspectos da difusão do funk no rádio e analisando o programa Funk Nacional.

Palavras-Chave: Comunicação; Cultura; Música; Rio de Janeiro; Funk.

ABSTRACT

LAIGNIER, Pablo. **Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

On the assumption that the musical genre known as funk carioca may be more precisely defined, under a conceptual point of view, as funk fluminense, this doctoral thesis has as main objective to discuss this musical genre and communicational element of Rio de Janeiro's slums and suburbs from a panoramic study that addresses multiple aspects of this object. The methodological basis of this thesis consists in media ethnography into Funk Nacional program, produced and presented since 2011 July by the Funk's professional and friends Association (APAFunk) in the traditional *Rádio Nacional* broadcaster. In addition to ethnography, are considered source of diverse nature, specially nineteen interviews conducted by the author with people that directly participate in the funky universe. As a theoretical basis, the study discusses different authors, depending on the theme, such as: Sodr , Bauman, Souza, Santos, Facina, Lopes, Herschmann, Harvey, Netto, Anderson, among others. The first chapter analyses Rio de Janeiro's funk as a musical genre; the second chapter analyses the sensitive aspects that stand out in the relationship between this musical genre and its territories of origin and dissemination; the third chapter deals with the rational strategies for dissemination of funk fluminense; the fourth chapter talks about the relationship between funk and media, discussing more specifically some aspects of dissemination of funk on radio and analyzing Funk Nacional program.

Keywords: Communication; Culture; Music; Rio de Janeiro; Baile Funk.

SUMÁRIO:

1. Introdução.....	1
1.1 Contextualizando o Estudo.....	2
Cena 1: “Se fosse música, pelo menos...”.....	2
Cena 2: Em plena terça-feira de madrugada.....	3
Cena 3: Na volta do trabalho.....	3
Cena 4: O MC falando, cantando e querendo mídia.....	4
Cena 3: Pelada no Irajá.....	5
1.2 Condições sociohistóricas: classe social, territorialidade e fenotípi – três elementos que compõem o mosaico do funk fluminense.....	7
1.3 Questões/problemas centrais que nortearam a pesquisa.....	18
1.3.1 Quais características do Rio de Janeiro se podem “ler” através do funk?..	18
1.3.2 O que existe a respeito do funk como elemento de comunicação e produção de discursos das classes populares do Rio de Janeiro que vai além da pornografia e do discurso relacionado ao narcotráfico?.....	18
1.3.3 O que caracteriza a forma-funk?.....	21
1.3.4 Quais elementos são fundamentais na difusão deste gênero musical para além da mídia hegemônica?.....	21
1.3.5 O que se pode dizer a respeito da relação entre funk fluminense e mídia?.....	25
1.4 Hipóteses.....	26
1.5 Justificativa.....	27
1.6 Metodologia, fundamentação teórica e estrutura dos capítulos da Tese.....	31
2. Capítulo I: O funk fluminense como gênero musical: uma miríade de sensações.....	37
2.1 As estratégias sensíveis do funk fluminense.....	38
2.2 Funk fluminense como elemento musical pós-moderno.....	47
2.2.1 O que é a conjuntura pós-moderna?.....	47
2.2.2 João Manuel Evangelista: a pós-modernidade no Brasil.....	54

2.2.3 Alan Sokal e uma breve reflexão sobre o pós-moderno e a ciência.....	61
2.2.4 A pós-modernidade na música.....	73
2.2.5 Funk fluminense como gênero musical pós-moderno.....	79
2.3 Funk fluminense e discurso: que linguagem é esta?.....	83
2.3.1 Funk consciente.....	85
2.3.2 Funk proibidão.....	89
2.3.3 Funk pornográfico.....	94
2.3.4 Funk sensual.....	98
2.3.5 Funk irônico.....	100
2.3.6 Funk romântico.....	101
2.3.7 Funk nonsense.....	104
2.3.8 Funk <i>Gospel</i>	107
2.3.9 Funk de recado.....	109
2.3.10 Funk infantil.....	111
2.4 Elementos musicais do funk fluminense.....	112
2.4.1 Ritmo.....	116
2.4.2 Melodia.....	121
2.4.3 Harmonia.....	128
3. Capítulo II: As emoções do funk fluminense.....	135
3.1 Êxtase: bailes, descarga emocional, sensualidade.....	136
3.1.1 Um baile da Furacão: construindo o imaginário dos subúrbios do Rio de Janeiro.....	142
3.1.2 “Eu amo baile funk, mermo”: dois mundos ligados ao som do funk.....	150
3.1.3 Emoções: o mais tradicional do planeta.....	153
3.1.4 Baile do Indepa: Encontro de equipes em Três Rios.....	159
3.2 Alegria: a diversão da favela e o pertencimento à comunidade.....	165
3.2.1 Funk fluminense: a alegria comunitária do Rio de Janeiro.....	165
3.2.2 Os “Cria”: o pertencimento à comunidade.....	174
3.2.3 Funk fluminense: música como elemento de comunicação comunitária.....	183

3.3 Medo: o narcotráfico, as milícias, um cenário de violência urbana e pobreza estrutural.....	198
3.3.1 Um baile de comunidade.....	214
3.3.2 Militarização das favelas, diminuição dos bailes funk.....	217
4. Capítulo III: A racionalidade do funk fluminense.....	228
4.1 Funk racional? “Poxa a vida, hein?! Uou!!!”.....	229
4.2 Louvor e evangelização através do funk.....	230
4.3 Metamorfose e engodo para uma midiaticização oficial do funk.....	240
4.4 APAFunk: Politização e luta dos MCs.....	256
4.4.1 Funk fluminense como elemento da cultura popular do Rio de Janeiro contemporâneo.....	256
4.4.2 O desenvolvimento da APAFunk como processo político ou <i>O bios politikos</i> revisitado através da música e da comunicação.....	259
4.4.3 O evento de lançamento de uma cartilha para MCs: funk e política na Cinelândia.....	271
4.4.4 <i>Liberta o pancadão</i> : pedagogia do funkeiro como instrumento de emancipação.....	272
4.4.5 Da educação em grandes metrópoles à construção de cidadania: por uma pedagogia do oprimido.....	274
4.4.6 Rodas de funk: remixando música e política com alegria.....	279
4.4.6.1 A roda de funk na Cúpula dos Povos.....	279
4.4.6.2 Da racionalidade política à alegria do funk.....	283
5. Capítulo IV: Funk fluminense e mídia.....	286
5.1 Uma mudança de tom.....	287
5.2 Funk e mídia: muitos tapas, poucos beijos.....	291
5.3 Algumas considerações sobre o rádio como elemento difusor da cultura popular.....	315
5.4 Um programa de funk na rádio comercial: O programa da Furacão na <i>FM O Dia</i>	319
5.5 Paradoxos: o funk fluminense no rádio entre o popular e o massivo.....	324
5.6 Funk Nacional: uma etnografia midiática.....	327

5.6.1 O improviso do funk nas tardes da tradicional <i>Rádio Nacional</i>.....	333
5.6.2 Sobre a estrutura, os temas abordados e as músicas tocadas no programa Funk Nacional.....	345
6. Considerações finais ou Tudo o que o funk me ensinou.....	355
Cena 6: A Lapa é toda nossa.....	356
Cena 7: O centésimo dia.....	359
6.1 Breves conclusões a respeito das questões centrais e hipóteses apresentadas.....	361
Referências.....	375
Pequeno Glossário do Funk Fluminense.....	385

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bairros do Rio de Janeiro, demarcados por Zona.....	212
Figura 2: Mapeamento dos poderes paralelos do município do Rio de Janeiro em 2008.....	213

1. Introdução

“Tudo que a favela me ensinou,
Tudo que lá dentro eu aprendi,
Vou levar comigo aonde eu for,
Vou na humildade, procurando ser feliz
Mesmo com tanta dificuldade
Tantos preconceitos que eu já sofri
Só quero cantar a liberdade
Esse é o trabalho do MC
Levar a voz das comunidades
Aonde o nosso funk atingir
Pois o favelado de verdade
Vai ser favelado mesmo se sair dali. Por isso...
Sou favela.
Eu fui e sempre serei favela”.

(Trecho da música “Pra Sempre Favela”, dos MCs Júnior e Leonardo)

1.1 Contextualizando o Estudo

Cena 1 : “Se fosse música, pelo menos...”

Praia Vermelha, Campus da UFRJ, mais especificamente no bar conhecido como Sujinho. Sentado ao lado de pessoas desconhecidas, almoçando, entre uma aula e outra do curso de Doutorado em Comunicação, ouço um som atrás de mim: é funk carioca saindo dos falantes embutidos da televisão colocada no alto do bar. Está passando um programa da Equipe Furacão 2000, na TV Bandeirantes. Muitas mulheres rebolam ao som do batidão e, pouquíssimo tempo após o programa ter começado, uma senhora (com cara de professora da Universidade, embora isto nunca tenha sido averiguado...) começa a sair do sério, gesticulando e gritando com os funcionários do bar: “Dá para desligar este troço? Essa baixaria? Se ainda fosse música...”

Uma coisa é certa: aquela senhora, pelos trajes, pelo falar e por todo um modo de ser e estar aparente, não era moradora de favela. Duvido muito que morasse na Zona Norte ou Oeste da Cidade, próximo aos redutos daquele som que a estava incomodando. O que passava na TV naquele momento eram imagens de bailes funk da equipe Furacão 2000, bailes que acontecem de domingo a domingo há algumas décadas no Estado do Rio de Janeiro. Tratava-se do funk que, para além de carioca, é fluminense, e que coloca as favelas novamente no foco da discussão cultural. Esse funk incomoda... Incomoda pelo “peso” das letras, pela sensualidade dos corpos, pela alegria desmedida das maiorias silenciosas que resolvem falar. E falar em alto e bom som... Há toda uma multidão em movimento em torno daquela música, multidão que se alterna entre massa e multidão propriamente, que ora aprende passos e músicas de modo massivo, ora participa inventando novas versões de refrões distintos dos originais, misturando e se apropriando de tudo ao mesmo tempo agora... Música despreziosa sob critérios artísticos tradicionais. Música absoluta em termos de efetividade efêmera: faz pular, dançar, flertar, enlouquecer as pistas. O funk fluminense faz a “boa” razão se perder, trazendo à tona os sentidos em suas formas mais cruas: “Que batida é essa que na balada é sensação? É claro que é funk, meu irmão!” O funk fluminense é um grito muito diverso dos gritos daquela senhora em uma tarde de 2009.

Cena 2: Em plena terça-feira de madrugada...

Os corpos suados, naquela madrugada de segunda para terça-feira, na pista de um restaurante que se transforma em boate todas as noites da semana, atestavam que a senhora da cena anterior estaria aqui, no município de Duque de Caxias, mais especificamente na Rodovia à beira da entrada desta cidade, em minoria. Aqueles jovens de diversas idades, dos dezoito aos trinta e cinco, pelo menos, não deixavam a pista vazia por muito tempo. Durante uma madrugada inteira, das 23:00h às 04:00h, sob a batuta do maestro pós-moderno conhecido como DJ, a dança lasciva, extremamente sexual e sem nenhum compromisso com formais elaborações discursivas, penetrava no salão. Fazia tremer os alicerces. Cansava, inclusive, os ouvidos. Era preciso “respirar” a cada uma hora e meia, mais ou menos, quando entravam sequências de músicas de outros gêneros. Hip-hop, *dance music* de um modo geral... Até samba entrava na roda. Mas um evento como este é sempre chamado de baile funk e o que marca a noite é esta batida de poucas palavras: “Traição é traição, romance é romance, amor é amor e o lance é o lance...” Palavras poucas que se bastam, autoexplicativas, cotidianas. As favelas e os subúrbios do Estado do Rio de Janeiro adquiriram uma linguagem própria nas últimas décadas. Uma linguagem que transcende a categoria dos jovens, uma linguagem que impera em diferentes faixas-etárias. A linguagem das ruas, das pistas e, em muitos momentos, de forma um tanto metamorfoseada, também permeando os meios de comunicação: a linguagem do funk.

Aquela noite foi intensa, foi alegre, foi excitante. Aquela noite apresentou personagens efêmeros, MCs que apareciam na cabine do DJ e que não chegaram a ser vistos novamente por mim. O funk é fato fluminense, é grito. Mas ali, ninguém gritava para baixar o som. Os gritos eram de apoio, toda vez que o DJ apertava, em sua MPC, o *pad* que soltava uma das vinhetas mais conhecidas neste tipo de evento: “Furacão 2000: A número 1 do Brasil”.

Cena 3: Na volta do trabalho.

Muito próximo à entrada da Estação de trens da Central do Brasil, em 2009, fui a uma roda de funk. Era o dia do trabalho, era um roda para trabalhadores. Os MCs, em sua maioria de pele escura ou apresentando uma morenidade típica da miscigenação brasileira em que índios e negros estão muito presentes no fenótipo dos cidadãos da classe trabalhadora, cantavam. Eram, em sua maioria, de uma geração do funk fluminense precursora, que amadureceu a duras penas, enfrentando todo tipo de preconceito e de pilantragem.

Preconceito da sociedade e da polícia, devido à sua origem favelada. Pilantragem dos empresários, produtores, donos de selos que se apropriaram de sua criatividade e reproduziram a exploração capitalista mesmo tendo, muitas vezes, uma origem parecida em termos de classe social. Aliás, durante aquela roda, ficou evidente que o funk não é papo de tribo, nem de vontade pós-moderna. Se assim pode ser classificado em termos de estética, devido às colagens sonoras etc., o funk possui uma forma que dialoga com um cenário. Não apenas uma cena específica, mas um cenário de pobreza e criatividade, de desesperança e vontade de viver que, dificilmente, outras expressões musicais poderiam traduzir no Rio de Janeiro contemporâneo. Ali, naquela roda de funk promovida pela APAFunk, o gênero estava em busca de uma imagem nova, de uma dissociação com elementos deste cenário, como o narcotráfico e a sexualidade crua. Eram MCs de um outro tempo, MCs que cantavam com mais esperança e com uma poesia, a meu ver, mais palatável para diferentes grupos sociais. As letras faziam sentido e eram cantadas por uma massa de trabalhadores que as conhecia de cor e salteado. Era um funk alegre, um funk comunitário, um funk amoroso. Ainda assim, um funk político, um funk provocador. Uma coisa era interessante: até as músicas mais recentes daqueles MCs, músicas que não haviam sido ainda gravadas e difundidas em termos de mídia massiva (rádio, TV...), eram cantadas em uníssono por aqueles trabalhadores. A classe trabalhadora do Rio de Janeiro possui uma voz, um desabafo, uma alegria, uma memória cultural dos últimos vinte e cinco anos: chama-se funk.

Cena 4: O MC falando, cantando e querendo mídia...

Estava eu coletando depoimento em uma favela do Complexo da Maré, por volta das 17:00h de um dia de semana, em janeiro de 2010. Aquele rapaz impressionava pela vontade de mostrar os seus projetos. Prancheteiro de *van* durante boa parte do tempo, ainda encontrava alegria para cantar, fazer vídeos, compor, vencer torneio de música. E uma coisa mítica e errônea a respeito dos MCs é que todos cantam mal em sentido tradicional. A afinação dentro dos padrões da música ocidental pode ser encontrada nas vozes de muitos deles. Tenho gravados, ainda hoje, o depoimento e o canto. Em geral, até aquele momento da pesquisa, eu sempre pedia para cantarem algo à capela quando gravava algum depoimento. O funk surge assim, muitas vezes. Na voz. Sem instrumentos ou instrumentação. E não há MC que eu tenha conhecido que não goste de cantar sem produção, soltar a voz sem frescuras, longe dos esconderijos e escudos criados pela indústria cultural. Muitos cantam bem... Como aquele depoimento serviria para a elaboração desta tese, mas também para uma matéria que sairia em

um jornal comunitário, recebi telefonemas do MC em questão, me cobrando: “E aí, rapaz, quando vai sair aquela matéria?” Pois é, a minha simples matéria significava muito para ele. Parece que os espaços midiáticos para muitos dos funkeiros são, atualmente, bem escassos... Principalmente se for para mostrá-los de modo afirmativo, positivo.

Cena 5: Pelada no Irajá

Aquela noite, para mim, foi inesquecível. Depois de deixarmos Lohan em casa, o filho de dois anos do vice-presidente da APAFunk, Mano Teko, fomos direto ao campinho de grama sintética próximo ao Boêmio do Irajá. Eu não jogava bola há muito... Diria anos, mesmo, e o que me empolgava não era tanto a perspectiva de estar com alguns MCs e fazer contato, mas de poder praticar o futebol como atividade lúdica, entre amigos. Como amigo do funk, algo que eu não posso deixar de assumir, eu me enquadrava perfeitamente no perfil dos jogadores. Era a pelada da APAFunk (Associação de Profissionais e Amigos do Funk). Embora eu não estivesse filiado oficialmente, coisa que não fiz por conta de minha pesquisa, eu me sentia um pouco parte daquilo, pela minha proximidade naquele momento. Estava acompanhando diariamente o programa na *Rádio Nacional*, promovido pela APAFunk.

O programa chamava-se Funk Nacional e no dia seguinte completaria um ano no ar. Um programa de funk em uma rádio pública, em que as letras eram sempre de funk consciente ou de funk melódico. Ali não havia espaço para putaria nem para narcotráfico, embora, no discurso dos MCs, ficasse evidente que a situação nas favelas é sempre mais complexa do que julga o senso comum e mesmo uma parte da intelectualidade acadêmica do Rio de Janeiro. Sem demonizar os “irmãos” que foram para o “caminho errado”, a vivência do favelado em geral, principalmente das novas gerações, é uma vivência que coloca à nossa frente um outro olhar sobre a situação, menos maniqueísta, mais humano e complexo. Trata-se de uma “vida louca” e, por isso, o salve-se quem puder do cotidiano não torna exatamente vilões aqueles que assumem o caminho da violência ao invés do trabalho regular. Aliás, mesmo quem não é bandido violento muitas vezes se situa em uma informalidade que pode ou não ser considerada dentro da legalidade. A sobrevivência é mais complicada nestes locais.

Naquela noite, porém, o meu interesse não estava naquele contexto especificamente, mas no convite me feito por um amigo em participar do jogo deles. Apesar de atualmente ser praticante regular de atividades físicas, o que muito me ajudou no jogo, eu realmente estava receoso em parecer um “perna-de-pau”, pois acreditava que seria o pior dos jogadores em campo. Ainda assim, eu estava contente em jogar futebol, pois sou brasileiro e adoro o jogo

em si, além de também me contentar o fato de jogar com aquelas pessoas. Na maior parte do tempo, a verdade é que o pesquisador é um sujeito intruso, que procura informações que estão ou não escondidas e que incomoda um pouco o funcionamento da vida social de um ou mais grupos de pessoas. Por mais que eu goste do funk fluminense, por mais que eu tenha vivido regularmente, durante minha adolescência, um pouco do que foram os bailes de clube na Zona Norte do Rio de Janeiro (principalmente os da Tijuca e do Méier), eu sabia que não era parte daquele grupo de pessoas e que o motivo de estar ali, junto a eles, era justamente o de identificar e compreender elementos do processo social de produção e difusão do movimento cultural conhecido como funk carioca, principalmente na interface entre seus aspectos musicais e comunicacionais. Eu era o cara que não conhecia todas as músicas e, quando conhecia, não sabia de fato quem eram os artistas. Por exemplo: MC Buchecha, para mim, trata-se de um nome icônico do funk carioca. Para eles, uma figura que poderia ser descrita. As opiniões com relação aos nomes dos MCs poderiam variar, mas todos aqueles caras que apresentavam o programa tinham uma visão formada sobre cada um dos nomes expressivos deste gênero musical. Eles, na verdade, são o gênero musical que eu procuro compreender; pelo menos uma parte dele. E uma parte significativa. Senão em termos numéricos, em termos simbólicos.

Para mim, jogar bem aquela pelada era importante, pois eu pretendia jogar outras e poder estar com eles em momentos que (tanto para mim quanto para eles) não fossem apenas momentos de pesquisa. Queria poder genuinamente praticar alguma atividade conjuntamente em que fôssemos apenas seres humanos compartilhando algum momento bom juntos. E o futebol, no Brasil, é uma das melhores atividades possíveis.

Sem querer parecer ridículo, ainda assim preciso deixar minhas impressões sobre aquele jogo. Os jogadores em campo, doze no total, não eram fantásticos, principalmente porque muitos já passavam dos trinta e não eram atletas. Ainda assim, também não jogavam mal e o nível geral da pelada foi, no meu ponto de vista, bem agradável. O futebol também não foi nem um pouco violento, não ocorreram lances desleais, e ninguém se machucou. A única exceção foi MC Pingo do Rap, que, quase no final daquela uma hora de pelada (a quadra é alugada por tempo) sentiu a virilha e parou de jogar pouco antes do término do jogo. Felipe (*rapper* de Acari) avisou a ele antes do jogo que deveria se alongar. Como Pingo não se alongou, os seus trinta e quatro anos cobraram o preço. Mas, de um modo geral, não houve incidentes, discussões etc. A única reprimenda maior foi justamente quando eu, *a la* Maradona, coloquei a mão na bola para marcar um gol ilegal, visto que não a alcançaria com a cabeça. Sabia que o gol não valeria, mas fiz apenas por brincadeira, já que o lance estava

perdido. Fui repreendido pelos colegas dos dois times (o meu e o dos oponentes). No meu time, Teko falou: “Quando não der, deixa passar; alguém pode continuar o lance”. Ali percebi que realmente não foi uma atitude muito inteligente da minha parte.

Joguei no gol em alguns momentos e fui relativamente bem, coisa que não é surpresa para mim, pois sempre fui melhor goleiro do que jogador de linha. Mas, nos momentos em que joguei na linha (nosso time revezava bastante, dando a oportunidade a todos de jogarem), joguei melhor do que eu havia imaginado. Não fiz feio e tive bons momentos no jogo, ajudando meus companheiros com passes que resultaram em jogadas de gol e, principalmente, marcando três vezes, o que não acontecia em minha vida há alguns anos. Em uma hora de jogo e várias partidas, eu devo ter sido um dos artilheiros. Ao final, comentando os lances do jogo, os companheiros elegeram como o gol mais bonito da partida uma jogada de triangulação e passes rápidos em que eu concluí com belo toque ao gol. Só fiquei decepcionado por não ter marcado um gol que seria ainda mais bonito, mas em que o meu toque de primeira esbarrou na trave adversária.

Alegre por ter jogado bem, não ter me machucado e nem ter machucado ninguém, ter marcado três vezes e marcado o gol mais bonito da noite, chegou a hora de provar as carnes (picanha *premium* e linguiça calabresa) compradas junto a Tojão e Teko no supermercado, antes da partida. Todos diziam que Tojão era um ótimo churrasqueiro, e eu concordo em gênero, número e grau com esta afirmação. Durante as duas horas posteriores ao jogo (entre 20:00h e 22:00h daquela terça-feira, dia 24 de julho de 2012), conversamos alegremente sobre diversos assuntos e comemos carne com refrigerante (guaraná, limão e laranja). Tenho comigo que a noite foi ótima e voltei muito feliz do futebol da APAFunk (assim como voltava feliz também das incursões ao programa de rádio deles). Acho que o que mais me chamou a atenção é que, dependendo da disponibilidade e vontade, diferentes grupos de pessoas podem conviver, dialogar, fazerem coisas legais juntos. Tanto coisas de ordem política quanto atividades lúdicas. E foi bem legal também jogar, por exemplo, no time de MC Liano, cuja música eu já conhecia (e gostava) do programa de rádio, e de repente o MC estava ali ao meu lado, passando-me a bola e a recebendo de mim também, com o objetivo de marcarmos e vencermos a partida.

Voltei para casa já pensando no futebol da semana seguinte.

1.2 Condições sociohistóricas: classe social, territorialidade e fenotípiã – três elementos que compõem o mosaico do funk fluminense

Assumo aqui a primeira pessoa para escrever esta introdução. Introdução a um estudo que me é muito caro. Desde que comecei a pesquisar o funk conhecido como carioca, que hoje, do ponto de vista conceitual, chamo de fluminense, mas que o cotidiano do Rio de Janeiro classifica apenas como funk, e, quando quer apontar sua originalidade ou sua distinção (muitas vezes de forma pejorativa) com relação ao funk norte-americano, o termo carioca aparece como adjetivo classificatório. Nunca pensei que fosse tão difícil chegar a conclusões significativas e decisivas (mesmo que não definitivas) sobre o funk da minha cidade. Todo e qualquer elemento cultural possui uma fluidez ou, melhor dizendo, um dinamismo, próprio das formas que se relacionam diretamente com a vivência de seus autores/criadores, intérpretes, produtores, difusores e receptores. Não existe um único funk, assim como não existe um único rock. Porém, alguns elementos culturais e, principalmente, artísticos, alimentam sua própria forma de modo mais constante ou menos mutável do que outros.

O funk é um desafio para qualquer pesquisador, pois ele subverte boa parte dos conceitos tradicionais que conhecemos. É arte? Depende da interpretação que se usa do conceito. Certamente, ao se pensar a partir de um filósofo pragmatista norte-americano como Dewey, Rorty ou Shusterman, o funk aparece como arte, sem dúvida. Esses filósofos entenderam que a abstração pela abstração não significa algo transformador: é preciso encontrar na realidade aqueles conceitos ou interpretações mais passíveis de aplicação. Me parece que o funk do Rio de Janeiro, longe de ser o único gênero musical ou manifestação cultural (é as duas coisas, dentre outras mais...) que apresenta uma sensibilidade contemporânea diversa da tradicionalidade da obra artística europeia que serviu de base para interpretações múltiplas da obra de arte que perduraram ao longo do século XX e que foram amplamente estudadas no campo teórico da Comunicação no Brasil, é um dos representantes mais notórios e mais próximos (no caso do Rio de Janeiro) do que pode ser chamado de uma arte pós-moderna, de uma música pós-moderna, ou ainda, melhor do que tudo, de uma sensibilidade pós-moderna.

Até mesmo pela ausência de fundamentos claros em termos estéticos do que pode ser considerado pós-moderno, o funk apresenta uma multiplicidade de discursos e uma multiplicidade de intenções. Reduzi-las apenas a uma música simples e de origem pobre (ou seja, ligada às classes menos abastadas do Rio de Janeiro) pode levar a erros de entendimento muito graves. O funk é isso, mas não se reduz a isso. É uma manifestação cultural que surge no Rio de Janeiro e vai se desenvolvendo nos subúrbios, com pouca participação direta das rádios e das grandes gravadoras, da indústria cultural (em sentido estrito, adorniano), lá pelos

anos 1970. Isto já foi suficientemente documentado. Vianna, Herschmann e Essinger, por exemplo, trataram deste assunto. Nos anos 1980, aos poucos, aquela massa dos subúrbios que lotava diversos bailes, aqueles pobres, trabalhadores, alguns marginais (há de tudo nesta mistura) vão aos poucos se apropriando daquela dança, daquela música, tornando aquilo cada vez mais local, original. Ao final dos anos 1980, após a mistura do funk tradicional norte-americano com um gênero conhecido como *Miami bass* (ou simplesmente Miami), um gênero cantado e dançado por latinos radicados nos EUA, de natureza mais eletrônica do que simplesmente elétrica, muito dançante, sensual e característico, começa no Rio um gênero novo.

Aqueles bailes, no final dos anos 1980, já haviam se desdobrado em produtos típicos da indústria cultural, tais como discos de vinil que promoviam artistas estrangeiros cuja música era tocada nos bailes. Você, caso dançasse ou discotecasse nestes mesmos bailes, poderia tocar em casa aquelas músicas, para treinar mixagens ou passos e “arrebentar” nos bailes da época. A subversão popular começa quando, instigados pelos DJs, produtores ou mesmo por terem visto alguém fazer em diferentes bailes o seguinte, as pessoas criavam cada vez mais versões em língua portuguesa (a mais informal possível) daquelas músicas em inglês. Como Zuenir Ventura apresenta de forma muito interessante em seu livro *Cidade Partida*, aquela massa cantando um refrão em Português que nada tem a ver com a letra da música original, apenas aproveitando a musicalidade dos fonemas para criar algo que se encaixasse na métrica da música, normalmente de muito bom humor (refletindo obviamente o senso comum, os estereótipos sexistas locais, preconceitos inerentes àquela classe social que frequenta os bailes etc.); aquilo não se enquadrava exatamente nos moldes de uma submissão ou banalização do indivíduo característica da indústria cultural. Há um descompromisso com o produto original, uma subversão, uma apropriação que inicia um processo hoje amplamente desenvolvido. Quem talvez tenha melhor falado a este respeito é Jean Baudrillard, quando, em *Simulacros e Simulação*, apresenta um cenário (ao qual, na falta de um nome mais consistente, podemos, sim, chamar de pós-moderno ou contemporâneo) em que as massas se apropriam dos produtos da chamada indústria cultural. O funk faz isso; porém, em seu início, muito pouco através da tecnologia, muito mais a partir do fator humano, das vozes em uníssono nas pistas de dança, animadas pela voz do DJ.

A partir disso, o empresário/DJ/produtor conhecido como DJ Marlboro produz e lança, pela grande gravadora *PolyGram*, o disco intitulado *Funk Brasil*, em 1989. Trata-se um divisor de águas na história do funk carioca/fluminense. Ninguém saberia explicar o que era esta música sem recorrer ao Miami e ao funk norte-americano. Mas aquele disco possibilitou

que, no decorrer do quarto-de-século seguinte, se desenvolvesse gradualmente um gênero de música novo, inovador, e, sobretudo, característico do Rio de Janeiro de sua época. O disco de Marlboro não teve tanta atenção da gravadora em termos de divulgação, mas, por conta dos bailes, vendeu mais do que se poderia imaginar e iniciou um processo de composição de músicas próprias, locais. Basicamente, era um disco de versões de músicas norte-americanas. Ao invés de se fazer a versão somente do refrão, Marlboro produziu um disco com letras completas e até mesmo uma versão do “Rock das Aranhas”, do roqueiro Raul Seixas (renomeada de “Rap das Aranhas”). Este disco, juntamente com os programas de rádio da época, que tocavam o *Miami bass* e outras variações dançantes de música eletrônica que faziam muito sucesso nas pistas dos bailes, motivou muitos jovens a tentarem compor sua própria música, muitas delas com melodias originais. Isto não aconteceu de repente, mas em 1991 já se identificava, dois anos após o lançamento do disco de Marlboro, uma cena de festivais de música promovidos pelas principais equipes de som da época, em que jovens subiam ao palco para defender suas canções de funk.

Aliás, canções é um termo controverso, pois nunca se tratou de uma canção pop em sentido mais tradicional, correspondente às canções norte-americanas. Uma canção funk sempre teve sua própria forma, em geral, oriunda do *Miami bass*, em que diferentes estrofes eram entremeadas por um refrão forte e fácil de cantar. Muitas vezes, as letras das estrofes eram longas; talvez por isso, o nome rap tenha sido tão pronunciado naquela primeira geração de funkeiros. O mundo funk, em termos de gênero musical, produziu muitas músicas intituladas rap (“Rap da Felicidade”, “Rap das Armas”, “Rap do Silva” etc.). O nome rap também se deve a dois outros fatores: 1) não havia nomenclatura pronta para aquelas músicas, era algo novo; 2) a origem do Rap possui afinidades com o funk, na medida em que o rap tornou determinadas vozes passíveis de serem ouvidas nos EUA e nas periferias de outros países, nos últimos trinta e cinco anos. O funk seguia ideologicamente certos preceitos do rap, mesmo que isto não fosse politicamente organizado ou coletivamente discutido na época. Mas era uma percepção coletiva, com conotações de classe social, fenotipia, territorialidade. O rap era a música dos subúrbios das grandes cidades norte-americanas, dos negros e das ruas. Aqui, o funk era a música das massas de lugares como Paracambi, São Gonçalo, Anchieta, Acari, Três Rios, Mesquita, Santa Cruz; enfim, municípios do Estado ou bairros da Cidade do Rio de Janeiro onde bailes eram realizados já há mais de uma década.

O funk carioca/fluminense colocou novas palavras na boca dos cidadãos suburbanos, em grande parte da classe trabalhadora (incluindo aí os trabalhadores informais). O funk era a música que começava a refletir e a contar a respeito de um Rio de Janeiro menos charmoso e

desejoso do que o Rio dos cartões postais. Há espaço para o Rio bonito no funk também, mas começava a aparecer gradualmente um Rio de trens e galeras de territórios que normalmente não eram ouvidos, a não ser, talvez, pelo samba.

Mas o funk, ao contrário do samba, talvez pela sua influência do rap, des-idealizava o Rio. Muito mais cru e direto, foi expondo a cidade e o estado a partir de um novo cenário, onde o amor romântico vai sendo gradualmente substituído por relações sexuais pragmáticas, efêmeras; em que a territorialidade das comunidades (favelas e bairros suburbanos) vai dando espaço para um domínio territorial de facções violentas que participam de um comércio de entorpecentes (vendendo-os) e armas (comprando-as) junto a outros setores da sociedade, em que a relação entre favela, asfalto, Poder Público começa a ficar embaralhada e pouco atraente para os livros de História. O funk carioca/fluminense começa a emergir como forma nova em termos musicais, mas, ao mesmo tempo, consegue ser um novo elemento narrativo da contemporaneidade de um Rio de Janeiro que deixara de ser capital federal há algumas décadas e cujo desenvolvimento posterior ainda não possuía uma voz própria tão contundente.

Aqueles festivais de 1991 foram fundamentais, pois, ao contrário da produção cada vez mais esmerada da música pop ocidental/globalizada, em termos de tornar a gravação mais perfeita do que o próprio intérprete seria capaz de realizar ao vivo, o funk começava a aparecer no rádio a partir de músicas gravadas ao vivo nos próprios festivais, muitas vezes em apresentações que ocorreram no domingo e já estavam nas rádios na segunda-feira, nos programas próprios de funk. Daquela época, até hoje circulam de festivais e bailes gravações cujas vozes estão desafinadas ou muito roucas, cujo arranjo é extremamente simples, sendo basicamente a batida com o(s) MC(s) cantando por cima e com o público participando avidamente, alegremente.

Esta é uma das grandes características do funk do Rio de Janeiro: a alegria. Alegres por cantarem, por serem ouvidos, por poderem falar o que pensam, por terem alternativas a um cenário violento e de poucas perspectivas, alegres pela comunhão de sentimentos e sensações que aqueles bailes e aquela música proporcionavam (e ainda proporcionam), o funk daqui foi se desenvolvendo com uma atmosfera de alegria que até hoje perdura em uma parte significativa do gênero. Alegria que foi se metamorfoseando e misturando à sensualidade e à violência. O funk era alegre também por ocupar novos espaços, pois alguns daqueles MCs, de repente, estavam ao lado de ícones como Xuxa, aparecendo em seus programas de televisão, obtendo remuneração por uma música que não começou exatamente com esta intenção.

O funk daqui foi tendo que se profissionalizar “na marra”, em muitos casos a partir de histórias que não são tão felizes assim. Os MCs tiveram que aprender a cuidar de seus direitos

aos poucos, sem terem uma estrutura jurídica ou apoio que lhes orientasse desde o início. Alguns agentes deste cenário se aproveitaram (alguns ainda se aproveitam) dos MCs com contratos que não os favorecem em nada ou quase nada. O nome das grandes marcas do funk hoje constitui uma espécie de império comercial que, se sofre preconceitos e perseguições, por outro lado possui estrutura que permite driblar boa parte dos percalços.

Mas quem são os profissionais do funk daqui? Em que consiste musicalmente este gênero musical tão atual e ainda estigmatizado? Quais agentes do funk fluminense conseguiram ocupar espaços midiáticos nos últimos anos e de que forma? Este estudo possui o objetivo de responder a estas e algumas outras perguntas que serão ainda apresentadas nesta introdução. Para isto, adota o pressuposto de que o funk fluminense se constitui enquanto gênero musical originário do Rio de Janeiro a partir de 1989, tendo como marco histórico o lançamento do disco *Funk Brasil*.

Tradutor, em certa medida, dos problemas sociais múltiplos de uma metrópole complexa, com “cara” de província, em um país que, apesar de industrializado, ainda conserva traços nítidos do patriarcalismo na política, por exemplo, o funk daqui, como música, subverte em muitos aspectos a música de rádio tradicional, a noção de canção, a noção de Poder Público como elemento soberano, a cartilha escolar. Fruto de um cenário de baixa escolaridade, de baixo poder aquisitivo, de alto grau de informalidade, o funk do Rio de Janeiro agride as cabeças escolarizadas ao cantar, sem medo, sem submissão, sem qualquer pudor, as práticas sexuais de novas gerações de indivíduos individualistas, gerados em um contexto de capitalismo neoliberal em que consumir acaba sendo confundido com habitar. Ser cidadão não é o mesmo que ser consumidor, assim como público não é o mesmo que privado. A despeito disto, em uma época de valores confusos, misturados, obliterados por um capitalismo veloz atrelado a um processo de globalização com imposições tecnológicas cada vez mais forte, em que o mundo aparenta não ter centro enquanto determinados centros concentram cada vez mais renda e poder político-econômico, as noções acima citadas se tornam confusas, sem necessariamente serem substituídas por outras. A falta de um meta-discurso outro que não seja o pragmatismo imediatista gerado pelo capitalismo em seu atual estado e pela configuração global da distribuição de renda ajuda a compor um cenário em que favelas dos países “em desenvolvimento” assumem um certo tipo de convivialidade.

Certamente não se pode explicar todo o cenário do funk fluminense a partir da questão econômica e do sistema de classes, mas estes componentes estão sem dúvida atrelados a esta música que brota das favelas sem pedir licença e invade, mesmo estigmatizada, espaços sociais de outras classes, sem nenhuma violência e com a mistura que configura um lugar

como o Rio de Janeiro. Se as favelas estão por toda parte da cidade, o funk como música, também se encontra muito além das favelas, deleitando as classes médias e até altas em casamentos, festas de família, boates e danceterias com ingressos cujos valores estão muito acima dos cobrados nos bailes de subúrbios e não se parecem em nada com a gratuidade dos bailes de favela.

Portanto, além da condição de classe social, a territorialidade é componente fundamental do funk fluminense, inclusive no que diz respeito ao discurso apresentado em muitas de suas letras. A favela reaparece na música brasileira, sem o romantismo do samba antigo (“Alvorada lá no morro que beleza”) ou do idealismo encontrado na bossa-nova (“Quando derem vez ao morro toda a cidade vai dançar”). A alvorada já não é exatamente uma beleza em morros com vista para o mar, pois a paisagem nos últimos vinte e cinco anos foi acrescida de elementos como fuzis, submetralhadoras, granadas de mão e tantas armas que renderam até músicas inteiras a seu respeito (o “Rap das Armas” é um dos melhores exemplos). Ao morro também não foi dada a vez: ela foi conquistada. Os espaços foram sendo ocupados pelos funkeiros que, ainda hoje, se esforçam para mostrar sua produção em nichos muito específicos. É comum, por exemplo, ver grandes marcas internacionais patrocinarem eventos em que artistas de rock, MPB e rap cantam no mesmo palco. Já o funk, por sua vez, é muito menos convidado para estes eventos. Normalmente, funk é ouvido em locais específicos e o mais interessante é que o baile funk, por si só, constitui-se como espaço de uma pluralidade muito intensa. A maior parte dos bailes de clube, por exemplo, toca vários gêneros além do funk, com sequências inteiras de pagode, rap/pop e balanço (normalmente como são chamadas as músicas que tocavam nos bailes dos anos 1970, tipo Tim Maia, aquele primeiro funk de estilo norte-americano que foi adentrando a cultura brasileira aos poucos). Nomes inteiros de comunidades são cantados em letras de funk, muitas delas sendo (no passado ou no presente) protagonistas de cenas funkeiras do Rio de Janeiro.

Além de fatores como classe social e territorialidade, o funk fluminense conta com um elemento que não pode ser negligenciado: a questão fenotípica. Alguns autores chamam de raça, outros de etnia, mas o fato de que a negritude faz parte do funk é inegável. “Preto”, “negro” ou “afrodescendente”, o funkeiro, de um modo geral, possui uma cor. E esta cor, em suas diferentes gradações, tende à pele escura. Isto sem entrar na mitologia sobre afrodescendência, pois África, embora concreta enquanto origem desta cor de pele, já não habita o imaginário de boa parte dos negros brasileiros. Muitos funkeiros não são militantes do movimento negro no Brasil e nem aspiram a um retorno (mesmo que simbólico) ao continente mãe. A história da África ainda é pouco estudada no Brasil e a pluralidade de religiões que

compõem o cenário afrodescendente é vasta, de modo que as religiões afrodescendentes como o candomblé e a umbanda convivem no imaginário e no cotidiano das favelas com o cristianismo em suas diferentes vertentes. Jesus Cristo é uma palavra relativamente comum de se ouvir em letras de funk fluminense, e vem se tornando cada vez mais ouvida desde que este estudo começou. Até mesmo alguns funks “boladões”, que falam de narcotráfico, citam Jesus Cristo. O negro da favela do Rio de Janeiro não busca um Estado afrodescendente ou um retorno, no sentido dos judeus, a uma pátria originária. Assim, me parece que a questão diaspórica apontada por alguns autores fica em segundo plano. Houve uma diáspora negra, sem dúvida, mas o modo como o negro daqui a assimilou, devido aos fatores sócio-históricos desta própria diáspora, levaram a um contexto em que o negro de hoje ainda busca sua afirmação em cima de uma condição mais ligada ao presente do que ao passado. Sua luta, em muitos casos, assume ares mais cotidianos do que históricos propriamente. Além de ser negro, a condição de pobre e favelado (originárias desta diáspora) estão muito presentes no discurso funkeiro.

De um modo geral, o entrecruzamento destes fatores citados anteriormente (classe social, fenotipia, territorialidade) compõe o mosaico de quem é o funkeiro típico (obviamente existem as exceções, muitas vezes fruto de uma conjuntura específica). E este funkeiro típico se permite, dentre um número relativamente pequeno de possibilidades, escolher caminhos para seu discurso poético/musical.

Alguns cantam abertamente o poder das facções que compõem o narcotráfico, embora esta seja, por mais que abominável pelos setores médios da sociedade, sua própria realidade enquanto morador e *flaneur*. O senso comum e o jornalismo das elites costuma “confundir” funkeiro com bandido (tal como Herschmann, Facina e Lopes já atestaram em suas respectivas obras). Quase nunca se coloca a questão de que um *flaneur* contemporâneo no Morro do Alemão antes do processo de ocupação pelo Estado, ou seja, até o final de 2010, não poderia escrever sobre tantos assuntos assim sem tocar no principal fator de submissão/imposição das favelas. As facções realmente passaram a ocupar não somente um espaço concreto, mas a construir parte significativa do imaginário da metrópole carioca tanto diante de seus próprios cidadãos quanto diante dos cidadãos de outros estados brasileiros, através dos telejornais em rede nacional. Os traficantes pertencentes a grupos como CV, ADA e TCP não constituem numericamente um grupo expressivo dentro da favela (em termos de proporção). Se uma favela como a Rocinha tivesse 5% de sua população compondo o narcotráfico e segurando armas pesadas, isto representaria, em 2012, um total de pelo menos 15.000 bandidos fortemente armados somente nesta favela. Obviamente, a realidade é outra.

Os delitos que ocorrem na cidade (fora das favelas) também não podem ser atribuídos ao narcotráfico na maior parte dos casos. Ainda assim, pelo que se vê nos noticiários e mesmo nas favelas pela imposição forçada que estes grupos minoritários exercem, parece haver no imaginário da cidade a noção de que constituem a parte que dita as regras, a parte “que importa”. No que se refere aos moradores de asfalto, um cenário de medo ganha corpo, tal como ocorre em diversas outras grandes cidades do mundo contemporâneo. Nas favelas, muitas vezes, o cenário é ainda mais triste. Crianças que moram nestas localidades também costumam ver estes traficantes, devido à proximidade e à convivialidade cotidiana, como verdadeiros modelos de conduta, exemplos a serem seguidos em um contexto no qual há poucas perspectivas.

Outros MCs cantam a sensualidade de forma mais ou menos explícita. As relações sexuais contemporâneas são retratadas nestas músicas de modo que alguns setores da sociedade pensam que as favelas são locais de ampla promiscuidade. Me parece que isto não explica a sensualidade do funk. O fato de certas músicas falarem abertamente sobre sexo de modo realista, tal como ele ocorre sem grandes idealizações, não quer dizer que todos os moradores ou mesmo os que cantam aquelas músicas façam aquilo daquela forma a todo momento. São narrativas poéticas que, como toda narrativa poética que ganha força junto ao povo de determinada região e época, sintetizam a partir de elaborações próprias aspectos relevantes do comportamento de determinadas faixas etárias na metrópole. Em uma época em que o sexo possui aspectos extremamente pragmáticos, efêmeros, hedonistas, o funk canta estas relações sem nenhum tipo de pudor, o que causa furor nas pistas de dança pela cidade inteira. Músicas que também apresentam mulheres cuja fala se assemelha (ainda que de forma mais direta com relação à maneira de se dizer determinadas coisas) às falas das mulheres de outros grandes centros mundiais, que não aspiram necessariamente à condição de Cinderela, admitindo fazer escolhas com relação ao sexo que seriam consideradas masculinas há algumas décadas. Embora algumas músicas de funk exagerem nos palavrões e nas gírias, não há nelas nenhum aspecto surpreendente se comparadas às conversas informais em ônibus, escolas, ruas do Rio de Janeiro. A cidade “desbocada” é apenas, mais uma vez, sintetizada em uma poética sem submissão aos cânones da “boa literatura” tradicional ensinada nos colégios e universidades.

Há funkeiros também que buscam cantar mensagens de louvor, exaltando a figura de Jesus Cristo e as mensagens bíblicas, usando o funk como elemento de pregação religiosa, um elemento litúrgico. Esta vertente do funk, cuja temática é evidente, explícita em suas letras, circula por canais diversos das outras. O funk de louvor ocupa mais os canais religiosos do

que os canais ocupados pelos outros funkeiros, de modo que pouco dialoga com as outras vertentes temáticas do funk aqui. Não se está falando de músicas com menção a Deus ou a Jesus, pois isto ocorre até mesmo em funks que relatam os feitos e a vivência da criminalidade do Rio de Janeiro. As músicas deste gênero musical que buscam louvar e apresentar uma fala/discurso essencialmente religioso é que circulam de modo bastante distinto, tendo os cultos evangélicos como local de apresentação de seus MCs. Até que ponto alguns artistas “pegam carona” nestas mensagens por questões financeiras, por encontrar um nicho de mercado alternativo para suas músicas? Esta é uma questão difícil de responder, principalmente em se tratando de um estudo que não se propõe a seguir especificamente esta vertente do funk fluminense. Apontá-la, porém, torna-se importante, pois esta vertente é também, por si só, uma evidência de que o funk fluminense é mais plural e diverso em termos criativos do que o modo como normalmente é apresentado nos grandes meios de comunicação e no senso comum do Rio de Janeiro.

Há, ainda, os funks com temática política, cujo discurso é visto como “consciente” pelos próprios funkeiros, na medida em que tratam de problemas reais da cidade/do estado do Rio de Janeiro, problemas estes que se manifestam tanto no cotidiano com certa precariedade infraestrutural das favelas e subúrbios, quanto no preconceito que os moradores destes contextos sofrem de outros setores da cidade (sempre lembrando do entrecruzamento dos elementos condicionantes de classe, territorialidade e fenotipia). Estes funks encantam mesmo muitos dos ouvintes que não gostavam anteriormente do gênero e vêm sendo pouco difundidos pelas principais equipes de som e produtores do funk nos últimos tempos. Mas os funkeiros que optam por um funk consciente, politizado, ainda que nem sempre representem a maioria dos funkeiros que circulam pela cidade/pelo estado, acabam conseguindo abrir novos espaços de tempos em tempos, pois sua música foi sendo gradualmente associada a uma militância de fato, por condições melhores em diversos aspectos relacionados àqueles elementos acima citados. Foram funkeiros da vertente consciente que abriram caminho em termos de leis e dos dispositivos de comunicação para um novo momento do funk fluminense, em que este começa a passar de caso de polícia a elemento cultural (o que sempre foi de fato, mas nem sempre era reconhecido como).

Há funks melódicos que encontram também um espaço para falar de amor, sem necessariamente estarem vinculados à sensualidade (mais ou menos explícita). Funks que cantam as dificuldades e vicissitudes do amor, nem sempre tão idealizadas nos dias atuais, mas encontrando formas de expressar questões universais a partir de um ponto de vista local. Traição, comportamento masculino/feminino, romances proibidos: o funk fluminense também

narra relacionamentos adultos e jovens de modo a torná-los exemplos do que acontece no dia-a-dia dos moradores de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro.

Por outro lado, há funks cujo deboche, a ironia, a alegria em cantar o cotidiano suplanta os problemas encontrados no mesmo. O funk é alegre e possui músicas cujo humor é trabalhado de forma peculiar. Diversas brincadeiras e histórias comportamentais que ganham aspectos de duelos, sendo cantadas para fazer graça. O funk também rende bons momentos caricatos, de comédia, em meio a tragédia cotidiana das armas, dos poderes paralelos e da pobreza estrutural e falta de perspectivas simbólicas. A alegria do funk muitas vezes se manifesta em suas letras, juntamente com a esperteza dos sobreviventes de um cotidiano violento em vislumbrar neste mesmo contexto aspectos pitorescos.

Funks, muitas vezes, também não querem dizer nada; apenas ser. Sem pedir licença, mas com muita força nos bailes e em programas de rádio, as montagens apresentam suas “armas”: MPCs, controladores, *softwares* de áudio, CDJs; nada mais impressionante do que ver um DJ em ação no contexto do funk fluminense. Seja no estúdio de som da *FM O Dia* ou em um baile em Duque de Caxias, o funk fluminense apresenta uma musicalidade que é muito perceptível nesta vertente de funk. A maior parte das montagens não possui letras bem definidas, apenas repetições de frases gravadas em outros contextos. A questão sonora, as batidas e alguns elementos melódicos minimalistas passam a ser absolutos neste tipo de funk. Elementos artísticos de um contexto pós-moderno, constituintes de uma poética sem narrativa, sem discurso tradicional articulado, geram uma gama de sensações na pista de dança ou mesmo quando ouvidas através do rádio. Aqui, nota-se o quanto o funk possui ares globalizados também. Mesmo em um contexto local muito bem definido, estas tecnologias são importadas e a forma-funk enquanto produto estético possui uma natureza eletrônica da qual outros gêneros musicais de outros contextos socioeconômicos também se utilizam.

O funk é explícito, direto, cru em suas afirmações com relação aos poderes do narcotráfico, que expõem diversas questões contidas em seu contexto de produção e circulação. Assim, diz muito sobre o Rio de Janeiro contemporâneo. Em muitas ocasiões, por outro lado, assume de forma absoluta a sua natureza sensorial, de modo a não dizer “nada” em montagens e funks sem uma articulação linear em termos de mensagem ou produção de discurso. Sobretudo, o funk do Rio de Janeiro, enquanto linguagem poético-musical, é bastante plural.

1.3 Questões/problemas centrais que nortearam esta pesquisa:

Algumas questões foram centrais e nortearam o olhar que se constrói nas páginas seguintes a respeito do funk do Rio de Janeiro. Elas estão listadas e serão comentadas de forma breve. Serão retomadas ao longo do estudo, no corpo do texto e, sobretudo, na conclusão/considerações finais:

1.3.1. Quais características do Rio de Janeiro se podem “ler” através do funk?

Este estudo possui, como um dos seus objetivos principais, realizar uma leitura do Rio de Janeiro contemporâneo através do funk. Esta leitura se dará em dois níveis: 1) uma análise de letras e discursos que o funk elenca em suas letras e que, articulados ao contexto sócio-histórico da cidade e do Estado em questão, funcionam como crônica social de um determinado tempo histórico, no caso, o contemporâneo. Por exemplo: o crescimento do número de funks proibidos nos últimos anos (desde o início dos anos 2000) está ligado a uma determinada constituição (crescimento) do domínio das facções relacionadas ao narcotráfico e ao abandono do Estado (retomado recentemente através de projetos como as UPPs, polêmicos e controversos, mas significativos). Os locais aonde o funk se origina, as favelas, vêm se tornando mais violentos e isto está refletido em muitas letras do gênero. As relações comerciais também falam alto. O fato do funk estar estigmatizado, devido a leis que proibiam sua difusão (ou eventos que o difundiam) em clubes suburbanos da cidade, fez crescer em muito um tipo de evento que passou a ser financiado muitas vezes pelos poderes paralelos: o baile de comunidade. Nele, como em qualquer favela (sem UPP), as regras de convívio social são bastante distintas das regras do asfalto. É preciso conhecer um pouco a fala destes cidadãos moradores de favela e este contexto para compreender melhor as contradições inerentes à vivência cotidiana das favelas. As letras de funk funcionam como crônica deste contexto, não apenas com relação a questões relativas ao narcotráfico, mas às relações afetivas, à relação com a polícia, à relação com o trabalho etc.

1.3.2 O que existe a respeito do funk como elemento de comunicação e produção de discursos das classes populares do Rio de Janeiro que vai além da pornografia e do discurso relacionado ao narcotráfico?

Outro dos objetivos deste estudo é demonstrar o quanto o funk é plural enquanto produtor de discursos. Uma parte significativa das classes média e alta do Rio de Janeiro considera o funk daqui um misto de pornografia (em termos populares, “pouca vergonha”) e apologia ao narcotráfico. Nas próprias favelas e subúrbios, uma parte significativa da classe trabalhadora também vislumbra no funk a mesma coisa: uma espécie de degeneração social calcada em aspectos contemporâneos da vida social do Rio de Janeiro. É bom dizer que há uma diferença significativa também nestes dois lugares de fala, em termos de produção de uma visão do tipo senso comum a respeito do funk fluminense: no caso das classes média e alta, as críticas ao funk muitas vezes se confundem e, de fato, possuem origem, nas críticas aos favelados (moradores de favelas); no caso dos próprios habitantes destes contextos sociais, o aspecto geracional assume uma importância muito maior, pois não há uma crítica aberta à condição de favelado, mas à condição temporal (“a juventude está perdida”). Em ambos os casos, porém, o sistema capitalista, em seu desenvolvimento atual, com ciclos rápidos e velozes que interferem em diversas partes do mundo e transformam a pobreza em uma condição a ser expurgada do ponto de vista simbólico, ao mesmo tempo em que a produz de forma sistemática do ponto de vista concreto, está diretamente ligado à produção deste senso comum.

As favelas e os subúrbios perderam muito do seu charme anteriormente cantado em prosa e verso na MPB, sobretudo em sambas e bossas nova que foram compostos entre os anos 1920 e 1970. De fato, favelas e subúrbios tornaram-se lugares e locais de delitos violentos mais acentuados desde os anos 1980, com o crescimento dos poderes paralelos, das forças do narcotráfico e, recentemente, dos grupos milicianos. Mas o senso comum das elites não é produzido diretamente por este convívio, que, de fato, não ocorre na maior parte do tempo. A produção de notícias midiáticas enfocando quase exclusivamente o assunto violência quando se trata de notícias sobre as favelas ajuda a criar um imaginário de medo. Porém, há um outro fator fundamental neste cenário. A tendência do mundo globalizado em criminalizar a pobreza (já tão analisada por sociólogos como Bauman e Wacquant, além de outros pesquisadores como Souza e Davies), encontra nas favelas um símbolo importante, de fácil assimilação. A pobreza concentrada que demonstra por “A + B” que o capitalismo como modo de produção tende a criar e recriar atrocidades tão graves ou maiores (dependendo do ponto de vista político de quem se incumbe de analisar estas tendências) é justamente o efeito colateral a ser evitado, a ser tornado invisível ou estigmatizado, isolado, pelas elites que tiram proveito deste modo de produção, por sua situação social favorecida em termos de classe, territorialidade e fenotípica. Demonizar o funk como símbolo do mal, da decadência social, da

degeneração do tecido que compõe a sociedade, é lutar simbolicamente contra a existência da prova-chave de que o modo de produção que incute a ideologia do “quem faz consegue”, do “somos todos livres e com iguais direitos”, ocasiona, em sentido marxiano apontado no século XIX, um falseamento do real. A “chapa é quente” no Rio de Janeiro, as pessoas sobrevivem como podem; algumas buscam proveito próprio a partir de situações controversas, mas extremamente concretas em termos de possibilidades reais em seus locais de moradia/origem e o funk retrata isto, sem vergonha de afirmar o que ocorre como algo normal, algo socialmente construído que vem se naturalizando no imaginário de muitos moradores de favela.

No caso dos moradores de favela que rejeitam o funk de forma preconceituosa e reducionista, pode-se dizer que sua vivência os credencia para desgostar desta música a partir de uma relação menos superficial com seu contexto de produção. Ainda assim, surge uma questão geracional/temporal do tipo “já não se faz como antigamente” que produz uma ideia de degradação social completamente associada a cultura atual das favelas. Deste modo, importa-se como símbolo de *status* e “boa produção cultural” o que as elites produzem através da indústria cultural, em sua associação com os dispositivos midiáticos.

Acredita-se aqui, embora admita-se que o funk fluminense produz músicas que cantam os poderes paralelos de forma afirmativa e que, também de forma afirmativa, alguns funks cantam a “putaria” (relações e comportamento sexuais) sem vergonha de retratar o modo como determinadas situações ocorrem socialmente nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, que o funk fluminense produz muitos tipos de discurso, retratando esta metrópole e seus moradores de modo muito mais diverso do que o senso comum e a mídia fazem parecer na maior parte do tempo. As lutas políticas, as conquistas e as queixas com relação a problemas vividos pelos moradores de favelas, a alegria desmedida e efêmera dos bailes e pistas de dança onde o funk reina como elemento positivo, as disputas comportamentais de gênero, os louvores e principais discursos religiosos que se desenvolvem nestes contextos, a ironia e o bom humor com relação às trivialidades do cotidiano: o funk fluminense não pode e nem deve ser reduzido a uma espécie de “divulgador” das facções e da lascívia presente na vida de muitos jovens. Há uma infinidade de outros jovens nas favelas e subúrbios com outros comportamentos, outros anseios e outros discursos.

Deste modo, um dos objetivos principais deste estudo é encontrar evidências desta diversidade e pluralidade de discursos nas letras de música do gênero musical conhecido como funk carioca, propondo-se a classificá-los (estes discursos) a partir de uma tipologia que reflita esta diversidade.

1.3.3 O que caracteriza a forma-funk?

Outra preocupação desta pesquisa é descobrir e discutir elementos intrínsecos ao funk fluminense que possam ser considerados característicos de sua forma enquanto criação/produção estética. Se o funk é considerado aqui um elemento artístico cultural de extrema relevância por traduzir aspectos do Rio de Janeiro contemporâneo, o que o caracteriza enquanto gênero musical? Embora o funk daqui possua uma relação muito direta com os contextos acima citados (favelas e subúrbios), a partir do momento em que se inter-relaciona com os dispositivos midiáticos de longo alcance, sobretudo o rádio, este gênero musical passa, em termos de aspectos difusionais, a criar uma certa autonomia com relação a estes mesmos contextos. Se o favelado não é admitido (ou ao menos convidado com frequência) em casamentos de elite e festas com ampla cobertura midiática, o funk fluminense, independentemente dos preconceitos com relação a ele, é admitido, convidado e protagoniza momentos de êxtase e alegria nestas festividades. O funk do Rio de Janeiro já ocupou, de modo pacífico (embora controverso e polêmico) muitos espaços para além de seus contextos originários. Assim, por mais que existam aspectos muito presentes na composição/criação do funk fluminense enquanto gênero musical, sua difusão possui características próprias que merecem ser analisadas admitindo sua complexidade. Na dicotomia cena/gênero, pode-se afirmar que a cena ajuda a explicar a criação, mas o gênero musical ajuda a explicar sua difusão. Deste modo, o estudo procura definir e discutir em que consiste o funk fluminense em termos de gênero musical, levando em conta seus aspectos intrínsecos enquanto elemento musical, analisando melodia, harmonia e ritmo de modo específico e a partir de um ponto de vista sociológico (tal como o de Wisnik).

1.3.4 Quais elementos são fundamentais na difusão deste gênero musical para além da mídia hegemônica?

Se o funk do Rio de Janeiro quase sempre se caracteriza enquanto um gênero musical cuja relação ideológica, presente nos discursos apontados em suas letras, não pode ser vista como de afinidade com os discursos dominantes em torno do real do Rio de Janeiro e das medidas políticas a serem usadas para modificar positivamente a situação contemporânea de violência e pobreza estrutural contida em locais como as favelas, ele assume um lugar de fala que não é bem-vindo pela grande mídia. Adota-se aqui o conceito de mídia em sentido mais

corporativo do que técnico, enquanto conglomerados de produção e difusão da informação e elementos de comunicação sem nenhuma neutralidade, mas assumindo os pontos de vista das classes dominantes, por se tratarem de empresas com alta lucratividade e que realimentam o sistema capitalista. A mídia funciona como um receptáculo ideológico muito forte do discurso dominante, em uma época onde relações sociais são medidas através de uma valoração financeira.

Deixo claro aqui o uso da palavra na maior parte do texto, pois o Campo Teórico da Comunicação usou mais de um modo de definir mídia, podendo ser esta também o canal técnico por onde se transmitem informações. Em um período industrial de grandes cidades, ou seja, a partir do século XVIII e da influência europeia nos padrões mundiais de comunicação destas grandes cidades, mídia é uma palavra que acaba denotando, no momento presente, um indicador de produção e reprodução do real muito forte, uma espécie de novo “*bios*”, em sentido grego antigo, tal como afirmara Sodré (2002, p. 21-28). O fator ideológico contido nesta produção e reprodução do real é um componente que não deve ser negligenciado e, se o uso da palavra mídia estiver associado ao dispositivo técnico ao invés do canal em termos corporativos, o fator ideológico muitas vezes fica em segundo plano.

O campo da Comunicação Social, enquanto olhar técnico-científico constituído ao longo do século XX, situou-se nesta encruzilhada entre mídia como canal e mídia como conglomerados de comunicação. Ao adotar o termo mídia como forma de retratar estes conglomerados mais do que cada veículo em si (rádio, TV, jornal massivo), a produção de um determinado discurso fica evidente: a criminalização da pobreza e a exclusão daqueles consumidores falhos dentro de uma ética capitalista que se configura como dominante no contexto atual geram também um tipo de informação comprometida com este olhar. Neste tipo de informação, são raros os exemplos em que o pobre, o favelado, o rapaz de pele escura que sobe e desce morros ao som do funk possui voz para caracterizar seu discurso de modo menos superficial. O funk é normalmente classificado a partir de um olhar externo. Um olhar que não leva em conta o que estes jovens têm a dizer. Para sair do funk e pensar apenas no contexto de produção no qual ele surge e é reproduzido originalmente, ou seja, nas favelas, a mídia apresenta uma série de reportagens a respeito de obras que os Governos (em diferentes níveis) realizam nestes locais. Muito pouco se fala sobre a real relação ente os moradores do local e estas obras, estas “melhorias” que nem sempre são tão bem aceitas ou utilizadas por estes moradores. Instalação de teleféricos, implantação de UPPs e outros acontecimentos que, nos últimos anos, vêm sendo retratados como positivos pela mídia hegemônica, possuem

aspectos bastante contraditórios quando encarados de perto e a partir do olhar dos cidadãos que realmente convivem com estas “melhorias”.

Um outro detalhe é importante na difusão do funk fluminense: nem sempre ele é regido enquanto discurso pela lei em sentido estrito. A lei dos códigos penais, a lei hegemônica da sociedade. Jovens com baixa escolaridade e com um restrito campo de possibilidades (campo no sentido atribuído por Bourdieu e Velho), os moradores de favela iniciam sua trajetória no funk através de referências, em termos simbólicos (músicas etc), e regras, em termos concretos, que não se adequam à lei constituída nos códigos oficiais pelas classes dominantes. As regras comunitárias são outras nas favelas e foram desenvolvidas em um cotidiano de exclusão e abandono por parte do Estado durante décadas. Na verdade, há também um alto grau de exploração entre as classes dominantes e as dominadas com relação ao estabelecimento indireto destas regras, pois poderes se constituem nestas favelas através de uma relação promíscua com as elites, na medida em que armas e drogas passam por várias instâncias até chegarem nestes contextos. Mais de três décadas de uma circulação sistemática de drogas e armas transformaram as favelas cariocas em locais que metaforicamente podem ser enxergados como “panelas de pressão”: a qualquer momento, a iminência de uma “explosão” pode ocorrer, seja entre estes poderes constituídos e os representantes da lei, seja entre diferentes facções e grupos de poderes paralelos. A cidade em que o funk surge não é exatamente a cidade das propagandas exibidas no horário nobre da televisão, em que jovens de fenótipo europeu namoram de forma idealizada em *shopping-centers* e condomínios fechados com áreas de lazer. O funk é fruto de uma outra cidade, visível mas excluída, sem espaço para colocar esta voz através dos grandes canais de circulação. Quando esta voz “grita”, desabafa, fala, quase sempre aparecem elementos que não são considerados relevantes pela maior parte da sociedade, mas estão lá, evidentes, irrefutáveis. Estão lá os erros gramaticais típicos de quem obteve pouco acesso a uma escolaridade formal de qualidade, tendo que aprender na “escola da vida”, das ruas e vielas; na “escola dos fuzis” e da dor da perda de parentes e amigos próximos, levados pela “guerra” cotidiana, não declarada formalmente, mas inegável. As gírias que representam também a informalidade do contexto funkeiro estão todas lá, muitas vezes funcionando também como evidências do contexto bélico em que o funk é produzido. Muitas gírias são agressivas, difíceis de digerir por quem não participa deste contexto no dia-a-dia.

O interessante neste ponto é que determinados discursos e linguagens não são promovidos pela mídia corporativa. Até mesmo porque há artigos específicos na Constituição Federal de 1988, na parte relativa à Comunicação, que tratam da questão relativa ao que é ou

não permitido nos canais de comunicação com concessão pública para que estes atuem legalmente. O funk que canta os feitos do narcotráfico ou o funk com letras pornográficas não é veiculado nos canais de comunicação oficiais (TVs e rádios) da grande mídia. Deste modo, poder-se-ia pensar que não teriam como se difundir em larga escala. Porém, é preciso relativizar o poder da mídia corporativa com relação à identificação com determinados discursos e com a construção de um real que dialogue com todas as classes sociais das grandes cidades. Há territórios no Rio de Janeiro onde a presença da mídia é relativa. Assim, uma parte significativa do funk carioca canta e é cantada por diferentes grupos de pessoas, não apenas moradores de favelas, sem o apoio da mídia corporativa.

Muitas vezes, parte destas músicas é tocada nas rádios, porém em versões camufladas, em que a melodia é a mesma, mas a letra apresenta um discurso mais leve, até mesmo outro discurso em alguns casos. Deste modo, o funk fluminense ocupa espaços de forma criativa e até mesmo (por que não?) trapaceira, astuciosa, dando seu “jeitinho” bem brasileiro de se fazer ouvir. Não toca daquele jeito original, primeiro, mas a população sabe qual é a real letra, pois esta circula através de CDs e DVDs vendidos no mercado informal e também através da internet.

Se os bailes são, sem dúvida, um canal de comunicação importante do funk fluminense, havendo bailes de todo tipo e que tocam diferentes músicas, incluindo as midiaticamente proibidas, o advento da internet e das novas tecnologias digitais também contribui e muito para que o funk circule livremente e chegue a um número cada vez maior de pessoas. Se, por um lado, estas músicas polêmicas circulam e muito através de *sites* e redes de relacionamento no ciberespaço, a internet também se configura como um espaço bastante plural e que permite ao MC independente, que não possui contrato com equipes de som e produtores famosos do funk fluminense (que são poucos), lançar sua música, com ou sem videoclipe promocional, e ser ouvido por muita gente.

Um dos objetivos principais deste estudo é analisar a articulação realizada nos últimos quatro anos pela APAFunk para ocupar estes espaços midiáticos alternativos e abrir novos espaços para MCs e DJs em meio a um mercado bastante restrito e dominado por poucas pessoas. Particularmente importante, neste sentido, e que será discutido neste estudo, serão as rodas de funk promovidas pela Associação e o programa que a mesma possui há mais de um ano na *Rádio Nacional*, emissora tradicional do sistema público de rádio e na qual grandes nomes da MPB do passado e do presente já estiveram presentes. Ocupar este espaço é abrir um novo caminho para o funk fluminense e mostrar uma cara já não tão vista nos outros programas das rádios comerciais, a dos funks conscientes, cujas letras relatam os problemas

das favelas, incluindo a relação tempestuosa e contraditória com o narcotráfico e com a polícia (sem exaltar os bandidos, mas admitindo que no restrito campo de possibilidades do jovem da favela este é um dos caminhos cobiçados por uma parte da juventude pobre do Rio de Janeiro contemporâneo).

1.3.5 O que se pode dizer a respeito da relação entre funk fluminense e mídia?

Se este estudo foi iniciado muito mais preocupado com esta questão específica, o projeto foi sendo remodelado por perceber que não apresentaria respostas muito surpreendentes. O funk fluminense ocupa poucos espaços midiáticos. A visão que a mídia corporativa possui com relação ao funk é a visão exótica de que aquele elemento cultural está inextricavelmente vinculado às suas favelas de origem e, como estas são mostradas como locais perigosos e pouco abordados sob o ponto de vista humano, o funk também é objetificado na maior parte do tempo. Alguns expoentes do funk fluminense que conseguem obter um sucesso maior do que a média, tanto em termos financeiros quanto em termos de serem conhecidos, famosos etc., retiram o MC do nome e passam a se intitular cantores. O MC, de fato, é um cantor ou cantor/compositor, mas o termo indica uma relação indissociável com seu contexto de origem, a favela. Assim como nos raps norte-americanos, o funk do Rio de Janeiro possui uma relação com sua origem social que é muito marcante, aparecendo em muitas de suas letras termos como favela e comunidade. Aparecem também os nomes das comunidades/favelas em que ocorrem ou ocorreram determinados bailes, ou mesmo aquelas que frequentavam os bailes em clubes de subúrbios na época em que cada música foi composta.

O funk muitas vezes é tratado como música menor pela grande mídia, principalmente pelos jornais mais direcionados às elites financeiras/culturais do Rio de Janeiro. Grandes feitos do funk foram pouco noticiados pela imprensa local em sua época. Mesmo o disco *Funk Brasil*, hoje considerado um marco do funk carioca, não obteve uma cobertura midiática satisfatória nos jornais da época.

Mais do que não ser noticiado, ocorrem absurdos de todos os tipos: atribui-se ao baile funk e à música funk problemas que não se originaram a partir destes elementos. O funk, música alegre e cheia de suingue, vai sendo culpabilizado por problemas de uma cidade que ele, como crônica social, apenas retrata. Até se esquece a mídia de que há outros gêneros musicais que também cantam os feitos do narcotráfico (incluindo ícones internacionais da música contemporânea), outros gêneros musicais que exacerbam a sensualidade e usam

palavras de baixo calão. O funk não deve ser confundido nem com o narcotráfico e nem com a “putaria”. Ambos existem dentro e fora do funk, assim como este resiste dentro e fora deles.

1.4 Hipóteses

1) A hipótese principal deste estudo é a de que existe uma diversidade muito maior no funk fluminense do que normalmente o senso comum das classes média e alta desta cidade fazem crer. Como elemento de comunicação das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro contemporâneo, o funk fluminense ajuda a compor um mosaico de discursos bastante plural, onde, para além de somente uma fala sobre questões relativas aos poderes paralelos e à sexualidade, surgem também questões tais como: 1) a relação das favelas com o Estado, sobretudo com a polícia e suas formas de repressão aos moradores destes contextos; 2) a exaltação de um estilo de vida próprio, mas calcado na ideologia capitalista em que dinheiro e diversão se constituem como elementos fundamentais para um projeto de felicidade, ainda que muitas vezes de curto prazo, tratando-se de um discurso calcado nas posses materiais, uma espécie de ostentação luxuosa e luxuriosa fortemente inspirada nos *gangsta* raps norte-americanos; 4) o amor e as relações afetivas entre homens/mulheres de diferentes faixas-etárias, e até mesmo relações entre mãe e filho, etc.

Assim, o funk fluminense assume diversas facetas em suas aspirações poéticas, dependendo dos indivíduos que o utilizam. Da mesma forma que não existe um único favelado genérico, um único negro genérico, um único pobre genérico, sendo estes estereótipos prejudiciais do ponto de vista do preconceito social com relação aos agentes que possuem alguma (ou todas) estas características, não existe um único funk ou um único funkeiro. A pluralidade do funk constitui a hipótese central deste estudo e, além de investigá-la, o pesquisador pretende também investigar o quanto esta pluralidade é traduzida nos meios de comunicação social de massa do Rio de Janeiro, sobretudo no rádio.

2) A segunda hipótese levantada por este estudo é a de que o funk fluminense é caracterizado, enquanto gênero musical, por batidas eletrônicas dançantes, linhas melódicas simples e letras bastante diretas, sem grande preocupação com desenvolvimentos harmônicos. O funk surge sem acordes, sem instrumentos de acompanhamento e vai se apropriando de batidas e melodias importadas no final dos anos 1980, que, com o passar dos anos e o estímulo através de festivais, vão ganhando características vernáculas. A investigação a respeito das características do funk carioca como gênero é um dos objetivos principais deste

estudo, sendo que MCs e outros profissionais do funk são chamados a falar a respeito deste tema.

3) Se há um predomínio de um discurso violento no funk fluminense, que exalta facções do narcotráfico, aventa-se aqui a hipótese de que este discurso cresceu juntamente com o crescimento da própria violência nas favelas, juntamente com a estigmatização do funk como gênero musical. Se o funk é tido neste estudo como crônica social das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro contemporâneo, a violência que se deve ao fortalecimento de poderes paralelos nas últimas décadas gerou bastante material para os MCs cantarem. Um contexto de pouco lazer, com condições precárias de trabalho, moradia e saúde, gera um tipo de revolta que pode ser canalizada de diversas formas, incluindo aí as letras que exaltam ou simplesmente relatam a vida dos “donos dos morros” e seus parceiros de crime. O narcotráfico tem sido um dos temas principais do funk fluminense nos últimos dez anos, em alguns casos através da exaltação ou relato dos feitos destes traficantes de modo a torná-los heróis locais; em outros casos, através do questionamento sobre o campo de possibilidades restrito que os moradores de favelas possuem com relação aos seus caminhos profissionais e de escolha de estilos de vida.

1.5 Justificativa

O pesquisador encontra justificativa para este estudo na discussão central do campo da comunicação: O que constitui o campo da comunicação enquanto campo teórico, técnico-científico? Certamente, por mais que se venha discutindo as propriedades de um objeto comunicacional nas últimas décadas, não é apenas o objeto em si que constitui o campo. A comunicação vem construindo, através da interdisciplinaridade, um conjunto de aportes teórico-metodológicos, ou seja, de métodos e fundamentações teóricas (através de determinados autores, conceitos teóricos e correntes de pensamento), que não se reduz à escolha ou construção do objeto simplesmente, mas que se reflete nesta construção sem dúvida. Trata-se de um campo de pesquisas próprio, na medida em que já edificou uma espécie de “olhar comunicacional”, ou seja, um modo peculiar de tratar a realidade dentro dos cânones científicos. Por ser um campo ainda “jovem” e basicamente interdisciplinar (ou transdisciplinar), a Comunicação Social se constitui como um *locus* menos rígido, ainda passível de muita experimentação e aprofundamento metodológicos. Sem dúvida, porém, já possui estudos concluídos em quantidade suficiente, além de inserção na comunidade

acadêmica em geral, no Brasil e no mundo, para legitimar-se como campo próprio e com suficiente rigor acadêmico.

Com relação especificamente à construção do objeto de análise, pode-se afirmar que os estudos que privilegiam a música como objeto de estudo do campo da Comunicação Social vêm crescendo nos últimos anos, de modo que, em 2012, ocorreram o IV MUSICOM¹ (do qual participei apresentando trabalho científico relativo a esta pesquisa) e o VIII MUSIMID². Além disso, apresentei o curso “Música como objeto de estudo em Comunicação Social: uma introdução” nos congressos regional (Sudeste) e nacional da INTERCOM em 2011, tendo em ambos a lotação completa de inscrições oferecidas (respectivamente, vinte e cinco e quarenta alunos). Em 2012, apresentei, em parceria com o pesquisador Marcello Gabbay, uma variação deste curso no congresso nacional da INTERCOM, intitulada “Música como objeto de estudo em Comunicação Social: caminhos metodológicos”. Também no congresso nacional da INTERCOM, em 2012, houve o primeiro encontro do GT Comunicação, Música e Entretenimento, fruto da parceria de pesquisadores de todo o país, dentre eles Micael Herschmann, Simone Sá, Jeder Janotti Jr. e Felipe Trotta, em que eu também apresentei trabalho referente ao funk do Rio de Janeiro. Deste modo, a música vem sendo incorporada ao Campo da Comunicação Social como um importante objeto de estudo, uma subárea ainda em construção e necessitando de mais pesquisas que gerem conceitos próprios e um aprofundamento dos aportes teórico- metodológicos.

Dentro do espectro de possibilidades desta subárea, a questão dos gêneros musicais populares contemporâneos emerge como objeto de interesse de diversos pesquisadores. Os muitos gêneros populares, em suas interfaces com o massivo (pois já não parece possível nos centros urbanos contemporâneos uma construção popular tradicional que não dialogue explicitamente com os dispositivos tecnológico-midiáticos), proliferam de modo a possuir especificidades e semelhanças quando comparados a outros de diferentes regiões do mundo.

Nas grandes metrópoles contemporâneas, no chamado mundo globalizado (para alguns autores, pós-moderno), a noção de cultura popular já não remete somente à tradição. Isto ocorre talvez em pequenas cidades do interior de países como o Brasil. “Cultura popular”, nos centros urbanos atuais é, também, um terreno simbólico de disputas de classe, de ocupação simbólica de um determinado grupo de pessoas, normalmente das camadas ditas trabalhadoras ou, até mesmo, que não se inserem de modo satisfatório no mercado de trabalho

¹ IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular.

² VIII Encontro Internacional de Música e Mídia.

dentro dos moldes adotados pelas sociedades capitalistas. Como bem disse Stuart Hall (231-247),

o termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança entre classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isso – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é o “povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder (HALL, 2003, p. 245).

Neste sentido, estudar os gêneros musicais contemporâneos, compreendidos dentro de uma perspectiva de que eles fazem parte da cultura popular da metrópole, significa privilegiar uma linguagem que, se aparentemente apenas entretém e transmite aspectos de tradição de uma geração a outra, de fato constitui um espaço simbólico privilegiado de iconoclastia, de protesto, de legitimação de significados próprios a pessoas que possuem uma determinada condição social, surgida a partir dos elementos anteriormente citados: classe, território, fenotipia. Quando um gênero musical toma conta de vários espaços concretos, apresentando manifestações regulares com quantidade inédita de pessoas se comparadas a outras manifestações artístico/musicais anteriores, este gênero musical torna-se mais do que simplesmente uma manifestação interessante: é possível “ler”, através dele, em seus aspectos de concepção, produção, difusão e recepção, um pouco da cidade, estado ou país aonde ele toma forma.

Assim, a música popular constitui, mesmo quando não se está falando de seus aspectos propriamente midiáticos, um elemento comunicacional importante, tal como apontam nomes como Wisnik e Schafer em suas respectivas obras. A música destas pessoas que fazem o funk, conhecidas como funkeiros, diz muito sobre quem são, sobre sua condição social, sobre sua história enquanto pertencentes a um contexto de pobreza, preconceito, falta de infraestrutura, poucos direitos assegurados pelo Estado, muita repressão promovida pelo mesmo Estado (quando interessa...). A condição social do rapaz de pele escura, morador de favela e possuidor de poucos recursos financeiros está estampada nas letras do funk fluminense e na maneira simples como se dá sua produção fonográfica. As alegrias destes jovens, a informalidade, as perspectivas (ou falta delas), o *campo de possibilidades* do qual estes jovens dispõem em suas *condutas* cotidianas, na elaboração de seus *projetos* de vida e, finalmente, em suas *trajetórias* (termos estes usados a partir da obra de Velho). O funk fluminense é o elemento que comunica muitos destes aspectos através de sua difusão.

Além disso, como não falar do funk em seus aspectos midiáticos? Este estudo, caso não fosse possível apresentar a noção de música como um elemento comunicacional, ainda assim poderia se justificar elencando um único programa de rádio, de televisão, um conjunto de CDs, a internet como espaço de difusão que possui certa autonomia com relação à indústria fonográfica e os meios de comunicação tradicionais. O funk do Rio de Janeiro se difunde através de todos estes espaços e não teria a força de difusão para além de seus contextos originários se não fossem os seus aspectos midiáticos. O “*bios* midiático” (SODRÉ, 2002, p. 21- 28) ajuda a construir realidade e ocupar determinados espaços simbólicos criados pela mídia massiva, além de manusear dispositivos midiáticos que criam brechas para outros discursos não massivos: tudo isto é fundamental para o desenvolvimento do funk fluminense tal como este se deu nos últimos vinte e cinco anos.

Através da pesquisa, que pretendia inicialmente focar a relação do funk com os jornais tradicionais do Rio de Janeiro promovidos pelas classes média e alta desta cidade, percebi que o rádio e a internet eram espaços privilegiados de observação para o pesquisador. O rádio, juntamente com os bailes, ajuda a contar a história do funk até aqui. A internet, com suas possibilidades de interação e uso pessoal, possibilita que os discursos mais polêmicos, considerados proibidos (por quem?), que a parte menos agradável da história seja contada (também em conjunto com os bailes). O funk fluminense não foi o responsável pela criação de nenhuma das facções criminosas do Rio de Janeiro. Apesar disso, o poder (concreto e simbólico, em termos de influência que estes grupos possuem sobre as populações locais, incluindo a formação das crianças) destas facções pode ser analisado também a partir do funk. Encontram-se em algumas destas letras tanto recados reais de uma facção a outra (recados de guerra) quanto nomes de bandidos que dominam certas áreas (nas épocas em que as músicas foram escritas, é claro, pois a rotatividade no narcotráfico é significativa) e tipos de armas que se encontram em determinadas favelas. O funk fluminense apresenta discursos sobre a vida do trabalhador dos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, sobre seus hábitos ou desejos comportamentais (incluindo sexuais), sobre seu imaginário em termos de consumo, sobre seu cotidiano etc. Um inventário muito rico das classes populares do estado no último quarto de século pode ser encontrado neste gênero musical: o funk conhecido como carioca é, dentre outras coisas, crônica social. E o conjunto de crônicas sociais de diferentes autores, quando postas em perspectiva, quando reunidas, tornam-se um documento histórico importante. Sobretudo ao se levar em conta que muitas destas pessoas são, na maior parte do tempo, invisíveis para a maior parte da sociedade. Suas histórias não são contadas pela grande mídia, não possuem *glamour* na maior parte do tempo, não são sensacionais. São histórias ou “a

história” de gente simples, pertencente à grande maioria silenciosa que, neste caso, encontrou um grito próprio, muitas vezes gutural.

1.6 Metodologia, fundamentação teórica e estrutura dos capítulos da Tese

Em termos metodológicos, o elemento central desta Tese, que norteou boa parte dos fatos apresentados e discutidos, foi a etnografia midiática realizada junto ao programa Funk Nacional, promovido pela APAFunk de segunda a sexta-feira na *Rádio Nacional*. O programa é realizado desde o dia 25/07/2011. Como pesquisador, estive presente nos estúdios onde o programa foi realizado (no período da pesquisa) durante cem ocasiões, anotando os principais temas, sua dinâmica de funcionamento, as músicas executadas etc. Chamo de etnografia midiática, pois tanto o ponto de encontro físico quanto o foco das anotações eram realmente o programa diário na citada rádio e o que acontecia naquela hora em que os funkeiros o apresentavam, sua relação com os ouvintes e com a própria rádio. Apesar disso, torna-se necessário dizer aqui que esta etnografia realizada no (e sobre o) referido programa permitiu-me aprofundar a minha relação com outros aspectos do funk que já estavam sendo tratados ao longo da Tese. A não ser o primeiro capítulo, que já estava praticamente pronto e sofreu poucas modificações desde que fora escrito, ainda em 2011, todos os outros três capítulos da Tese são permeados pelos acontecimentos e pelas vivências que pude extrair de minha participação no programa durante a etnografia realizada. Os encontros no estúdio do programa se desdobraram em jogos de futebol semanais e saraus promovidos pela APAFunk, além de outros eventos dos quais a mesma participou no período destas visitas sistemáticas para observação (ocorridas ao longo do segundo semestre de 2012).

Além das anotações em si e da experiência junto aos produtores/apresentadores do programa Funk Nacional, consegui obter registros gravados de dezenove depoimentos com profissionais e amigos do funk, todos relacionados a pessoas que possuíam alguma ligação com a APAFunk. Quando a pessoa não era um integrante da associação, era um convidado do programa que divulgava um trabalho relativo ao funk fluminense. Talvez a única exceção tenha sido Jef, vocalista da banda O Quadro, um grupo de rap baiano. Quando estiveram no programa, resolvi gravar o depoimento de Jef devido a algumas declarações que o mesmo forneceu ao vivo em entrevista no horário do programa. Considerei particularmente importantes as declarações de Jef, pois além da qualidade artística de seu trabalho, suas falas evidenciavam o quanto o funk do Rio de Janeiro já havia, devido aos álbuns de vinil e outros

dispositivos midiáticos, se espalhado pelo Brasil. O programa foi me mostrando a cada dia o quanto o funk do Rio de Janeiro estava se tornando gradualmente nacional.

Sobre o caráter das entrevistas, posso dizer que estas foram realizadas em duas séries principais: 1) Quatro delas para um trabalho relativo a uma disciplina do Doutorado, ainda em julho de 2009; 2) Catorze outras foram obtidas no segundo semestre de 2012, a partir da interação entre os integrantes da APAFunk e eu, acentuada por minhas visitas diárias ao programa de rádio citado. Em meio às duas séries, uma entrevista foi realizada de modo avulso, em janeiro de 2010, no Complexo da Maré, quando fui entrevistar um MC para escrever uma matéria que foi publicada posteriormente no jornal comunitário *O Cidadão*. Ao realizar esta entrevista, tratei com o entrevistado que a mesma também seria usada para a realização da Tese. Ao todo, portanto, foram dezenove entrevistas semiestruturadas. As primeiras quatro estavam baseadas nas noções de “projeto”, “conduta” e “trajetória” a partir da obra de Velho (1994). Tratava-se de tentar compreender, à época, quais eram os anseios daqueles MCs cuja trajetória fora iniciada nos anos 1990 e o que mudou de lá para cá. Além, é claro, de perguntar bastante sobre a história de cada entrevistado e de como ocorreu seu envolvimento com o funk. Na segunda série de entrevistas, além de perguntar também sobre a história de vida de cada entrevistado e de como foi iniciado seu envolvimento com o gênero musical conhecido como funk carioca, eu sempre realizava as cinco perguntas básicas a seguir, que eu preparara antes de iniciar esta série de entrevistas: 1) O que o funk tem a ver com o Rio de Janeiro? Quais as características do Rio de Janeiro que se pode encontrar no funk? 2) O que o funk tem a dizer, em termos de discurso, além da realidade do narcotráfico e da sensualidade extrema ou “putaria”? 3) O que caracteriza o funk como música, como gênero musical? Se fosse para definir o funk em poucas palavras: “O Funk é isso!” O que você diria? 4) Quais os canais principais de circulação do funk do Rio de Janeiro para que este continue se renovando continuamente (rádio, TV, bailes)? O que é essencial para a circulação do funk? 5) Como você vê a relação do funk com a grande mídia?

Ao longo da Tese, há falas retiradas destas entrevistas e das primeiras também. Embora o material destas seja interessante, acredito que possui menos foco e é um tanto redundante em certos aspectos. Apenas como exemplo: como não tenho formação em Antropologia, tendo concluído minha graduação em Jornalismo, nas primeiras quatro entrevistas eu realizava, ao final, uma espécie de mini entrevista *ping-pong*, típica de matérias jornalísticas. A cada palavra ou expressão que eu falava, o entrevistado respondia rapidamente com o que lhe vinha à cabeça. Acredito que o material coletado na segunda série

possui uma qualidade antropológica/comunicológica mais evidente em termos de pesquisa. Por conta disto, este material aparece com mais frequência ao longo do texto da Tese.

Com relação às entrevistas de um modo geral, há uma pluralidade de discursos encontrados nelas, com depoimentos que variam em termos de faixa-etária (dos 21 aos 56 anos de idade à época), atividade profissional (MCs, donos de equipe de som, DJs, cineasta, pesquisadora, produtor) e região habitada pelos entrevistados (moradores e ex-moradores de favelas e do asfalto das Zona Norte, Zona Sul e Zona Oeste, além de entrevistados que residem em outros municípios do Estado do Rio de Janeiro). Apesar disto, admito que a série de entrevistas carece de uma presença feminina mais acentuada, o que percebi já no estágio final da pesquisa. Dos dezenove entrevistados, apenas dois são mulheres: uma professora/pesquisadora universitária e uma DJ.

Além da etnografia e dos depoimentos citados acima, este trabalho se valeu de materiais diversos a respeito do funk do Rio de Janeiro, como por exemplo a ida a eventos como bailes e rodas de funk (alguns deles descritos, respectivamente, nos capítulos 2 e 3 desta Tese). Não descrevi todos os eventos aos quais fui, mas aqueles que, por diferentes motivos, acreditei serem os mais significativos em termos do que se pretendia abordar na referida parte da Tese em que os mesmos são apresentados. Cada assunto remete a um evento e, por exemplo, a alegria e a sensualidade dos bailes é evidenciada por alguns destes eventos, enquanto a organização política da APAFunk é evidenciada por outros.

A internet também foi um elemento de pesquisa fundamental para complementar determinadas informações relacionadas neste trabalho. Quando eu não possuía outras fontes, buscava na internet desde registros sonoros de música e audiovisuais de vídeos e apresentações ao vivo de MCs, dançarinas e DJs, até os mapas sobre o Rio de Janeiro e a distribuição das facções que estão relacionados na lista de figuras. No caso específico dos funks de louvor, os quais não consegui, no tempo destinado à pesquisa, observar mais diretamente em seus próprios contextos de difusão, a internet me garantiu um vasto manancial de arquivos em vídeo, texto, imagem e som, o que me permitiu minimamente abordar este assunto com alguma consistência. Ao falar sobre a pluralidade do funk fluminense enquanto gênero musical e elemento cultural do Rio de Janeiro contemporâneo, o funk de louvor (ou funk *gospel*) não poderia, a meu ver, ter ficado de fora.

Sobre a fundamentação teórica e a estrutura dos capítulos da Tese, o que posso dizer é que este trabalho de natureza panorâmica usou a bibliografia disponível como ferramenta pontual. Cada capítulo trata de um assunto e as bibliografias variaram neste sentido. Não há um único autor-base ou teoria principal utilizada ao longo de todo o estudo. Aliás, não se

trata, de fato, de um estudo que pretendia gerar grandes elaborações teóricas. O grande desafio, para mim, enquanto pesquisador, foi o de tentar traduzir minimamente esta pluralidade do gênero musical funk do Rio de Janeiro nos capítulos que se seguem. Assim, talvez o capítulo mais teórico seja mesmo o primeiro, em que se reflete sobre o funk enquanto gênero musical e se busca determinar as suas características intrínsecas (melodia, harmonia e ritmo) e sua relação com um contexto de produção musical globalizado. Neste capítulo, por exemplo, livros diversos sobre a música enquanto elemento social foram utilizados, além de livros sobre a Teoria Pós-Moderna e seus desdobramentos. Com relação ao primeiro assunto, Wisnik, Schafer, Levitin, Dias, Frith, Gueiros Jr., Jambeiro, Janotti, Negus, Moraes, Severiano, Shusterman foram fontes valiosas para a construção deste texto. Ainda com relação ao primeiro capítulo, sobre a discussão a respeito de uma Teoria Pós-Moderna e sua relação com a contemporaneidade sociohistórica do mundo globalizado, autores como Anderson, Baudrillard, Eagleton, Evangelista, Netto, Sokal e Bricmont, Harvey, Jameson, Jay, Lyotard, (Boaventura) Santos, Santaella, Sarlo foram fontes inestimáveis de consulta.

O segundo capítulo, por sua vez, trata do funk fluminense a partir de seus aspectos sensíveis. A sensualidade dos bailes, a alegria comunitária engendrada por este elemento cultural/comunicacional das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro e a revolta gerada pela desigualdade social de um sistema de classes no qual o Poder Público se apresenta mais ou menos dependendo da centralidade concreta e simbólica de cada região da cidade e do estado. Estes temas foram tratados a partir de uma diversidade de fontes e já levando em conta de forma direta os depoimentos coletados e a etnografia junto ao programa Funk Nacional. Como bibliografia de referência, cada tópico usou bibliografia específica e destaco aqui a importância dos estudos sobre comunicação comunitária de Paiva para a discussão sobre o funk como elemento comunitário. Destaco também autores como Davis, (Milton) Santos, Fortes, Bauman, Freyre, Souza, Marcier e Oliveira, que me permitiram aprofundar a questão do sentimento de revolta a partir de uma perspectiva que levasse em conta a realidade social contemporânea.

O capítulo 3 procura apresentar o funk fluminense a partir de seus aspectos racionais, tratando dos seguintes temas: o louvor religioso, a metamorfose de adequação aos meios de comunicação relativa às versões *light* e a organização política através do funk (que gerou a APAFunk). Neste capítulo, no que se refere à discussão específica sobre as diferentes pedagogias envolvidas no gênero cultural funk do Rio de Janeiro, autores como Rousseau, Freire, Mészáros, Boal foram fundamentais. Os depoimentos e as idas a diferentes eventos foram também elementos metodológicos necessários para a construção deste capítulo.

O capítulo 4 é o que aborda mais diretamente a relação do funk com a mídia e apresenta também detalhes mais específicos da etnografia realizada junto ao programa Funk Nacional. Neste capítulo, o caráter empírico se sobrepõe em muito às questões teóricas. Para escrevê-lo, os depoimentos e as visitas ao programa foram os elementos centrais. Alguns livros sobre rádio (e também sobre a *Rádio Nacional*) foram consultados, como por exemplo Kischinhevsky, Aguiar, Prado, Ortriwano. Neste capítulo, assim como nesta introdução, retorno à primeira pessoa na escrita do texto, como estratégia discursiva que procura apresentar a proximidade que de fato existiu entre mim e meus interlocutores, meu objeto de estudo. Nunca soube dizer se os funkeiros foram objeto ou sujeitos do meu estudo (esta é uma longa discussão...), mas não seria honesto de minha parte falar a respeito de minha rica vivência junto a eles de forma distanciada e por demais “acadêmica”. No início do capítulo em questão, incluí uma explicação a respeito desta abordagem textual.

Ao longo de todo o estudo, usei também como fonte de dados as próprias letras e músicas de funk do Rio de Janeiro. Assim, ao longo da Tese, estas encontram-se espalhadas pelo texto, devidamente citadas, por vezes na íntegra e por vezes parcialmente. Principalmente nos três últimos capítulos, a maioria das letras abordadas foram conhecidas por mim a partir do programa Funk Nacional, uma fonte riquíssima de dados para a realização desta Tese sob diversos aspectos. Procurei citar as letras de música de modo diferente das citações longas referentes a depoimentos e obras bibliográficas, pois considero as letras uma fonte de dados de natureza muito diversa das outras. Neste sentido, para destacar as letras no corpo do texto, usei fonte de corpo 10 (ao invés de 11) e o recuo de um parágrafo (ao invés dos 4 cm usuais). A fonte menor foi uma escolha com o objetivo de tornar esta massa de texto referente às letras mais compacta, visto que já se trata de um trabalho significativamente extenso.

Ainda com relação à questão bibliográfica, no que se refere aos textos já escritos sobre o funk do Rio de Janeiro, considero fundamentais os trabalhos de Vianna, Herschmann, Facina, Lopes, Medeiros, Essinger, Sá. É preciso também, neste percurso de nacionalização do funk, ressaltar a pioneira obra de Dayrell.

No que se refere às questões relativas aos procedimentos metodológicos de uma etnografia, as obras de Velho, Wacquant, Geertz, Whyte, Becker, Duarte e Gomes foram fundamentais para a elaboração do meu planejamento com relação às visitas ao programa Funk Nacional e seus desdobramentos.

Alguns autores aparecem não tanto no corpo do texto, mas como um quadro teórico de fundo que permeou muito daquilo que eu pretendia (e espero ter conseguido) realizar neste

estudo: Marx, Bourdieu, Bauman, D'Amaral. Sem as suas valiosas contribuições, eu certamente não seria hoje o pesquisador que realizou este trabalho.

Há também um pesquisador que poderia ter sido citado em cada um dos parágrafos anteriores relativos à bibliografia. Para não ser redundante, prefiro citá-lo aqui uma única vez, de modo destacado. Trata-se do meu orientador, o professor e pesquisador Muniz Sodré. A vasta gama de assuntos tratados por ele de modo brilhante ao longo de sua trajetória acadêmica (ainda hoje em pleno vigor) vem me municiando há mais de uma década de diferentes perspectivas e apontamentos sem os quais eu não poderia realizar não somente este estudo, mas quase tudo o que escrevi a respeito de Comunicação Social até hoje. Estar próximo dele e ouvir as suas considerações a respeito dos meus escritos foi uma conquista inesquecível e certamente ele é o autor que mais aparece ao longo de toda a Tese. Aqui ou ali, seja sobre o samba, a cultura popular, a cultura negra no Brasil, a Comunicação como Campo Teórico, a relação da mídia junto à construção da sociabilidade e do real-histórico contemporâneo, a importância dos aspectos sensíveis na atração midiática, o jornalismo como narrativa, a relação da cultura com o território. Enfim, muitos assuntos já tratados por ele foram servindo de inspiração para a construção desta Tese e preciso ressaltar aqui a sua inestimável contribuição teórica para o meu trabalho não apenas como orientador, mas como autor.

E agora, com vocês, o funk do Rio de Janeiro...

2. Capítulo I: O funk fluminense como gênero musical: uma miríade de sensações

“Que batida é essa, que na balada é sensação?
É claro que é o funk, meu irmão...
Várias mulheres lindas, rebolando até o chão
Nisso que é pura sedução
Vem para cá dançar, vem para cá curtir
Hoje a gente vai se divertir
Dessa festa linda não vou mais sair
Por isso vem cantando assim
Eu tô tranquilão
Tô numa boa
Tô curtindo um batidão
Se liga nessa
Vem sentir essa emoção
E a mulherada vai descendo até o chão
Desce
Desce”
(Trecho da música “Tô Tranquilão”, de MC Sapão)

2.1 As estratégias sensíveis do funk fluminense

“Batidão”, no aumentativo, é um dos termos pelos quais o funk fluminense é carinhosamente conhecido em seu próprio território³. Sim, o funk que aqui se estuda pode ser considerado, sem nenhuma dúvida, fluminense para uma determinação deste gênero musical mais precisa sob o ponto de vista conceitual. Como se trata de um estudo, isto deve ser levado em conta, sendo que tanto o senso comum quanto o cotidiano funkeiro admitem como verdadeiro o nome funk carioca. Em alguns momentos, ouve-se apenas funk, mas sabe-se que este funk que aqui toca na Cidade e no Estado do Rio de Janeiro não é o funk estadunidense dos anos 1970, filosoficamente analisado por Richard Shusterman (1998). Se o norte-americano é tocado de modo elétrico e cantado com melodias e harmonias que podem ser analisadas sob o ponto de vista musical mais tradicional, o novo funk, o da Cidade do Rio de Janeiro, é um exemplar da música popular urbana contemporânea, massiva em diversos aspectos, alternativa em diversos outros.

Um dos grandes paradoxos do funk carioca/fluminense é, simultaneamente, aspirar a uma difusão massiva, enquanto do ponto de vista da concepção musical esteja um tanto quanto distante dos formatos da música *pop*. É interessante notar como o funk não toca em rádio de modo difuso (salvo raras exceções), mas concentrado em programas específicos de equipes de som e DJs que acabam se tornando representantes do gênero popular proveniente das favelas em meios também ouvidos pela classe média e alta. Há muitos outros paradoxos a respeito do funk nativo do Rio e Janeiro, mas uma característica nada paradoxal e que muito chama a atenção dos que pretendem compreender este gênero musical como elemento de comunicação é o transbordamento emocional/sensitivo que o funk suscita em diferentes audiências: desgosto, alegria, repulsa, sensualidade, êxtase, medo etc. O funk faz vir à tona preconceitos e questões que atravessam a constituição histórica do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que apresenta elementos estéticos tão contemporâneos que podem dialogar com outras localidades do mundo globalizado.

Como qualquer elemento comunicacional, o funk fluminense possui a sua racionalidade, passível de análise. Existem sujeitos que, ao serem entrevistados, possuem algo a dizer sobre o que querem, o que pensam, o que são e o que fazem artisticamente. Vão defender pontos de vista e táticas de ocupação do território (físico e simbólico), além de sua legitimidade enquanto artistas. Nada muito diferente de quaisquer outros seres humanos.

³ Não por acaso, trata-se do título do livro do jornalista Silvio Essinger (2005) a respeito da história deste gênero de música popular.

Porém, o funk como elemento midiaticizado muitas vezes não possui um discurso claro, preciso, denotativo. Para minimamente compreender o funk fluminense e tentar descrever uma totalidade seja do ponto de vista de um estudo materialista-histórico⁴ ou mesmo de uma descrição mais densa antropologicamente⁵, nem sempre é possível concentrar-se demais em um grupo ou uma fonte específica: se o discurso da grande mídia, sobretudo o jornalístico, estigmatiza esta música feita na favela (o que é uma forma de estigmatizar de modo mais sutil e transversal seus produtores e receptores), estes produtores, por sua vez, vão ocupando gradualmente espaços na grande mídia de modo um tanto quanto autônomo⁶. Aqui, o que ocorre é o oposto: funkeiros afirmam que seus bailes são os melhores, que sua música é fantástica, sempre acentuando o caráter emocional desta música. Para estes sujeitos, a música é índice, do ponto de vista semiológico⁷, indissociável dos bailes que estes mesmos sujeitos produzem. A música é um elemento de entretenimento, mas também de publicidade do evento pago ou que paga os “salários” destes funkeiros.

Há ainda o discurso do funk como mídia, ou seja, enquanto música popular com letras e, portanto, formações discursivas, o funk midiaticizado possui “algo a dizer”. Porém, se analisado literalmente, o funk do Rio de Janeiro confunde mais do que clarifica. Há uma dubiedade em suas letras, em seu discurso, que envolve estratégias de sobrevivência desta manifestação cultural através do engodo, da transformação, da atuação pontual, da multiplicação de possibilidades. O funk fluminense encontra nos fluxos midiáticos um local para se difundir e aproveitar-se, transmutando-se sem nenhum pudor. O que era a fala que citava poderes paralelos, torna-se um discurso sobre território e comunidade; o que era uma exacerbação do sexo, torna-se erotismo controlado. O funk incomoda pelo local e origem social de seus sujeitos, mas também pela impressão de que vale tudo (ou valem elementos que não estavam previstos na constituição da “boa música” ocidental) na composição de sua música. E, dependendo do funk, a sensação causada é diversa. Ainda assim, está se falando aqui de uma estratégia racional. O funk possui, sem dúvida, um caráter emocional que se caracteriza como uma outra questão.

Do ponto de vista do sensível, não se fica incólume ao funk. Em congressos acadêmicos ou na pista dos bailes, o funk provoca sensações diversas no pesquisador e

⁴ A este respeito, ver Marx e Engels (2007).

⁵ A este respeito, trata-se do que apresenta o autor Geertz (1978).

⁶ independente talvez seja um exagero, pois a busca de ocupação dos espaços midiáticos oficiais problematiza esta independência, que pode ocorrer na produção de alguns destes programas, mas não na difusão.

⁷ Aqui se usa o termo semiológico em sentido geral, tratando-se da disciplina que hoje normalmente é chamada internacionalmente de semiótica, mas cujo desenvolvimento no Brasil possui maior influência do ramo semiológico, que é o desenvolvimento da mesma em países latinos como a França (NÖTH, 2008, p. 23-24).

naqueles que ouvem uma exposição de trabalho acadêmico a respeito do tema. O funk é divertido, sensual, debochado, amedrontador. É irreverente no que diz originalmente, mas não se incomoda em ser reverente quando precisa alterar uma letra para adequar-se ao esquema comercial das rádios e TVs massivas: “Na realidade, os funkeiros, por sua exclusão e inclusão, parecem cultivar uma sofisticada capacidade de ambiguidade, justaposição e ironia” (HERSCHMANN, 2005, p. 216).

Mas para além da parte pensada e programada para lucrar deste gênero, ou seja, dos pontos de convergência entre a favela e outras regiões periféricas e a indústria cultural, há no funk fluminense a exemplaridade de um novo sensório, aqui dito pós-moderno (na falta de um termo melhor...), uma sensibilidade que despacha em grande parte a racionalidade do ocidente e deixa entrever uma explosão de vida e de vontade. Se o funk fluminense contém elementos musicais passíveis de análise, uma análise musical a partir de parâmetros modernos não encontrará sentido em sua difusão tão largamente. Preconceitos como a questão do “mau gosto” (além dos motivos óbvios de pertencimento a uma classe social) também advêm de um olhar que procura categorizar elementos empíricos novos a partir de olhares tradicionais.

Se o funk possui melodias simples e harmonias extremamente simplificadas e apoia-se na tradição ocidental da música popular em alguma medida, o que direciona uma parte significativa de sua produção não é a construção de melodias belas, nem a elaboração de acordes interessantes: o funk possui um discurso social através de algumas de suas letras, além de uma explosão rítmica tecnológica, que nem sempre se apresentam de modo a veicular significados claros e lineares, mas de vincular através dos sentidos.

A questão das letras será vista mais à frente neste capítulo: a pluralidade de discursos que o funk apresenta e que, de algum modo, é possível categorizar tipologicamente para finalidades de análise. A despeito disto, a questão rítmica e a maneira como se utilizam sons para se fazer música em boa parte do funk é, senão pós-musical, no mínimo pós-moderna, pós-tonal. O funk não pede licença aos “arquitetos da música brasileira”, mas coloca o “pé na porta” e adentra os bailes e recintos processando o que quer que seja possível processar eletronicamente através de um *sampler*, de um sintetizador, de uma MPC⁸. Herschmann (2005, p. 216-217) já afirmara em seu livro sobre como o funk possui uma estratégia de “pegue e misture”. Mas de meados dos anos 1990 para cá esta mistura só aumentou e, de fato, além de se reapropriar de elementos da cultura hegemônica, coisa que o rap faz muito bem, o

⁸ O *sampler*, o sintetizador e a MPC são aparatos tecnológicos utilizados para se fazer música. Particularmente, a MPC vem se constituindo como uma ferramenta símbolo do funk fluminense e de seus paradoxos, pois é uma ferramenta cara e bastante atual, usada em performances de DJs ao vivo que a colocam muito além do papel de seletores de músicas prontas, simplesmente.

funk parece cada vez mais, nos últimos anos, reapropriar-se de sua própria cultura, tendo desenvolvido uma linguagem musical muito peculiar e reconhecida internamente por aqueles que pertencem a este universo, o do “mundo funk carioca”⁹ (VIANNA, 1997).

Neste sentido, o funk remete ao sensível e, mesmo quando “não sabia ainda quem era”, o funk não tinha vergonha de se apresentar. As primeiras composições de funk fluminense continham o nome de rap, o que musicalmente é bastante discutível. Mas não havia esta reflexão de que o que estavam fazendo era algo completamente diferente. Não havia um projeto de carreira definido por muitos dos MCs que, à época, possuíam de quinze a vinte anos. Para um MC da primeira metade dos anos 1990, tratava-se de compor hoje, tocar no baile amanhã e, caso vencesse o festival, receber um módico prêmio em dinheiro que possibilitaria pagar as passagens de ônibus (ou trem) para se divertir em outros bailes na semana seguinte. Muitas vezes, também, vencer um festival era sinônimo de ter sua apresentação tocada nos poucos programas de rádio que tocavam o gênero nos idos de 1991/1992. O importante, em muitos destes bailes, era cantar a respeito de sua própria comunidade (favela). Neste sentido, o funk fluminense apresentava, já neste tempo, uma relação forte com a questão do vínculo social.

Ao pensar em termos comunicacionais, não apenas na comunicação midiática, mas no que norteia a comunicação como atividade humana e fundamento do ser social que o Homem, de fato, é, segundo Sodré, há três sentidos principais para o termo comunicação, se entendido como Campo Teórico: 1) veiculação 2) vinculação 3) cognição (SODRÉ, 2002, p. 234-235).

A questão da veiculação é principalmente a maneira como a Comunicação enquanto problemática foi entendida na primeira metade do século XX nos chamados “*Mass Communication Research*”. Boa parte dos livros compilatórios de Teoria da Comunicação usados para se introduzir o campo teórico nas universidades brasileiras, principalmente na graduação, discorrem sobre os estudos da pesquisa norte-americana e como estes influenciaram a comunicação como campo teórico em seus primórdios (WOLF, 2005; MATTELART; MATTELART, 1999). Sociologia funcionalista, estudos voltados para o entendimento dos efeitos da comunicação, Teoria da Informação: o paradigma da transmissão técnica, dos fatores de influência, manipulação ou persuasão que colocam o emissor sempre

⁹ O que se convencionou chamar de “mundo funk carioca” é o universo de sentido (ou a teia de significações) em torno da difusão deste gênero musical. Na verdade, o funk fora analisado por Vianna a partir dos bailes que eram sua manifestação mais significativa em meados dos anos 1980. Após o disco *Funk Brasil* (1989), a difusão do gênero funk proveniente do Rio de Janeiro e com características estéticas que vão sendo produzidas por aqui passa a direcionar muitas das considerações que se pode fazer hoje a respeito do gênero. Mais do que traduções ou reapropriações do funk norte-americano ou do *Miami bass*, o funk fluminense possui uma face própria muito peculiar.

como tendo um poder muito maior do que o receptor em termos de disponibilidade do conteúdo comunicacional enquanto produção e circulação de sentido; a comunicação técnica norteou muito do que se estudou sobre comunicação no século passado e voltou a ter predominância em alguns estudos sobre as novas tecnologias¹⁰. Sem dúvida, a comunicação também pode ser entendida como veiculação de informações ou conteúdos codificados em determinado código de sentido; porém, este não é o único sentido possível para o termo e nem, talvez, o mais desejável no que se refere às questões políticas ou sócio-históricas que os meios suscitam:

antropotécnicas eticistas ou práticas de natureza empresarial (privada ou estatal), voltadas para a *relação* ou o *contato* entre os sujeitos sociais por meio das tecnologias da informação, como a imprensa escrita, rádio, televisão, publicidade, etc. Trata-se, portanto, do que se tem chamado *mediatização*. Os dispositivos de veiculação (mídia) são de natureza basicamente *societal*. Em torno deles é que se tem articulado preferencialmente a maior parte dos estudos ou análises de Comunicação (SODRÉ, 2002, p. 234).

No que concerne ao segundo sentido atribuído por Sodré, o de “vinculação”, pode-se afirmar que, mesmo quando não predominantes ou hegemônicos na constituição do campo, a preocupação de sociólogos e filósofos desde os primórdios da comunicação de massa e, mais recentemente, de comunicólogos propriamente, com as possibilidades de vínculo que surgem a partir dos usos de aparatos técnicos para se comunicar, ou seja, após a constituição de uma sociedade industrial e do crescimento de metrópoles¹¹ (hoje megalópoles), com milhões de habitantes e uma “massa” humana que, devido à sua heterogeneidade crescente, passa a necessitar de estratégias de comunicação e convivência com certo grau de homogeneidade e ordenação social. Habitar uma grande metrópole no final do século XIX, ou habitar grande parte do mundo habitado no final do século XX, devido ao processo de globalização que estendeu tentacularmente a centralidade de certos “lugares sociais” provenientes das grandes metrópoles para onde quer que haja conexão com a mídia massiva e as novas tecnologias de difusão informacional; *trata-se de compreender as condições de pertencimento simbólico e efetivo que participam deste processo de habitação contemporâneo das sociedades humanas*. O vínculo que se estabelece pela proximidade física, étnico-racial, de classe, as questões simbólicas envolvidas e sua articulação com as questões econômicas: comunicação envolve aqui mais do que veiculação, estabelecendo princípios de compartilhamento que vão do

¹⁰ O que o autor francês Pierre Lévy faz, em muitos de seus livros, é uma espécie de acompanhamento do desenvolvimento das novas tecnologias digitais da comunicação, em que não problematiza criticamente as disparidades e distopias que estas também causam (potencialmente ou efetivamente).

¹¹ Grandes cidades com mais de um milhão de habitantes.

sentido racional compartilhado até as sensações e afetos que certamente participam de qualquer organização social (embora aqui estes também sejam interpretados a partir dos aparatos técnicos surgidos nas sociedades industriais:

Práticas estratégicas de promoção ou manutenção do vínculo social, empreendidas por ações comunitaristas ou coletivas, animação cultural, atividade sindical, diálogos, etc. Diferentemente da pura relação produzida pela mídia autonomizada, a vinculação pauta-se por formas diversas de reciprocidade comunicacional (afetiva e dialógica) entre os indivíduos. As ações vinculantes, que têm natureza *sociável*, deixam claro que comunicação não se confina à atividade midiática. A problemática do ser-em-comum ou das trocas simbólicas demanda abordagens a que não são estranhas as obras de sociólogos como Georg Simmel, Alfred Schutz, ou de filósofos de variadas linhagens (SODRÉ, 2002, p. 234-235)¹².

O terceiro sentido apontado por Sodré é o da “cognição”, ou seja, do termo “comunicação” teoricamente voltado para a observação epistemológica do próprio campo. Embora seja o sentido mais difícil de ser associado a práticas encontradas no cotidiano das metrópoles e da vida social de um modo mais geral, o termo assim entendido é fundamental para se provar, comprovar, testar, aprovar e legitimar os paradigmas acadêmicos que tornam o termo nomeador de uma disciplina específica, de cursos de graduação e pós-graduação específicos etc. O que é ser estudante ou professor de Comunicação? Neste sentido, com todas as dificuldades que este campo apresenta para se legitimar dentro dos cânones científicos, é sempre necessário haver a reflexão epistemológica sobre suas condições de base, sobre seus princípios e fundamentos, sobre seus deslocamentos e aportes teóricos, sobre suas práticas e desenvolvimentos metodológicos, sobre seus objetos de estudo e suas práticas de ensino:

Práticas teóricas relativas à posição de observação e sistematização das práticas de veiculação e das estratégias de vinculação. Aqui, a Comunicação emerge não como uma disciplina no sentido rigoroso do termo, mas como uma maneira de pôr em perspectiva o saber tradicional sobre a sociedade, portanto, como um *constructum* hipertextual (interface de saberes oriundos e de diversos campos científicos) a partir de posições interpretativas. A “ciência” da comunicação impõe-se, a exemplo da filosofia concebida por Wittgenstein, como uma *atividade* crítica, só que voltada para a sociabilidade, a eticidade e as práticas de socialização pela cultura, uma espécie de “filosofia pública” (SODRÉ, 2002, p. 235).¹³

¹² O sociólogo Bourdieu é um dos principais expoentes dos que fizeram um esforço para compreender o que aqui se convencionou chamar de “troca simbólica”.

¹³ A discussão engendrada a partir deste trecho citado ao longo do restante do capítulo ao qual faz referência, discute de modo mais aprofundado esta questão da disciplina ou campo teórico da comunicação social. Como não é o objetivo deste estudo discorrer longamente sobre este assunto, deixa-se aqui somente registrado que a questão da “interdisciplinaridade”, “transdisciplinaridade” ou ainda “indisciplinaridade” é colocada de forma muito apropriada por Sodré.

No caso do funk fluminense, a questão do pertencimento, do vínculo, parece ao autor deste estudo a mais apropriada como norte principal, pois o entendimento de que o funk vincula uma comunidade de sentido que faz transparecer uma parte significativa do Rio de Janeiro, embora muitas vezes invisível em outras mensagens midiáticas, é o que faz este estudo prosseguir em algumas de suas opções reflexivas. Apenas para dar um exemplo: há casos em que uma telenovela global apresenta uma favela ou bairro da Zona Norte de classe média baixa a partir de cenários e atores cuja beleza não traduz o cotidiano destas comunidades. A maquiagem televisiva é posta para adequar aqueles conteúdos a um determinado padrão de qualidade técnico que determina uma telenovela enquanto produto midiático para diversos públicos do contexto nacional e até mesmo internacional. Embora o funk aqui analisado também procure se submeter a formatos para habitar certos meios de comunicação de massa e poder lucrar com isto, a submissão ao sistema não é tão aparente. O funk faz o “mínimo possível” (do ponto de vista da forma estética) para poder circular midiaticamente, já que os agentes responsáveis pelos principais programas televisivos e radiofônicos são sujeitos pertencentes a esta comunidade de sentido e conhecedores da realidade de onde o funk se origina e por onde este circula. Se as letras são modificadas muitas vezes, ainda assim as relações entre território e sociedade encontradas no funk são mais próximas da realidade das localidades cantadas em suas letras do que filtradas para agradar. A alegria e a tristeza do funk são alegrias e tristezas reconhecíveis em determinados contextos sociais habitados por cidadãos que conhecem, de fato, estes contextos. A tradução do narcotráfico real, das traições matrimoniais reais, dos lazeres reais, dos amores reais de uma parte numericamente significativa do Rio de Janeiro contemporâneo, em sua vertente periférica (favelas e bairros suburbanos), está “viva” nas letras do gênero conhecido como funk carioca. O incômodo causado nos setores médios também advém desta ausência de maquiagem.

Do ponto de vista do pertencimento ou vinculação concreta a uma determinada comunidade de sentido, compositores e difusores do gênero funk fluminense não estão preocupados em explicar o que cada uma de suas letras quer dizer. Elas significam por si só, mas isto se torna bastante interessante quando se está falando do “funk nonsense”, em que as letras não apresentam discursos lineares claramente elaborados e onde arremedos de sentido estão presentes em meio à forte, pesada e dançante massa sonora do funk fluminense. Em casos de letras sem uma narração tradicional, em que se conta uma história (de amor, tragédia etc.) ou em que se expressa algo que parece dito para um interlocutor (do tipo eu-tu, como os Beatles fizeram bem em canções como “*I wanna hold your hand*”), o funk se apresenta

claramente como exemplar do novo sensório, do comunicacional-artístico cujas mediações subjetivas são construídas a partir de uma nova sensibilidade dita pós-moderna. As estratégias do funk fluminense enquanto elemento artístico são mais do que tudo sensíveis, envolvendo as batidas eletrônicas e letras que por vezes possuem um caráter indicial ou icônico mais do que simbólico propriamente.

Do ponto de vista semiótico e das tricotomias peircianas, é interessante notar como um funk nonsense nem sempre consegue ser interpretado como um *legi-signo*, uma convenção social, visto que sua letra e sua música possuem qualidades/características (*quali-signos*) e formatos mensuráveis/observáveis (*sin-signos*), mas a pouca elaboração de seus discursos em termos verbais e a ausência de subserviência aos padrões estéticos tradicionais causa desconforto e dificuldade de análise quando postos em perspectiva sob o ponto de vista da convenção. Internamente, inclusive, mesmo os adeptos e defensores do funk consciente (funkeiros associados à APAFunk, por exemplo) não negam e nem julgam como pejorativa a existência do funk sensual, do funk pornográfico e do funk proibidão. Consideram-nos formas válidas da expressão popular contemporânea das classes subalternas, ou seja, reconhecem-se como sujeitos pertencentes a uma comunidade de sentido e, neste ponto, trata-se de um sentido que nem sempre está no discurso em si sob o ponto de vista dos temas e das elaborações textuais, mas do sentido genérico disposto na condição de fala de uma mesma comunidade de sentido.

Sentido aqui não em termos de significado, mas do sentir que faz parte do habitar um lugar em comum, um “estar-no-mundo” ou “estar-aí” (*dasein*), nas palavras de Heidegger, que indica movimento e relação. O espaço de construção do funk do Rio de Janeiro como expressão popular é o espaço relacional das favelas e da habitação de um comum, periférico se considerado sob o ponto de vista da sociedade de um modo geral. Mesmo quando uma música do gênero funk fluminense não apresenta muitas referências a referentes claros, como o funk nonsense, partilha-se sentido através das batidas e de uma forma estética de canto, de dança, de arte:

Uma linguagem ou um discurso, como se sabe, não se reduz à função de transmissão de conteúdos referenciais. Na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, pelo que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores (SODRÉ, 2006, p. 10).

O jogo de pertencimento está presente na forma sensível da cultura popular desde que se entenda o termo “cultura popular” como uma matriz estética relacionada a uma determinada classe ou grupo social em que o sentir se faz de forma compartilhada, possível.

É, portanto, como afirma Stuart Hall, “um terreno simbólico de embate entre si e o culturalmente estabelecido pelo sistema cultural dominante” (HALL, 2003, p. 231-247), mas também uma condição sensível de pertencimento, de vínculo, de comunicação. O acordo é tácito, não existem leis, mas código, regra, jogo: “aqui têm lugar o que nos permitimos designar como estratégias sensíveis, para nos referirmos aos jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem” (SODRÉ, 2006, p. 10).

A questão do sensível apontada por Sodré possui importante papel em uma tentativa de compreensão do funk fluminense como fenômeno cultural. Não é que este seja “o pior do que há”, como muitas vezes afirma o senso comum dos setores médios do Rio de Janeiro, mas certamente enquanto elaboração discursiva o funk daqui não pretende, em sua pluralidade de discursos com sentidos diversos, convencer a todos, mas fazer rolar um jogo de afetos que atravessa bailes, festas de escola, brincadeiras de rua etc. O funk fluminense é a música de fundo que acompanha os momentos lúdicos dos “meninos sem-*playground*”, dos adolescentes sem perspectivas de longo prazo em termos de ascensão profissional, dos adultos de pele escura que nem sempre possuem seu direito de ir e vir constitucional respeitado pelas próprias imposições do cotidiano. Não é preciso muita elaboração para compartilhar a dor e a alegria das favelas se observadas a partir de sua simplicidade, precariedade infraestrutural, solidariedade comunal, competição societal. O funk indica, não explica: “nos fenômenos da simpatia, da antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações em que os índices predominam sobre os signos com valor semântico, algo passa, transmite-se, comunica-se, sem que nem sempre se saiba muito bem do que se trata” (SODRÉ, 2006, p. 13).

Durante muitos séculos, o pensamento acreditou na máxima (Des)cartesiana: “Penso, logo existo!”. Porém, através de cenários onde o jogo do sentir (mais do que do sentido) ocorre com baixa escolaridade e precárias condições. Não de forma arbitrária, mas de forma pouco elaborada em uma espécie de linguagem simplificada onde a beleza está na potência do som, no crescer do volume, na marcialidade das batidas e na condição primordial de pertencer àquele grupo comunitário (sempre em meio à sociedade e não em oposição a esta), parece que a frase mais correta para as “pessoas invisíveis”, a serem evitadas pelo olhar midiático oficial, na maior parte do tempo, é: “Pertença, logo existo”! A fratria dos bailes não tem preço, ainda que muitas vezes conforme uma alegria triste, cheia de fuzis e semblantes carregados:

É que se trata propriamente do que está aquém ou além do conceito, isto é, da experiência de uma dimensão primordial, que tem mais a ver com o

sensível do que com a medida racional. Por exemplo, a dimensão da corporeidade nas experiências de contato direto, em que se “vive”, mais do que se interpreta semanticamente, o sentido: sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre espírito e corpo. Ou então, a dimensão da imagem, em que o afeto e a tatilidade se sobrepõem à pura e simples circulação de conteúdos. Trata-se finalmente de reconhecer a potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no sentimento da ironia, mas também na imaginação, requisito indispensável do “capital humano” compatível com as formas flexíveis do novo capitalismo (SODRÉ, 2006, p. 13).

Estes elementos listados por Sodré aparecem de modo identificável nas letras de funk fluminense, repletas de ironias, algumas de ilusão, do riso e da imaginação. A corporeidade também é elemento presente na relação com este gênero, pois a música já afirmara: “É som de preto, de favelado/ Mas quando toca ninguém fica parado!”¹⁴.

2.2 Funk fluminense como elemento musical pós-moderno

2.2.1 O que é a conjuntura pós-moderna?

A discussão acadêmica que se configurou nas últimas três décadas ao redor do tema “modernidade/pós-modernidade” ainda não esgotou todas as suas possibilidades. No que diz respeito aos desdobramentos da Modernidade enquanto *programática sociocultural*¹⁵, talvez esta discussão, travada sobretudo nos ambientes acadêmicos europeus e norte-americanos, com desdobramentos na América Latina e outras regiões do mundo, tenha servido para uma análise crítica de certos aspectos modernos amplamente estudados anteriormente por diversos autores. Com relação ao estabelecimento de um novo cenário ou conjuntura sociocultural proveniente de um “estado de coisas” que teria rompido com os aspectos modernos da vida social a partir de seu próprio desenvolvimento e acentuação, dificilmente haveria consenso a respeito do que vem a ser a pós-modernidade. Talvez pela falta de um distanciamento histórico que permita olhar de forma objetiva para a conjuntura sociocultural que norteia o mundo contemporâneo; talvez pela ausência de precisão conceitual que permita analisar de forma rigorosa e sem render-se a modismos os aspectos sociohistóricos que regem a conjuntura contemporânea; possivelmente pela ausência de um projeto ético-político claro a

¹⁴ Trecho da letra da música “Som de preto”, da dupla de MCs Amilcka e Chocolate. Letra e música estão disponíveis em: <http://letras.terra.com.br/amilcar-e-chocolate/162677/>. Última consulta em 15/08/2011.

¹⁵ Esta definição foi apresentada pelo professor José Paulo Netto em sala de aula ao longo do semestre 2010-1, mais particularmente nas aulas ocorridas nos dias 22/07 e 29/07, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Serviço social da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESS/UFRJ).

respeito da programática sociocultural e suas implicações político-econômicas (ou ainda de uma base filosófica bem fundamentada que sustente suas colocações teóricas); provavelmente porque os principais fatores que sustentam a discussão a respeito de um novo momento histórico não apresentem um rompimento de fato com os principais aspectos modernos, mas apenas um aumento em sua intensidade; e sobretudo porque o discurso pós-moderno, do ponto de vista epistemológico (como estratégia discursiva), desenvolve a ideia de que a pluralidade existente no mundo atual deve ser assimilada sem grandes escolhas que permitam hierarquizá-la, de modo a evitar uma noção de totalidade que é/era apresentada por outros discursos teóricos (como o marxismo, por exemplo).

Não se trata apenas de apontar o discurso pós-moderno como conservador ou não-progressista, mas de apontar o discurso pós-moderno como legitimador dos paradoxos modernos a partir de um olhar culturalizante que permite o evitamento da discussão sobre processos mais profundos que regem as relações sociais na ordem capitalista tal como esta se configura atualmente. Em outras palavras: a pós-modernidade aceita os paradoxos como regra, já que não pretende superá-los através de uma análise dialética.

Mas o que se convencionou chamar de pós-modernidade não é apenas um discurso que ganha corpo nas ciências sociais a partir do final dos anos 1970. O pós-moderno seria a condição humana contemporânea, apresentando-se claramente como dicotômica com relação à condição existencial do Homem moderno. Na discussão moderno/pós-moderno, diferentes autores apresentariam um olhar que coloca em contraste um ser humano cuja mobilidade sócio-espacial é maior do que a do Antigo Regime, mas menos fluida do que a atual condição sócio-histórica do ser humano. Mesmo para os autores que em alguma medida recuaram com relação ao termo pós-modernidade desde o final dos anos 1990, as atribuições a um estágio posterior da modernidade que indica alguma ruptura com relação à programática sociocultural moderna são claras: “modernidade líquida” (para Bauman), “modernidade tardia” (para Giddens e outros), “sobremodernidade” (para Augé), “hipermodernidade” (para Lipovetsky), “modernidade reflexiva” (para Beck). Em outras palavras: muitas são as denominações que demonstram a preocupação em identificar rupturas com o homem tipicamente moderno.

Neste sentido, poder-se-ia afirmar que algum grau de mudança deve ter havido, pois o pós-moderno, mesmo com todas as imprecisões conceituais cometidas, representa uma tentativa de compreender o “espírito do tempo presente” em um mundo no qual o processo de globalização se impõe como discurso ideológico vigente e como processo político-econômico dominante. Ainda que fatores ideológicos apareçam como base para um possível conceito de pós-modernidade, a preocupação com o trabalho, a produção, o consumo e outras noções

conceituais fundamentais para se compreender os processos sociais no momento atual incorre em perceber como estas se adequam a novas dinâmicas em que as relações espaço-temporais apresentam diferenças se comparadas com o mundo (ou contexto) em que ocorreu a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

Desta forma, talvez a obra mais consistente no que se refere a uma análise com relação ao *locus* sociohistórico em que ocorre a percepção destas mudanças seja a de David Harvey. Mal traduzida como *Condição Pós-moderna* (HARVEY, 2006), seu título original em inglês é *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Se a tradução em Língua Portuguesa publicada no Brasil não rivaliza diretamente com a versão também em Português da obra seminal de Lyotard, *O pós-moderno*, os títulos originais das duas obras se opõem de forma objetiva. A obra de Lyotard, intitulada no original em francês *La Condition Postmoderne*¹⁶, apresenta um estudo sobre o estado atual (à época) das ciências naturais. A condição pós-moderna, enquanto título, permite uma certa mobilidade de sentido para o termo pós-moderno, de forma coerente com os jogos de linguagem apresentados por Lyotard como sendo constitutivos da ciência (LYOTARD, 2003). Já a “condição da pós-modernidade”, de Harvey, procura analisar em que contexto sócio-histórico ocorre a mudança cultural entendida como pós-modernidade. Assim, Harvey apresenta um estudo que leva em conta a totalidade dos processos econômico-sociais, buscando entender em que medida a flexibilização das relações capitalistas de acúmulo se refletem em nossa sociabilidade. Trata-se de um livro denso e que discute mais as mudanças estruturais (ou melhor, a velocidade em que se reconfiguram estas estruturas) do ponto de vista econômico do que propriamente as mudanças socioculturais. Ainda assim, ao perceber que a contemporaneidade do mundo capitalista apresenta uma compressão do espaço/tempo desenvolvida a partir da aceleração dos fluxos das relações capitalistas, Harvey confirma que o seu reflexo na sociedade se faz sentir a partir de aspectos socioculturais que indicam uma nova sensibilidade/percepção do real.

Segundo Harvey (2006, p.7), “vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais, bem como político-econômicas, desde mais ou menos 1972.” E o autor continua: “Essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço” (HARVEY, op. cit., p.7).

O livro de Harvey é dividido em quatro partes, dispostas a seguir: 1 – Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea; 2 – A transformação político

¹⁶ Como é notório, este livro foi publicado pela primeira vez em 1979.

econômica do capitalismo do final do século XX; 3 – A experiência do espaço e do tempo; 4 – A condição pós-moderna. Se a primeira parte opera uma introdução ao assunto, discutindo esta transição cultural na contemporaneidade a partir de autores que trataram do tema anteriormente e de elementos estéticos e político-sociais que caracterizam a modernidade e que permitem discutir uma possível transição, a segunda parte se dedica a apresentar um vasto e denso panorama das transformações nas dinâmicas econômicas e nos circuitos do capital na segunda metade do século XX, em que os EUA se colocam como grande potência e uma sociedade de consumo passa a predominar como ideal sobre os aspectos produtivos, que vão sendo deslocados em termos espaciais para facilitar a aceleração do fluxo dos produtos e das finanças em caráter global. A noção de acumulação flexível e a alteração no movimento do capital em termos de um aumento significativo da velocidade dos ciclos são discutidas pelo autor como alguns dos elementos-chave para o entendimento das mudanças perceptivas com relação à contemporaneidade. Esta parte, calcada em uma crítica à economia política de viés marxiano (e também marxista) parece ser uma grande contribuição do livro em termos de situar o cenário no qual se desenrola o imaginário pós-moderno e seus desdobramentos. A terceira parte do livro se concentra em discutir a questão da experiência espaço-temporal na vida social, inclusive como fonte de poder. É nesta parte que o autor desenvolve detalhadamente o elemento mais original de seu livro: a compressão do tempo-espaço como elemento pertencente tanto ao modernismo quanto ao pós-modernismo. Ao discutir o cinema pós-moderno, ao final desta parte, Harvey analisa filmes como *Blade Runner* e *Asas do Desejo*, dos diretores Ridley Scott e Wim Wenders, respectivamente. Trata-se da parte menos objetiva do estudo, embora trace alguns paralelos possíveis entre o conteúdo e a forma estético/narrativa destes filmes e a sensibilidade pós-moderna. A quarta parte do livro, na qual o autor trataria da “condição pós-moderna”, embora muito interessante, é bastante curta, deixando ao leitor a impressão de uma obra inacabada. Serve, contudo, para apontar algumas pistas que podem direcionar outros estudos sobre o tema.

Ao analisar o que se supõe constituir a pós-modernidade, Harvey, logo na primeira parte do livro, afirma que a pós-modernidade recusa todas as metanarrativas de legitimação do real. Assim, seu único vínculo objetivo e, portanto, passível de uma análise que não seja meramente subjetiva, é com a modernidade. O pós-moderno como conceito indica uma relação direta com o moderno e, portanto, Harvey se propõe a analisar a modernidade e o modernismo como processos que lançariam evidências sobre a pós-modernidade. Sobre o pensamento pós-moderno, Harvey afirma que “a fragmentação, a indeterminação e a intensa

desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (HARVEY, 2006, p. 19).

Deste modo, é interessante notar as relações que o autor traça com o caos fragmentado das metrópoles modernas, tal como anteriormente analisado por autores como Baudelaire e Simmel. Ainda assim, o discurso pós-moderno, segundo Harvey, encara este caos como fator positivo, da pluralidade do mundo, e não como decorrência de uma aceleração do movimento espaço-temporal da metrópole urbana como situação limítrofe no que se refere ao trânsito e habitação de um número acentuado de pessoas. Segundo Harvey (op. cit., p. 109),

o pós-modernismo também deve ser considerado algo que imita as práticas sociais, econômicas e políticas da sociedade. Mas, por imitar facetas distintas dessas práticas, apresenta-se com aparências bem variadas. A superposição, em tantos romances pós-modernos, de diferentes mundos entre os quais prevalece uma “alteridade” incomunicativa num espaço de coexistência tem uma estranha relação com a crescente favelização, enfraquecimento e isolamento da pobreza e das populações minoritárias no centro ampliado das cidades britânicas e norte-americanas. Não é difícil ler um romance pós-moderno como um corte transversal metafórico das paisagens sociais em fragmentação, das subculturas e modos locais de comunicação de Londres, Chicago, Nova Iorque ou Los Angeles. Como a maioria dos indicadores sociais sugere um forte aumento da favelização real a partir de 1970, é proveitoso pensar a ficção pós-moderna como uma possível mimese desse fato.

Neste ponto, Harvey demonstra como, na esfera da arte, a percepção de uma sensibilidade pós-moderna começa a se delinear ainda nos anos 1970, principalmente na arquitetura e no urbanismo. Porém, ao comparar certos traços do modernismo e do pós-modernismo nas artes, Harvey conclui que não houve uma ruptura tão completa e que, na verdade, há mais continuidades do que rupturas entre a estética moderna e a pós-moderna. De qualquer modo, aponta diferenças e a questão da “colagem” na arquitetura, nas artes plásticas e no urbanismo pode ser relacionada com a produção de música contemporânea, onde a “colagem sonora” é algo que já está institucionalizado pela própria indústria cultural.

O livro de Lyotard, embora anterior e menos consistente no que se refere à densidade de sua análise estrutural a respeito dos processos econômicos, pode ser discutido e relacionado a esta sensibilidade pós-moderna. No que diz respeito à importância desta obra, trata-se do primeiro livro a operar uma análise do termo “pós-moderno” como condição sociocultural do ser humano na contemporaneidade e obter uma repercussão transcontinental significativa. Lyotard afirma que há uma deslegitimação das metanarrativas de forma a favorecer a eficácia performativa dos sistemas operacionais. O desenvolvimento tecnológico e a cada vez mais indissociável relação entre pesquisa e mercado tornam a contemporaneidade

um momento em que a relação verdadeiro/falso é menos importante do que a relação *input/output*, ou seja, a eficácia performativa substitui uma busca mais profunda pelo sentido da Verdade e outros ideais que direcionavam a filosofia iluminista que servia de base intelectual para o modernismo: “o critério da operatividade é tecnológico, não sendo pertinente para ajuizar do verdadeiro e do justo” (LYOTARD, 2003, p. 13).

O grande problema das considerações de Lyotard sobre o estatuto das ciências e, por extensão, sobre a condição humana na contemporaneidade é justamente a falta de um projeto (metanarrativa) ético-político que sustente a performatividade dos sistemas informáticos. A redução tecnicista ao mercado não é tão nova assim, embora encontrasse, até a segunda metade dos anos 1960, contrapontos discursivos no marxismo (enquanto método de análise sustentado por um projeto ético-político) na França, por exemplo. Não somente o livro de Lyotard, mas acontecimentos ocorridos principalmente nos anos 1980, como afirma Netto (2007), colocaram a questão da derrocada do marxismo e do discurso crítico progressista como uma grande vitória dos setores conservadores da sociedade globalizada. A ofensiva neoliberal juntamente com o fracasso das experiências do “Socialismo Real”¹⁷ compuseram uma conjuntura em que ganharam força os argumentos que sustentam o direcionamento filosófico/científico para um mundo da performatividade e dos sistemas telemáticos.

Ainda assim, no que diz respeito à argumentação de Lyotard, a consideração da sociedade como um conjunto de jogos de linguagem em disputa por sua validade é problemática, na medida em que torna ausente qualquer finalidade ético-política destes jogos de linguagem. Por outro lado, ajuda a explicar, talvez, uma certa característica artística da pós-modernidade em colar sons e materiais sem a preocupação de criar obras radicalmente novas. A remodelagem, reconfiguração, “remanipulação” de elementos previamente utilizados em novas obras é algo que parece ter relação com a ideia de jogos de linguagem cujo critério é sua validade interna e o caráter de performance (impacto momentâneo) que a obra pode exercer sobre o público. Questões importantes do livro também são as do crescimento tecnológico e da relação de subordinação ao mercado, o que se vê na arte pós-moderna, embora a última característica não seja exatamente nova e a primeira tenha variado mais no que se refere às possibilidades que as tecnologias digitais trouxeram para os processos de concepção artística do que ao uso em si mesmo de tecnologias de ponta na criação e reprodução artísticas.

¹⁷ Este termo indica as experiências concretas de regimes socialistas/comunistas ocorridas durante o século XX, tal como afirma NETTO (2007). Exemplos como a URSS e alguns países do Leste Europeu são extremamente significativos a este respeito.

Já o livro de Anderson (1999) traça um amplo histórico do usos e aparições do termo “pós-modernidade” até o final dos anos 1990, em que o debate a respeito do conceito já estava instituído. Chega, inclusive, a comentar a questão da pós-modernidade como “lógica cultural correspondente à fase atual do capitalismo tardio”, baseando-se na conhecida obra de Jameson. Por acreditar que a contribuição de Jameson estabeleceu, no início dos anos 1980, as bases para o debate que se desenrolou nos anos subsequentes (ao se contrapor diretamente a algumas afirmações de Lyotard), Anderson procura analisar os aspectos mais importantes desta contribuição do autor citado. Ao discutir a obra de Jameson¹⁸, aponta cinco lances importantes que este autor apresentou com relação à lógica cultural pós-moderna: 1 – Pós-modernidade como sinal cultural correspondente a mudanças objetivas na ordem econômica; 2 – A morte do sujeito e o “fim da História”; 3 – O pós-moderno nas artes (transições nas diferentes linguagens artísticas); 4 – O pós-moderno em termos geopolíticos (nivelamento cultural global e hegemonia do mercado norte-americano); 5 – A compreensão do pós-moderno como sistema (possibilidade de revalorização do processo dialético)¹⁹ (ANDERSON, 1999).

Trata-se, portanto, de um momento histórico em que a cultura apresenta modificações (mesmo que seja em relação a uma acentuação de certos traços modernos) em termos de sensibilidade e concepção/realização estéticas. Além disso, uma percepção fragmentária do tempo e do espaço tornam a memória um processo efêmero. Desde o estabelecimento de uma História do Tempo Presente e de um número acentuado de cursos profissionalizantes/universitários até a possibilidade de circular amplamente por espaços intra-urbanos e intercontinentais (além de consumir produtos de diferentes partes do mundo, embora a proveniência destes produtos não seja tão diversa assim), o ser humano sente-se objetificado em sistemas de produção e consumo que englobam boa parte do mundo globalizado e uma certa efemeridade e tendência ao modismo em todos os setores da vida (desde aspectos relacionados à saúde a aspectos relacionados ao pensamento científico). Isto traz uma percepção muito instantânea do presente e do tempo memorial e as lacunas

¹⁸ Concorda-se aqui que a ausência de uma análise mais aprofundada sobre a obra de Jameson é lamentável. Porém, optou-se pela obra de Anderson (1999), visto que esta apresenta um bom resumo de questões importantes a respeito da obra de Jameson, além de estar ainda bastante atual. O próprio Jameson já escreveu outros livros voltando à questão do pós-moderno, de modo que não seria possível realizar neste momento uma análise completa a respeito de seu trabalho.

¹⁹ Por diversas leituras que o autor deste trabalho fez a respeito do tema, aparentemente a revalorização do processo dialético não é exatamente uma realidade tão difundida nos círculos acadêmicos atualmente, embora haja grupos de intelectuais que o valorizem (particularmente os marxistas). Neste sentido, a obra de Sokal e Bricmont (2010) é bastante interessante. Não apenas um método de análise está pouco valorizado, mas a própria noção de método tende a ficar confusa diante de alguns trabalhos acadêmicos pós-modernos, onde predomina uma espécie de relativismo absoluto diante do real.

geracionais parecem se acentuar mais do que em um período anterior. Em todos os campos das artes, talvez com alguma exceção ao teatro e à dança (que não se modificaram de forma significativa, sendo ainda baseados sobretudo em movimentos corpóreos e na presença humana como intérprete e como espectador), há mudanças significativas: da literatura de ficção à música, passando principalmente pelas artes plásticas, uma nova arte começa a se estabelecer. Outro aspecto apontado por Anderson com relação à obra de Jameson é o deslocamento geopolítico do eixo econômico da Europa para os EUA, a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Um mercado de consumo capitaneado pelos EUA, inclusive em termos de produtos midiáticos, ocasiona, segundo vários autores, uma homogeneização cultural, ou pelo menos, nivela a cultura e o gosto a partir de uma matriz cultural norte-americana. Com relação ao último aspecto citado por Anderson e à possibilidade de revalorização do processo dialético e do discurso crítico, trata-se de um ponto bastante discutível e que não será abordado neste trabalho.

Deste modo, pode-se dizer que, do ponto de vista de uma cultura pós-moderna, alguns aspectos devem ser destacados: 1) efemeridade dos discursos; 2) objetificação das relações sociais em uma lógica quase que puramente mercadológica; 3) uma pluralidade sem hierarquização em termos dicotômicos, uma aceitação dos discursos diversos, pelo menos na superfície das relações sociais; 4) uma sociedade em que a produção é legitimada cada vez mais em função do consumo; 5) o predomínio da reconfiguração sobre a construção.

Antes de passar às considerações sobre a música contemporânea, se fará aqui uma ampliação desta discussão inicial a partir de outros autores que abordem temas específicos e pertinentes a esta discussão, como a questão da pós-modernidade no Brasil e seus desdobramentos acadêmicos.

2.2.2 João Emanuel Evangelista: a pós-modernidade no Brasil

O livro de João Emanuel Evangelista (2007) constitui uma obra de extrema importância para o pesquisador, professor ou estudante brasileiro que pretenda analisar seriamente a temática referente à pós-modernidade como período ou ao pós-moderno como elemento estético/social. Isto porque diante de tantos autores estrangeiros e principalmente europeus e norte-americanos, Evangelista apresenta uma obra que não é simplesmente uma tradução dos principais pensamentos a respeito do tema, mas que, fruto de pesquisa sobre cadernos e suplementos culturais de grandes jornais brasileiros, procura entender como a entrada das ideias e do pensamento pós-moderno se deu no Brasil e como foram transpostos

os principais temas por aqui. O autor faz isso levando em conta também o histórico do pós-moderno como fenômeno cultural/acadêmico em seus principais centros originários, ao analisar os principais pontos reflexivos de obras como as de Harvey, por exemplo, aqui já citada.

O livro é dividido em quatro partes, da seguinte forma: 1 – “A recepção das ideias pós-modernas no Brasil”; 2 – “A crise da modernidade”; 3 – “O pensamento pós-moderno”; 4 – “A crítica ao pós-modernismo”.

No primeiro capítulo, o autor apresenta com clareza a relação entre seu objeto de estudo e a metodologia adotada. Como analisar o desdobramento da discussão e da transformação pós-moderna no Brasil a partir de elementos tão efêmeros como os suplementos jornalísticos? Em primeiro lugar, justamente o fato de que os jornais estão repletos de modismos estético/intelectuais é que fez com que Evangelista tivesse adotado esta metodologia sistemática de análise dos suplementos. O pós-modernismo como tendência intelectual e/ou estética perpassa as discussões diárias e ou semanais de alguns jornais importantes que atendem ao segmento intelectual mais vinculado, em termos de classe social, às ideias e à recepção material dos produtos industriais e serviços relacionados a estas mesmas ideias pós-modernas. Nesta parte do livro, Evangelista aponta como houve a implantação, no Brasil, de uma indústria cultural (nos termos frankfurtianos de Horkheimer e Adorno), ou de um processo de produção industrial de bens culturais efetivo no Brasil a partir da década de 1960: “A partir dos anos 1960, houve o crescimento e a generalização das formas de assalariamento do trabalho intelectual através da constituição de uma indústria cultural no país e da expansão do sistema de ensino universitário público e privado” (EVANGELISTA, 2007, p. 21). Apesar de o autor afirmar que havia uma incipiente industrialização desde os anos 1940, é na década de 60 do século XX que o termo “indústria cultural” passa a fazer sentido quando aplicado ao Brasil. A preponderância do Rio de Janeiro neste processo também é apontada pelo autor, sendo que é em 1965 que a Rede Globo é fundada e esta emissora, desde então, está estreitamente vinculada ao desenvolvimento e consolidação da indústria cultural no Brasil (inclusive com a importação dos chamados “enlatados” norte-americanos já nos anos 1960).

Em seguida, Evangelista, ainda neste capítulo, demonstra como há um forte laço social entre a academia brasileira e os jornais e elementos difusores da indústria cultural no Brasil. É a partir dos anos 1960 que proliferam com intensidade cada vez maior os cursos de Comunicação Social, cuja ênfase no jornalismo e, posteriormente, na Publicidade e Propaganda, apresenta uma relação de retroalimentação com a indústria cultural. No caso do

jornalismo especificamente, uma parte significativa dos professores (principalmente entre os anos 1960 e 2000) vinha diretamente da chamada “experiência profissional de mercado”, que rivalizava, no discurso de muitos destes mesmos professores, com os chamados setores acadêmicos. A Teoria da Comunicação sempre foi vista como um campo teórico problemático e um dos principais motivos para isso seria uma primazia “da prática sobre a teoria”²⁰, alimentando-a com uma espécie de senso comum bastante difundido nas redações jornalísticas da mídia hegemônica²¹ impressa e refletindo-se na ausência de um rigor mais sistemático no que se refere à discussão teórica na área da comunicação. Obviamente, sempre ocorreram as exceções que, dentre outras coisas: a) servem como evidências que alimentam a possibilidade de legitimação do campo como ciência (ou ao menos a discussão acadêmica sobre esta legitimação); b) só confirmam a regra. Neste sentido, Evangelista discute a relação entre academia e redações de jornais (ou outros setores de comunicação da indústria cultural brasileira).

Ao tratar da relação nem sempre tão estreita entre universidade e mídia no Brasil, Evangelista relaciona um estreitamento desta relação ao crescimento cada vez maior de uma produção editorial (mercado de livros) a partir dos anos 1980. Intelectuais universitários lançando livros que precisam de suplementos jornalísticos que os divulguem (tanto no sentido comercial como no sentido de propagação das ideias contidas na obra) e de uma mídia que vai então buscar na academia muitas vezes a fala do especialista em setores acadêmicos como a sociologia e a antropologia (notoriamente conservadores no século XX):

Há, assim, uma relação simbiótica, mutuamente vantajosa, entre certos centros universitários e os cadernos culturais dos grandes jornais que possuem abrangência nacional. Cabe destacar, todavia, que são relativamente muito poucos aqueles que obtêm canais de acesso a esses cadernos culturais, para o que concorrem critérios que variam desde vínculos de natureza pessoal até, obviamente, as injunções ideológicas nas relações entre esses intelectuais universitários e os respectivos diretores e jornalistas responsáveis pelas editorias de cultura nos grandes jornais (EVANGELISTA, op. cit., p.24).

Sobre a academia propriamente, Evangelista divide em uma tipologia tríptica a universidade brasileira: 1) centros de excelência; 2) universidades de médio porte; 3) instituições privadas (EVANGELISTA, op. cit., p.22). Ao discutir a tipologia da universidade

²⁰ A este respeito, ver o texto “O objeto da comunicação/A comunicação como objeto”, da autora Vera Veiga França (2001), que discute os principais obstáculos na constituição do campo teórico da comunicação no Brasil.

²¹ Mídia hegemônica seria aquela que possui a hegemonia dos meios de comunicação, também chamada de “grande mídia”, “mídia gorda” ou “mídia massiva”. Há outras formas de se fazer mídia, tal como as mídias comunitárias, cuja prática dialoga com a noção de hegemonia gramsciana e com a possibilidade de constituição de elementos contra-hegemônicos.

brasileira, o autor aponta que a produção acadêmica de qualidade está relacionada aos dois primeiros tipos, enquanto o terceiro constitui uma espécie de “máquina de diplomas” que vem crescendo nos últimos trinta anos, beneficiando-se, sobretudo, da distinção social que o diploma universitário produz no mercado de trabalho.

Sobre a relação entre as ideias estrangeiras e sua inserção na universidade brasileira, além dos cadernos culturais dos grandes jornais, é importante ressaltar a questão marxiana da estrutura social. Os dois níveis definidos (infra-estrutura x superestrutura) atuam de maneira imbricada, mas é a partir das condições materiais que surgem as condições superestruturais. Assim, a infra-estrutura possui uma predominância sobre a superestrutura, pois é a partir da circulação material de bens e pessoas que as ideias e processos simbólicos ganham forma. Trata-se de uma inversão no pensamento cartesiano, na lógica da racionalidade instrumental, de que “penso, logo existo”. É porque existo que penso, e, na medida em que existo em determinada condição de existência (condição de classe, principalmente), penso desta ou daquela forma, ou melhor, posso pensar dentro de determinados parâmetros. Valorizar a existência diante da consciência é uma das características do materialismo histórico tal como alicerçado nas ideias de Marx e Engels²².

Neste sentido, a circulação material dos países industrializados (inclusive no que se refere ao mercado de livros) institui uma lógica concreta em que países como o Brasil (durante a Guerra Fria nomeados como países do Terceiro Mundo) cria um circuito de produção e circulação em que importamos as ideias dos centros capitalistas muito mais do que exportamos as nossas. Assim, independentemente de as ideias pós-modernas (ou sobre uma sensibilidade pós-moderna) serem ou não modismos intelectuais dos grandes centros industriais e de consumo europeus e norte-americanos (França, Inglaterra, EUA, dentre outros), esta ideias entraram com grande força no Brasil a partir dos anos 1980. Como o autor apresenta de forma crítica:

Ao contrário de assimilarmos criticamente as novas ideias e tendências, procurando criar e consolidar uma tradição nacional em termos artísticos e científico-culturais, ficamos à deriva e subordinados aos modismos que logo são substituídos por outros mais atuais. Isso representa um enorme desperdício sazonal das nossas energias intelectuais criativas, com a adoção circunstancial de certas abordagens teórico-metodológicas que em poucos anos são descartadas e substituídas sem maiores reflexões, quanto às suas inadequações e/ou propriedades analíticas na apreensão ou representação da realidade (EVANGELISTA, 2007, p. 31)

²² Como se pode ver em obras importantes como *A Ideologia alemã* (MARX; ENGELS, 2007), *Manifesto Comunista* (MARX; ENGELS, 1998) e na predominância da análise econômica que dá origem a *O Capital* (MARX, 2010).

Evangelista também coloca que “a introdução das ideias pós-modernas no Brasil” ocorreu por conta de setores intelectualizados que possuíam identificação ou foram sensibilizados pelas proposições pós-modernistas em seminários e eventos internacionais e as trouxeram para o Brasil. Foram, aos poucos, difundindo estas ideias por círculos maiores (id., Ibid.).

Apesar do modismo demonstrado por Evangelista na assimilação acrítica das ideias pós-modernas e do ideário pós-modernista, o autor não descarta completamente o pós-moderno para além de um modismo intelectual. Ele apresenta a seguinte definição (com a qual se concorda aqui):

Neste movimento cultural, pode-se distinguir dois momentos. O pós-modernismo surge, em geral, como uma prática estético-cultural que se contrapõe aos padrões estilísticos dominantes do modernismo, numa prática artística com objetivos inovadores na arquitetura, nas artes plásticas, na dança, na música, na literatura etc. Em seguida, essas práticas culturais são objetos de reflexão e teorização, dando ensejo à formação do pensamento pós-moderno. Isto é, o pós-modernismo emerge como *cultura pós-moderna*, envolvendo práticas e estilos culturais, e depois, como *pensamento pós-moderno*, como expressão de um multiforme esforço de reflexão intelectual acerca das transformações sofridas pela cultura e pela sociedade contemporâneas (EVANGELISTA, 2007, p.32).

Porém, há duas possibilidades de se pensar o pós-moderno no Brasil em termos culturais: 1) trata-se da importação de elementos estético/artísticos estrangeiros, sem grande conformação identitária com elementos “genuinamente” nacionais; 2) trata-se de um desenvolvimento próprio de elementos estético/culturais estrangeiros em um cenário nacional, ou seja, de um hibridismo que não é propriamente moderno, mas não encontra um desenvolvimento tão autonomizado que possibilite uma desvinculação completa do moderno enquanto programática sociocultural.

O segundo capítulo da obra de Evangelista apresenta uma visão a respeito do que vem a ser modernidade, associando-a à modernização capitalista, tal como fazem outros autores. Neste sentido, suas colocações apresentam um bom panorama a respeito do cenário moderno, embora não sejam exatamente as ideias mais originais, visto que muitos dos livros usados para tratar do tema abordam esta questão. Como destaque desta parte do livro, coloca-se aqui a citação que demonstra o quanto o autor procurou definir a modernidade para além dos domínios geográficos europeus deste ou daquele país especificamente: “O modernismo vai se destacar pela multiplicidade e pela contradição de suas tendências internas, num movimento cultural que hoje poderia ser chamado de polissêmico, mudando sua natureza de acordo com a conjuntura histórica e a sua localização geográfica” (EVANGELISTA, 2007, p. 54).

As contradições da metrópole moderna a partir da modernização capitalista aparecem em diversos movimentos artísticos e a relação entre modernidade e modernismo é fundamental no que se refere aos aspectos socioculturais que co-incidem com a industrialização e consolidação das formas capitalistas de produção. Se havia propriedade privada e trocas mercantis onde a abstração do dinheiro como valor de troca era significativa, é na Inglaterra e na França do final do século XVIII e ao longo do século XIX na Europa ocidental que a constituição de um *modus operandi* capitalista consolidado vai permitir que se façam inferências ainda hoje bastante válidas, tais como as de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (MARX e ENGELS, 1998) sobre a internacionalização dos mercados.

Evangelista chama atenção para o fato de que houve uma crise de representação moderna com a mudança na materialidade dos processos econômicos e também artísticos. Citando o conceito benjaminiano de *aura*, o autor discorre a respeito da crise de representação que ocorre na modernidade, tendo como elementos fundamentais para o entendimento desta crise nas formas artísticas a fotografia e, posteriormente, o cinema: “A fotografia e o cinema, como meios de reprodução mecânica do mundo, haviam tornado supérflua a reprodução objetiva da realidade, cumprindo importante papel para o advento do modernismo como movimento estético (EVANGELISTA, 2007, p.56).” Correntes artísticas como o impressionismo, na pintura, demonstram que o figurativo vai sendo deformado, repensado, re-apresentado em representações que não vão buscar uma fidelidade com o objeto representado, mas um olhar cuja importância está em romper com as formas pré-estabelecidas de arte:

O artista, não estando mais obrigado a restringir-se à objetividade do mundo, encontrou na própria subjetividade uma matéria-prima de inesgotáveis potencialidades para a elaboração estética. O princípio da *abstração* foi, então, adotado como um meio fertilíssimo de reprodução do mundo, passando a ocupar uma posição de centralidade na produção cultural da modernidade (EVANGELISTA, 2007, p. 57).

É sempre bom lembrar que se está falando aqui da abstração tomar o lugar do objeto representado, coisa que o processo econômico fez ficar evidente na medida em que o valor de troca vai suplantar o valor de uso. A abstração da forma-mercadoria, entrando gradualmente em todos os setores da vida social (coisa que vai efetivamente ocorrer ao longo dos séculos XIX e XX), tem sua correspondência nos processos simbólicos tais como a arte, cuja figuração vai sendo substituída pelo olhar abstrato, pela representação de elementos que nem sempre, para além da cor em si, possuem referentes reais. Exemplos disto estão nas formas geométricas de Mondrian e na *Action Painting* de Pollock (GOMBRICH, 1999, p. 582 e 602, respectivamente).

Com relação ao capítulo 3, o pensamento pós-moderno é discutido com maior ênfase. Tendo a ambivalência ou ambiguidade como uma de suas principais características, o pensamento pós-moderno seria, para Evangelista, a expressão de uma condição geral tida como pós-moderna. Esta condição sócio-histórica é bastante imprecisa em termos de fundamentos e delimitações, o que gera uma corrente de pensamento também bastante imprecisa, vaga e pouco fundamentada. Ocorreram mudanças no mundo contemporâneo do Pós-Guerra associadas a uma crise geral da representação e das instâncias modernas, tais como a universidade (é sempre bom lembrar os acontecimentos de maio de 68 na França). Segundo Evangelista,

é possível identificar alguns outros traços fundamentais que caracterizam o pós-moderno. Nos últimos tempos, as mudanças experimentadas pelas sociedades contemporâneas alteraram as formas como os homens sentem e representam para si mesmos o mundo onde vivem. Há uma enorme dificuldade de sentir e representar o mundo contemporâneo, pois a sensação vigente é de irrealidade, de vazio e de confusão (EVANGELISTA, 2007, p. 77).

Em seguida, Evangelista traça um panorama da condição sócio-histórica a partir de um viés materialista histórico, ou seja, privilegiando a materialidade dos processos de produção (ou condições de existência) que ocorreram na segunda metade do século XX. Não se deterá aqui nesta discussão, pois muito do que é dito concorda com o que Harvey apresenta em seu livro já citado. Como destaque desta parte, a questão da centralidade assumida pela televisão na indústria cultural e o aumento da velocidade de difusão da informação na vida cotidiana, o que ocasionaria uma mutação, citando Paul Virilio, na forma de vivenciar a história. Também é bom lembrar que a velocidade na vivência histórica não modifica, necessariamente, o processo de análise histórica. Porém, a noção/falácia pós-moderna de “fim da história”, tão difundida no final dos anos 1980 e boa parte dos anos 1990, advém muito possivelmente, pelo menos em parte, desta impressão de uma nova vivência em velocidade turbo.

O capítulo 4 do livro trata da crise do pós-modernismo, de maneira a analisar autores que se colocaram de forma crítica diante do pensamento e da condição pós-moderna. Como alguns destes autores estão sendo analisados neste estudo, não se dará aqui um destaque para esta parte.

O capítulo 5 procura apresentar algumas conclusões a respeito do *ethos* pós-moderno no Brasil, relacionando-o a um certo descompromisso político com as grandes causas coletivas e a um individualismo exacerbado, um centramento na noção de bem-estar social

individual ou o que Zygmunt Bauman chamaria de “política-vida”²³. O que parece mais importante destacar deste capítulo é o fato da figura do intelectual de esquerda como paradigma ter se modificado a ponto de, ao invés de procurar a transformação social, como nos anos 1960, procurar aderir ao sistema de produção intelectual numérico, onde artigos curtos, diversos, muitos substituem uma obra mais consistente em termos de produção bibliográfica. É como se as ciências sociais estivessem adequando-se a uma lógica das ciências naturais (artigos com conclusões sistemáticas ao invés de livros). A perda da unidade conceitual do livro em fragmentos e o pouco rigor conceitual assustam e colocam a universidade em cheque, apesar da alta pontuação dos organismos de pesquisa. É neste sentido que se pretende, então, passar à análise da obra de Alan Sokal.

2.2.3 Alan Sokal e uma breve reflexão sobre o pós-moderno e a ciência.

Se há uma semelhança entre mecanismos de aferição das ciências sociais e naturais atualmente (não só no Brasil, mas nos EUA e na Europa), uma coisa importante de se assinalar é que, no caso das ciências sociais, as diferenças locais e, sob um ponto de vista científico, subjetivas, são mais intensas do que nas ciências naturais. Isto ocorre devido a: 1) o fato de que os dados naturais (provenientes da natureza, excluindo-se o mundo concebido e elaborado pelo Homem, como se este não fosse de ordem natural, ou as marcas deixadas pelas organizações humanas no mundo) são menos dinâmicos e, em muitos casos, passíveis de um controle científico maior do que o das sociedades humanas; 2) a reunião de dados das ciências naturais costuma durar no tempo mais longamente do que os resultados ligados às ciências humanas e sociais; 3) os objetos analisados (ou os eventos e fenômenos que compõem estes mesmos objetos) pelas ciências naturais não elaboram discursos próprios para além das evidências empiricamente demonstráveis a respeito de verdades que deveriam revelar os pesquisadores. Já as ciências humanas (e/ou sociais) apresentam um ambiente de pesquisa e um universo de dados nos quais os objetos possuem discurso próprio baseado na linguagem, o que muitas vezes introduz determinados dados que contrapõem os dados obtidos pela observação e pelas experiências do pesquisador. Entre o que as sociedades humanas elaboram como discurso organizado a respeito de si próprias (ou seja, dizem) e o que elas efetivamente fazem, há um hiato enorme em muitos casos. Além disso, os objetos são dinâmicos a ponto de

²³ “Política-Vida” seria uma visão e atuação política baseada no individualismo e que não organizaria o entorno social a partir das grandes causas coletivas (BAUMAN, 2001, p. 58-63).

modificarem conclusões em poucos anos ou mesmo meses. O controle, seleção e ordenação dos dados parece ser mais complexo do que nas ciências naturais.

Quando se trata da Geografia ou da História, em tese há uma mensuração mais clara a respeito de certos aspectos da realidade. O debate na História se deveria dar em função de acontecimentos e eventos do passado e sua relação com o presente. Neste sentido, a História pode até mudar, devido à descoberta de algum dado novo; porém, o que de fato ocorreu não se modifica. Isto demonstra que as ciências (e serve inclusive para as ciências naturais) são falíveis e aproximativas. Não se trata de um discurso cuja elaboração remete a uma verdade absoluta e que ganharia, por isso, ares de uma “nova religião” a partir das revoluções científicas do século XVII. E nem do advento das ciências humanas posteriormente. A ciência está sempre sendo confrontada internamente, pelos próprios especialistas em suas respectivas áreas, sendo o debate e confronto acadêmicos parte integrante e constitutiva das ciências.

O caso de Alan Sokal é digno de uma discussão mais aprofundada. O que se pretende aqui é apresentar sua crítica ao pós-modernismo sob o ponto de vista de uma corrente acadêmica para a Teoria Social. Admite-se, neste estudo, a conceituação do termo pós-moderno para tratar de músicas, canções que refletem ou evidenciam esta nova forma perceptiva do Homem contemporâneo. Ao contrário da modernidade, em que havia uma programática efetiva, um projeto a ser seguido nas práticas socioculturais das potências europeias, a pós-modernidade advém do efeito da aceleração, da extensão e da integração das práticas político-econômicas modernas, de suas conquistas e falhas e não é um efeito colateral, mas o efeito concreto de um projeto ambivalente e contraditório²⁴.

Se, do ponto de vista de uma sensibilidade contemporânea, é preciso ressaltar que a noção de pós-modernidade ou pós-modernismo possui alguma consistência para ser usada academicamente, é de fato com relação a uma corrente de pensamento ou à conformação de uma nova forma de se fazer Teoria Social que o conceito se apresenta como algo a ser revisto. O que significa esta Teoria Social Pós-Moderna e em que medida ela contribui para um avanço ou para um retrocesso das ciências sociais? Existe ciência natural pós-moderna? O que seria uma introdução às ciências pós-modernas²⁵?

²⁴ A respeito desta ambivalência moderna e da pós-modernidade ser uma consequência da própria modernidade, ver Bauman (1998; 2001).

²⁵ A obra homônima do autor Boaventura Santos (1989), na qual ele explica diversas coisas, mas não define claramente o que seria a tal ciência pós-moderna, como se fosse apenas uma questão de vontade para operar a tal “dupla ruptura epistemológica” (romper com o próprio discurso científico assim como antes a ciência rompera com o senso comum). A proposta de uma *aplicação edificante* (p. 158), por exemplo, é uma proposição vaga e pouco precisa.

Neste sentido, a obra de Alan Sokal se constitui com um elemento fundamental para a discussão. A trajetória de Alan Sokal nos últimos anos é impressionante. Desafiando abertamente a academia com uma paródia científica intitulada “Transgredindo as fronteiras: em direção a uma hermenêutica transformativa da gravitação quântica” (SOKAL; BRICMONT, 2010, p. 231-273) e publicada em 1996 na revista norte-americana *Social Text*, o autor publicou depois, em parceria com Jean Bricmont, o livro *Imposturas intelectuais* (SOKAL; BRICMONT, 2010), em que desmistifica algumas falácias a respeito da erudição acadêmica, do modo de se fazer ciências humanas e sociais etc. A discussão de Sokal (com a contribuição de Bricmont) é uma discussão profunda sobre validade e critérios na elaboração de obras científicas. Trata-se de um ensaio longo que comenta a obra de vários autores que, segundo Sokal e Bricmont, cometeriam certas “imposturas intelectuais” ao usar de forma leviana conceitos das ciências naturais em textos de ciências sociais. O que Sokal e Bricmont realizam neste livro é uma importante discussão a respeito de qual seria o papel da ciência (seja ela natural ou humana/social) como discurso/conhecimento, ou seja, no que difere a ciência de outros discursos/formas de conhecimento humanos (teológico, artístico, filosófico, senso comum²⁶). Além disso, Sokal e Bricmont demonstram, ao longo do livro, que há diferenças substantivas entre as ciências naturais e as ciências humanas; porém, o grande mérito do livro é justamente tentar compreender (para além da aparência cotidiana) o que faria parte da essência dos processos sociais que regem a ciência. Embora possa receber o nome de discurso científico, a elaboração deste mesmo discurso apresenta características muito diversas se comparada à elaboração de discursos como o artístico ou o teológico e a questão da relação sujeito/objeto no que se refere ao referente real para a elaboração discursiva emerge deste livro e “golpeia furiosamente” (obviamente trata-se aqui de uma metáfora) a noção Lyotardiana de que a ciência pode ser considerada apenas um jogo de linguagem.

A ideia de jogo de linguagem remete a uma frase nietzschiana de que “não existem fatos, somente interpretações”. Vejamos: signos são compostos de significado e significantes. Os significantes são a imagem acústica do signo, a palavra que usamos para remeter a um significado. O significado indica o que, na relação sógnica, o significante indica para o ser humano. Quando ouvimos o termo “cadeira”, estando diante de uma cadeira ou não, vem à nossa mente o significado, uma ideia de cadeira. Se estivermos diante dela, olhamos em direção a ela. Assim, a relação entre significado e significante não pode prescindir de um

²⁶ A este respeito, há diversos livros de metodologia científica bastante didáticos e que operam esta distinção de forma eficiente, tal como, por exemplo, Fachin (2003, p. 05-12).

referente real (inclusive no que concerne a substantivos abstratos). Não se trata da linguagem conformando o mundo (embora isto em certa medida também aconteça a *posteriori*), mas do mundo conformando, para o Homem, a linguagem (*a priori*). Referimo-nos a objetos e sensações existentes. Inclusive, em nossas aspirações. É a materialidade do discurso e não sua abstração que indicam a propagação deste em meio à sociedade e não há uma relação de validade interna do discurso que o exima de elementos concretos (reais). Isto ocorre até mesmo com a ficção. Gostamos de um livro ou de um filme pelo caráter analógico que a obra em questão possui com relação a referentes concretos (inclusive sob o ponto de vista simbólico). Um filme de ficção como *Blade Runner*, do início dos anos 1980, foi considerado um filme importante não pelo fato de apresentar andróides que ainda hoje não existem, os replicantes, mas pela discussão a respeito da liberdade, do direito à vida e das (im)possibilidades do amor. Trata-se de um filme, inclusive, analisado pelo autor David Harvey, em sua obra citada anteriormente, na parte que discute o cenário pós-moderno (HARVEY, 2006, p. 277-289).

A força que a religião possui em diferentes formações sociais é devida ao fato de que forças concretas, de aspecto materiais, são responsáveis por sua difusão; e pelo fato de que os temas religiosos são temas alicerçados na experiência concreta dos seres humanos (vida/morte, fortuna/infortúnio, saúde/doença).

Mudam as frases, o conjunto de signos, mas não a estrutura semiológica relacional entre os signos ou sistemas de representação e a realidade representada. Existem interpretações a respeito da realidade, sem dúvida, mas existem também inúmeros fatos e evidências que as sustentam. No caso específico da linguagem científica, do discurso científico ou ainda do conhecimento científico, a validade interna deste discurso é necessariamente articulada com evidências que o comprovem. Se as ciências naturais ou exatas certamente possuem evidências menos mutáveis, ainda assim as ciências sociais não podem prescindir de suas próprias evidências e modos (ou métodos) de coleta, apresentação e verificação das mesmas. Se isto não ocorrer, as ciências sociais passariam a constituir textos sociais de outra ordem (artísticos, de senso comum, teológicos), mas não seriam textos científicos.

Este problema é amplamente discutido no livro de Sokal e Bricmont, em que a ausência de um rigor científico na delimitação conceitual é demonstrada pelo autor ao invocar as obras de grandes autores (reconhecidos internacionalmente) e desmistificá-las, mostrando como muitas vezes sob falsa (ou no mínimo rasa e confusa erudição), personalidades se

ergueram no campo das ciências sociais. Critérios políticos/sociológicos foram muitas vezes mais importantes do que critérios de validação científica.

Assim, Sokal e Bricmont provocam uma reflexão importante sobre os autores vistos como pós-modernos (e até mesmo outros que os influenciaram) e sobre a validade das conceituações científicas. A propósito dos objetivos e metas deste livro, os autores afirmam:

Nossa meta é precisamente dizer que o rei está nu (e a rainha também). Porém queremos deixar claro: não investimos contra a filosofia, as humanidades ou as ciências sociais *em geral*; pelo contrário, consideramos que estes campos do conhecimento são da maior importância e queremos prevenir aqueles que trabalham nessas áreas (especialmente estudantes) contra alguns casos manifestos de charlatanismo. Em especial queremos “desconstruir” a reputação que certos textos têm de ser difíceis em virtude de as ideias ali contidas serem muito profundas. Iremos demonstrar, em muitos casos, que, se os textos parecem incompreensíveis, isso se deve à excelente razão de que não querem dizer absolutamente nada (SOKAL; BRICMONT, 2010, p. 19).

Deste modo, além da questão do rigor científico de modo mais geral, os autores enfocam especificamente na obra algumas “contribuições” de autores das ciências humanas/sociais que se valem de terminologia científica das ciências naturais, sem contudo demonstrar o porquê de sua utilização para tratar de objetos que compõem domínios diversos de pesquisa. Muitas das explicações de Sokal e Bricmont ao longo do livro vão no sentido de: 1) questionar o porquê da utilização desta terminologia fora de contexto sem uma explicação adequada para esta transposição ou mesmo para a elaboração de analogias; 2) analisar o próprio sentido da terminologia aplicada, muitas vezes usado de forma confusa, incorreta e que induz o leitor ao erro conceitual; 3) demonstrar que, em alguns casos, a terminologia está sendo usada de forma correta, mas banal e, como não existe nenhuma contribuição original que justifique esta utilização, o linguajar específico destinado a leitores que não o dominam (por se tratar de outros campos do saber) confunde mais do que elucida e, na falta de explicações mais detalhadas, apresenta uma pompa e erudição que não contribuem para a elucidação dos problemas e temáticas propostas, o que deveria ser o objetivo das ciências de um modo geral. Algo que confunde mais do que explica garante notoriedade para determinados autores, pois a erudição muitas vezes é um dos critérios usados na mensuração cotidiana (e assistemática) do valor intelectual de pessoas que compõem o universo acadêmico. Espera-se do professor/pesquisador que este lance novas luzes sobre o conhecimento e a erudição neste sentido parece ajudar: conhece aquele que mais sabe.

Porém, é preciso desmistificar o elemento “erudição” no que se refere à confusão que se faz muitas vezes entre erudito ser aquele que discorre rapidamente e de forma muito

prolixa a respeito dos assuntos. A academia norte-americana hoje, em alguns campos do saber, possui um *modus operandi* em que a relação numérica de publicações suplanta em muito o conteúdo (no sentido de contribuições verdadeiramente originais e relevantes). Nem se está discutindo aqui neste momento a questão da operacionalidade do saber em função de um desenvolvimento mais justo e melhor da sociedade. Ainda que seja somente, em sentido kantiano (WACQUANT, 2008, p. 133-138), o de identificar o conhecimento sob a aparência de neutralidade (que de fato nunca existe), mesmo assim muitos artigos e livros publicados atualmente nos EUA não apresentam contribuições realmente originais e relevantes. Não precisariam, de fato, ser escritos, a não ser para legitimar um sistema (e neste sentido, pode-se falar em *programática sociocultural* novamente) que exige do pesquisador fórmulas ao invés de formas e conteúdo. Nada mais próximo da crítica à racionalidade instrumental elaborada por Horkheimer e Adorno em a *Dialética do esclarecimento* (HORKHEIMER; ADORNO, 1985) ou por Guy Debord em sua Teoria Crítica à Sociedade do Espetáculo (DEBORD, 1997) do que a entrada da forma-mercadoria (ou a industrialização dos bens culturais) que direciona o pensamento acadêmico hoje. Uma tecno-burocracia conceitual ganha ares de erudição e autores com várias obras publicadas muitas vezes dizem pouco em cada uma delas (e também no conjunto da obra, que se torna fragmentada e superficial).

Aqui é interessante citar um autor como Karl Marx apenas a título de exemplo. Sua obra publicada hoje compreende tanto os livros e artigos que publicou em vida como alguns manuscritos que Marx não chegou a publicar em vida. Uma comparação entre os *Manuscritos econômico-filosóficos* (MARX, 2004) e *O Capital* (MARX, 2010) demonstra o quanto houve elaboração sistemática dos textos em si (em termos de forma) e da elaboração teórica (inclusive no que se refere à sua aplicabilidade e verificação) até que determinadas ideias, conceitos e proposições estivessem amadurecidos para a publicação. Havia o que ser dito ali.

Neste sentido, Sokal e Bricmont elaboram uma importante crítica ao modo de se fazer ciência social hoje, esperando, contudo, que isto se modifique. É preciso desembaralhar, segundo Sokal, cinco aspectos diferentes encontrados nas ciências: “1) Ontologia (que verdades existem no mundo?); 2) Epistemologia (de que modo podemos chegar a estas verdades?); 3) Sociologia do conhecimento (que critérios sociológicos, políticos, culturais conformam o conhecimento em diferentes épocas, inclusive a determinação do que é considerado válido como verdade?); 4) Ética individual (o que deve, enquanto pesquisa, direcionar o indivíduo-cientista?); 5) Ética social (o que deve a sociedade encorajar e estimular em termos de pesquisa?” (SOKAL; BRICMONT, 2010, p. 288-289).

Trata-se de um elemento muito importante esta afirmação acima de Sokal, visto que não se pode simplesmente atribuir toda a validade científica ao contexto em que ela ocorre, embora o lado contextual não deva ser desconsiderado. Isto não é igualmente aplicável a todas as evidências científicas. Algumas parecem ser verdades em algumas épocas e não o são posteriormente. O discurso nazista, por exemplo, assumiu ares científicos para legitimar alguns dos maiores absurdos históricos que já ocorreram de fato. Porém, o fato de que descobertas científicas são discutíveis e que um dos elementos fundamentais das ciências é a discussão acadêmica não invalida o fato de que há verdades que são evidenciadas por elementos constituídos de modo ontológico, ou seja, o mundo exterior ao pesquisador evidencia a ele e isto independe de critérios puramente sociológicos (nas ciências naturais isto é mais evidente). O ceticismo do cientista/pesquisador diante de si próprio e do mundo não deve conduzi-lo a um relativismo absoluto ou simplesmente a um relativismo que mascare certas verdades que são, de fato, mais verdadeiras do que outras: “Os críticos culturais, como os historiadores ou cientistas, necessitam de um ceticismo *instruído*: um ceticismo que possa avaliar evidência e lógica e chegar a julgamentos ponderados (ainda que tentativos) *baseados nessa evidência e lógica*” (SOKAL; BRICMONT, 2010, p. 292).

Isto parece óbvio, banal, mas não é assim que a realidade acadêmica vem se constituindo nas últimas décadas. Um relativismo acentuado tomou conta de muitos discursos de acadêmicos respeitados e isto talvez possa ser explicado também por questões de ordem infraestrutural e superestrutural que não se apresentam como individuais ou puramente subjetivas.

Em primeiro lugar, as condições materiais:

1) o século XX é aquele em que a internacionalização dos mercados já discutida por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (MARX; ENGELS, 1998) se dá de forma veloz e acentuada e chega a um estágio de desenvolvimento que torna o mercado um elemento mundial, global. Termos como “industrialização” perdem espaço em artigos acadêmicos (principalmente nos não-marxistas) para termos como “globalização”. Uma ideia de mercado global ganha forma na medida em que concretamente as marcas e produtos industriais circulam pelo mundo. Academicamente, isto não é diferente. Ocorrem inúmeros congressos internacionais e circulação de livros em um mercado que se pretende cada vez mais global. As evidências científicas circulam, mas os textos científicos circulam também com muita rapidez. Possuir um artigo em revista acadêmica ou publicado nos anais de um congresso é algo concreto. Como muitos congressos exigem somente do pesquisador a apresentação de um resumo sobre o seu trabalho para critérios de escolha, não é preciso que haja algo muito

consistente a ser dito para que você comece a dizê-lo. Por outro lado, isto contribui para que seu currículo seja mais bem conceituado em um concurso e em critérios importantes de seleção acadêmica.

2) Realmente, a velocidade do aumento tecnológico do ponto de vista industrial aumentou também o avanço técnico dos instrumentos de aferição e mensuração do real. O real existe de fato e nem tudo que se possa dizer a respeito deste é fruto de um olhar em sentido subjetivo. Porém, em sentido objetivo, pode-se modificar o olhar sobre o real a partir daquilo que se é possível ver. O mito da caverna de Platão (CHAUÍ, 2004) é sempre uma boa referência neste sentido. Desacorrentar-se da caverna e ver o mundo iluminado pelo sol traz outras perspectivas para o indivíduo/grupo social. Porém, neste mito, a questão ideológica é central: trata-se de perceber o real desacorrentado de um olhar mítico. O mito da caverna (ou alegoria da caverna) é metafórico neste sentido. Apesar disso, há mudanças de olhar que não são metafóricas e nem puramente ideológicas. Os efeitos reais do aumento da capacidade dos microscópios e telescópios nos séculos XX é central para compreender um fato fundamental de nossa época: verdades e categorizações de extrema importância se modificaram no intervalo de menos de um século.

Por exemplo, com relação a proposições fundamentais, temos a questão de que, no início do século XX, o átomo era considerado cientificamente indivisível e também a menor partícula da matéria. Um século depois, a ciência já sabe que os átomos são divisíveis e que há partículas bem menores de matéria. Com relação à questão das categorizações, Plutão era considerado um planeta desde a sua descoberta, em 1930, mas em 2005 passou a ser um planeta-anão. Os dois casos se deveram a questões tecnológicas, pois os telescópios e microscópios foram tornados mais eficientes, de modo que, neste caso, os instrumentos de aferição do real se modificaram. Assim, não se trata da realidade ter mudado simplesmente. Nem tampouco de que nos posicionamos diferentemente sob o ponto de vista das estruturas ideológicas diante da mesma.

Sentimos e percebemos o mundo de forma diferente, ajudados por máquinas e apetrechos que funcionam como próteses nesta aferição e mensuração do real. Isto demonstrou que as verdades científicas não são imutáveis, a ciência é falível e aproximativa (mesmo as ciências naturais)²⁷ e, com o aumento da velocidade destas mudanças tecnológicas na segunda metade do século XX, talvez tenha ocorrido a muitos pensadores sérios uma certa sensação de aflição e desesperança. A velocidade das mudanças afeta também as evidências e

²⁷ A este respeito, ver Chauí (2004). Há um capítulo inteiro a respeito da ciência.

não se pode prever hoje o que será desmistificado amanhã por outras evidências ainda não vistas.

3) A estrutura científica das universidades atualmente (e isto também é fruto do século XX, de forma mais acentuada em sua segunda metade) fomenta uma certa fragmentação do conhecimento. Departamentos estanques (ou quase) em diversas universidades apresentam uma lógica acadêmica em que a fragmentação (já apontada por Lyotard em *A condição pós-moderna*) toma conta do conhecimento científico. Esta fragmentação nunca é absoluta, mas ela se materializa de modo muito evidente quando alguns critérios de escolha hoje ou de pontuação do Ministério da Educação estimulam que um professor/pesquisador tenha formação específica na graduação e pós-graduação na mesma área. Aquilo que poderia complementar sua formação, ou seja, conhecimentos de áreas afins, acaba sendo um empecilho em sua formação e, deste modo, uma ultra-especialização conforma boa parte dos setores acadêmicos nos últimos anos. É claro que critérios ideológicos devem ser suscitados para uma explicação mais completa deste fator. Porém, a separação concreta dos lugares tem efeitos de médio e longo prazo bastante perceptíveis.

Com relação aos fatores superestruturais, estes se constituem da seguinte forma:

1) Com a derrocada da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e outras experiências do chamado “Socialismo Real” (NETTO, 2007), aliada a uma ofensiva neoliberal bastante acentuada a partir dos anos 1980, houve uma mudança bastante consistente no cenário político do mundo contemporâneo. Muitos intelectuais de esquerda (progressistas), inclusive marxistas, tornaram-se céticos com relação às possibilidades de mudança radical na estrutura sistêmica. Um exacerbado conservadorismo passou a predominar nesta época neoliberal/neopericial. O fim do Grande Cisma²⁸ teria deixado a relação internacional de forças políticas bastante diversa das quatro décadas que separam o final da Segunda Guerra Mundial e o final da Guerra Fria. Não se deve falar em uma derrota absoluta da esquerda no mundo, mas o cenário político/econômico atual (dos últimos vinte e cinco anos) remete a uma ideia de que o triunfo do capitalismo em sua configuração nas potências ocidentais (Europa e EUA) não deixa espaço para brechas que possam derrubar sistemicamente um processo tão integrado de internacionalização dos mercados, pelo menos em um horizonte de curto prazo.

²⁸ Aqui se está referindo ao Grande Cisma apontado pelo sociólogo Zygmunt Bauman em sua obra *Globalização: as consequências humanas* (BAUMAN, 1999), ou seja, um sinônimo de Guerra Fria e da polarização do mundo no Pós-Guerra entre países aliados aos EUA e países aliados à URSS. Embora inspirado no caso originário da terminologia Grande Cisma, trata-se de um cenário diferente. Originalmente, o Grande Cisma era considerado a cisão entre Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Católica Ortodoxa.

2) Juntamente com o final da Guerra Fria, o próprio processo de globalização e sua crescente articulação entre cenários tão diversos como oriente e ocidente passa a corroborar a ideia política de que forças conservadoras estão no poder de maneira irremediável, ou, ao menos, sem grandes alternativas de curto prazo. Além do final da Guerra Fria, a integração dos mercados remete a este processo que ganha forma antes do fim da mesma, quando se pensa que o triunfo dos EUA e dos países ocidentais significa não apenas um modo de se fazer ou de realizar o capitalismo como modo de produção vigente, mas de fazer vigorar o capitalismo como único modo de produção vigente no mundo. Se a ideia de totalidade antes vinha de um modo de se operar dialeticamente a Teoria Social (como em Marx, por exemplo, mas não se esquecendo dos fundadores da Economia Política clássica, que, mesmo quando conservadores, relacionavam diferentes aspectos sociais em seus textos), hoje a totalidade está evidente na integração sistêmica de um único modo de ver e perceber o mundo. Sempre haverá espaços para brechas, mas o “sentimento”/”percepção” de uma hegemonia sistêmica a partir da materialidade dos processos internacionais relativos ao capitalismo (incluindo aí a especulação da bolsa de valores) acentua a noção de importância dos setores progressistas internacionalmente.²⁹

3) A velocidade das mudanças não aponta apenas para os aspectos científicos, tal como apresentado em relação aos aspectos infraestruturais que modificam os processos/instrumentos de aferição e mensuração do real. Esta velocidade se encontra também em um dos processos mais importantes para se analisar profundamente o mundo contemporâneo sob o ponto de vista superestrutural: a espetacularização midiática que perpassa o cotidiano (aparência) dos indivíduos e grupos sociais, mas que também está hoje entranhada nos processos mais profundos (essência) que regem a vida social contemporânea. Desde a obra de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997), discute-se amplamente a questão do espetáculo das imagens midiáticas, sobretudo publicitárias, que legitimam e fomentam o modo de produção capitalista no estágio atual. A “separação consumada entre o ser humano e suas reais necessidades” e a “fragmentação do mundo social simples em imagens à distância” são elementos iniciados através da modernização capitalista/industrialização moderna europeia. Estes ganham muita força sob o formato de fotografia, desenvolvendo-se ainda mais enquanto cinema e entranhando-se no cotidiano

²⁹ Sempre é bom lembrar que as brechas não somente existem, mas há exemplos concretos e próximos no tempo e no espaço em que setores progressistas/forças populares conseguem se articular em função de uma mudança social. É o caso da Guerra da Água, na Bolívia, ocorrida em 2001, quando a população de uma cidade expulsou uma transnacional do país a partir de manifestações populares organizadas. Este acontecimento foi retratado em documentário homônimo do argentino radicado no Brasil Carlos Pronzatto.

social (em seus aspectos domésticos) através do aparelho televisor. Cerca de um século separa o advento da fotografia da Era da televisão, mas é preciso dizer que o “espetáculo” enquanto “relação social mediada por imagens” relaciona-se ao crescimento da importância social dos meios de comunicação massivos (principalmente os relacionados à difusão de imagens). É bom lembrar que estas imagens são cada vez mais: a) velozes; b) editadas; c) fragmentadas; d) sensorialmente impressionantes/impactantes; e) efêmeras; f) mercadológicas; g) sem relação profunda entre o discurso apresentado de forma audiovisual pelas próprias imagens em movimento e os referentes reais nos quais estas supostamente se baseiam, ao menos na publicidade. Assim, é preciso sinalizar que em três minutos de intervalos comerciais na TV aberta em uma grande cidade brasileira, grandes grupos de indivíduos recebem de forma acelerada um número acentuado de informações/promoções, sem muito tempo para digeri-las sob o ponto de vista do sentido das mensagens. Entre uma mensagem midiática e outra, muitas vezes o que se vê é a constituição de discursos variados (embora o sentido geral seja o mesmo, o de adquirir numericamente mais adeptos para os produtos, marcas, partidos políticos etc.). A efemeridade dos discursos publicitários/espetaculares reside também na relação entre velocidade, fragmentação e ausência de sentido ou de articulação entre o discurso e o referente real. Muitas peças publicitárias articulam um discurso a respeito de sentimentos reais, mas com alto grau de abstração e com a possibilidade de uma alta subjetivação, como por exemplo, a “felicidade”. Conceitos e sensações gerais que se buscam em nosso mundo, difíceis de encontrar e que podem estar associados positivamente aos produtos/marcas em questão, substituem a relação objetiva entre o discurso apresentado e o produto vendido. Isto não ocorre somente na tela da televisão, mas vem se espalhando por todos os setores (e espaços concretos) da vida social em uma grande cidade, tal como apresentado por Debord em sua obra citada³⁰.

4) A fragmentação não ocorre apenas nas imagens espetaculares. O grande problema sob um ponto de vista superestrutural é que os locais sociais de reflexão e resistência, de tentativa de compreensão do mundo social e de formação para a atuação neste mesmo mundo estão também fragmentando suas formas processuais e de apresentação concreta dos resultados obtidos. Como pensar profundamente sobre processos sociais que envolvem alto grau de complexidade em quinze páginas, o que normalmente se atribui a muitos artigos

³⁰ Um exemplo interessante é pensar no que constitui a ida a um banco, lugar social em que se guarda e se movimentam o dinheiro. Em que se constitui uma ida ao banco? Muitas vezes em filas enormes, desagradáveis e de extrema ineficiência. Porém, ao redor dos indivíduos tristes na fila, quantas imagens de felicidade, de família etc. As imagens atribuem ao banco o princípio da felicidade e do bem-estar social. Porém, parece que muita gente não usaria o banco, se sistemicamente não fosse este um elemento tão importante da estrutura social vigente.

científicos? É sempre bom lembrar que, nas ciências naturais, artigos são direcionados a resultados de experiências bastante concretas e quantificáveis. A manipulação laboratorial de determinadas quantidades de substâncias é explicitada em um artigo científico. Porém, a forma das ciências sociais muitas vezes exige do pesquisador uma elaboração discursiva e uma reflexão teórica que não condiz com o mesmo formato. É possível apontar questões em um artigo científico de ciências sociais, mas as elaborações mais consistentes costumam advir do formato livro. Neste sentido, como a pontuação acadêmica³¹ para professores/pesquisadores trata livros e artigos de forma não tão distinta, há atualmente uma preocupação em alimentar o sistema intelectual/acadêmico com mais artigos do que livros. Assim, quando autores se acostumam a escrever sistematicamente artigos e, com o tempo, organizar livros em que eles também são autores de um ou dois artigos e, com o passar do tempo, escrever livros completos, muitos destes livros completos apresentam um estilo fragmentário, como se compostos de vários artigos independentes³².

Na verdade, o objetivo principal dos autores foi dar um panorama de certos abusos intelectuais provenientes de determinados autores europeus, mais particularmente os franceses, no que se refere ao mau uso de terminologia das ciências naturais nas ciências sociais. O que os autores pretendiam com a elaboração de seu livro era justamente

oferecer uma contribuição, limitada porém original, à crítica do evidentemente nebuloso *Zeitgeist* que denominamos “pós-modernismo”. Não temos a pretensão de analisar o pensamento pós-modernista em geral; nossa intenção é chamar atenção para aspectos relativamente pouco conhecidos, isto é, o abuso reiterado de conceitos e terminologia provenientes da matemática e da física. Queremos analisar também determinadas confusões de pensamento que são frequentes nos escritos pós-modernistas e que se relacionam tanto com o conteúdo quanto com a filosofia das ciências naturais (SOKAL; BRICMONT, 2010, p. 18).

³¹ Aqui se está falando dos mecanismos que regem as universidades públicas e centros de excelência intelectual, tal como apresentado por Evangelista (2007) e exposto anteriormente. Não se está considerando as fábricas de diplomas e outros setores ditos acadêmicos que apenas corroboram o sistema produtivo sem fazer nenhum grau de resistência ao mesmo.

³² Apenas a título de exemplo, o livro *Culturas Híbridas* (CANCLINI, 2003) do argentino radicado no México Néstor García Canclini, admite, em seu prefácio, que cada capítulo do referido livro pode ser lido separadamente ou o livro pode ser lido em conjunto. A ordem da leitura também não faz diferença substantiva, segundo o autor. Neste sentido, fica evidente que a sensibilidade pós-moderna remete também a uma Teoria Social (ou algo que se pretende teoria social). Como assim não faz diferença a ordem dos capítulos? Como assim o livro pode ser lido de qualquer forma? Trata-se de um *puzzle* ou de palavras-cruzadas, de um passatempo lúdico em que o leitor, para entreter-se, usa-o da maneira que mais o aprover? É possível ler qualquer livro em qualquer ordem! É também obviamente possível (em alguns casos, inclusive, produtivo) ler apenas um capítulo de livro ao invés da obra toda. Porém, no momento em que o autor admite que se pode usar da maneira que quiser seu livro, ele deslegitima a própria articulação teórica e as análises empíricas ali contidas como algo efêmero, que pode ser fragmentado por não atingir uma totalidade como obra. Trata-se, pois, de um livro relevante, que foi premiado por organismos de pesquisa latino-americanos e que constitui hoje uma referência acadêmica no campo da Comunicação Social.

Assim como o problema maior do livro de Lyotard não é o livro por si só, mas o efeito que determinadas proposições contidas no livro tiveram no pensamento acadêmico e no debate intelectual europeu e norte-americanos nos anos 1980/1990, a virtude maior do livro de Sokal e Bricmont é a reflexão (e o efeito que pode desta reflexão advir) operada a respeito do discurso científico e do fato de que este possui determinadas regras e características próprias que diferem de outros tantos discursos. Não se trata apenas de um “jogo de linguagem”, mas de um discurso que se articula em função de propriedades concretas contidas nos objetos do mundo real, exterior ao sujeito que o pesquisa. O combate a um perigoso relativismo acadêmico existente nas últimas décadas do século XX, principalmente nas ciências sociais, é o objeto da argumentação do livro e, para comprová-lo, os autores discutem abertamente obras alheias de autores que apresentam um certo relativismo em sua construção textual. Mesmo que o leitor não concorde com todas as afirmações de Sokal e Bricmont ou não considere que estas desmereçam por completo os autores analisados no livro, ainda assim a obra em questão nos força a refletir sobre o próprio processo acadêmico tal como atualmente se configura e seus reflexos no material produzido pelas ciências sociais. Além das análises (im)pertinentes a autores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Bruno Latour, Gilles Deleuze e Félix Guattari, dentre outros, o livro de Sokal e Bricmont apresenta alguns capítulos com interessantes digressões a respeito de : “*Intermezzo: O relativismo epistêmico na filosofia da ciência*”, “*Intermezzo: a teoria do caos e a ‘ciência pós-moderna’*”, “O teorema de Gödel e a teoria dos conjuntos: alguns exemplos de abuso”, “Reflexões sobre a história das relações entre ciência e filosofia: Bergson e seus sucessores”, “Epílogo” e “Apêndice – Parte C: Transgredindo as fronteiras: um pós-fácio”.

E o que isto tem a ver com a música do nosso tempo?

2.2.4. A pós-modernidade na música

A tentativa de pensar a música do nosso tempo aplicando algumas características da conjuntura pós-moderna à concepção, produção, difusão e recepção sonoras torna-se importante para uma análise de elementos estéticos desenvolvidos nesta mesma conjuntura. Pensar o funk fluminense, o rap, a cena eletrônica e outras formas de expressão/gêneros que se desenvolveram nos últimos quarenta anos pode se beneficiar desta análise.

Em primeiro lugar, uma reflexão séria sobre a música realizada desde a segunda metade do século XX precisa levar em conta o amplo desenvolvimento da indústria

fonográfica. Neste sentido, conceitos como os de “cadeia produtiva”³³ ou de “indústria cultural” são bastante elucidativos em termos de se tentar estabelecer uma economia política da música.

Por mais que se possa e se deva pensar em outras possibilidades de produção e difusão sonoras, em certa medida (a não ser em raros contextos étnico-tradicionais, festas religiosas etc.), predomina como forma simbólica hegemônica a canção legitimada pela cadeia produtiva da música, notoriamente a canção massiva, sendo adequada a diferentes gêneros e estilos, conforme a situação do mercado e, claro, a criatividade e diferentes formas de assimilação dos setores de concepção musical (artistas, compositores).

A canção de massa é marcada por algumas características já analisadas por autores como Janotti Jr (2006; 2007). Segundo ele, “a noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (JANOTTI JR., 2006). Autores como Jambeiro também se debruçaram sobre o tema, acentuando o caráter mercadológico da canção massiva em sua inserção na indústria cultural (JAMBEIRO, 1975).

Assim, sobre a canção massiva, pode-se afirmar que há uma modelagem em sua duração, ou formato de execução, sendo este um dos aspectos que mais chama a atenção ao se ouvir várias canções amplamente executadas em rádio. Não existe uma cronometragem e nem uma regra escrita em manual para os compositores, mas sabe-se que possuir entre três e quatro minutos facilita a execução da canção nos meios radiofônico e televisivo. A duração é curta, efêmera. Inclusive no que diz respeito à sua durabilidade nos meios de difusão massivos. A canção de massa nos afeta simbolicamente como qualquer outro elemento que faz parte de um sistema cultural estabelecido.

Porém, ao contrário de rituais pré-modernos (que utilizavam a música e em que havia a repetição), ela não é feita para durar. Esquecê-la, ou melhor, não levá-la a sério como um elemento único é o que abre espaço para reutilizar seus elementos em um novo produto. Artistas *pop*³⁴ que frequentam as rádios com canções que podem ser enquadradas em uma estética massiva apresentam uma produção que, musicalmente, repete elementos sonoros. As canções vão se tornando parecidas e podem, inclusive, ser mixadas em sequência ou tocadas

³³ Este conceito foi bastante discutido pelos professores Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky durante a disciplina que ministraram em 2010-1 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e remete a relações de produção sistemática da música. Trata-se, na verdade, de um sinônimo para o termo “indústria cultural”, porém com um enfoque menos crítico.

³⁴ É importante deixar claro que “música *pop*” não é sinônimo de música popular. Enquanto esta última costuma estar relacionada a tradições dos povos locais, o que se convencionou chamar de música *pop*, termo em Língua Inglesa, está mais relacionado à popularidade das vendagens e a certo estilo musical que pode englobar diversos gêneros musicais. Música *pop* é praticamente um sinônimo de canção massiva, formatada para adequar-se aos padrões de produção e difusão da indústria cultural.

em shows seguidamente (o chamado *Medley*). Se, por um lado, a música *pop* enquanto enquadramento terminológico genérico para a canção massiva reprocessa diferentes elementos étnico-culturais dentro de um determinado formato, por outro torna viável que uma espécie de linguagem musical global com forte apelo mercadológico e predomínio da Língua Inglesa como idioma principal se desenvolva ao longo da segunda metade do século XX. Os Beatles são, de certo modo, um marco inicial da transição entre canção popular e canção massiva, embora se possa entender como canções massivas em alguma medida as canções de jazz e outros ritmos analisados por Adorno já no final dos anos 1930 e início dos anos 1940. O autor trata da questão de um formato ou fórmula estética que envolve duração temporal juntamente com certos aspectos melódico-harmônicos que tornam mais assimilável a escuta sonora destas canções e transforma a música radiofônica já da primeira metade do século XX, em países como o EUA, em uma forma sonora estandardizada, padronizada. A estandardização apontada por Adorno é bastante característica do que se desenvolve na canção popular radiofônica a partir dos Beatles e de uma cultura jovem que se torna elemento estético/mercadológico, sobretudo, após os anos 1960.

Beatriz Sarlo, no livro *Cenas da vida pós-moderna* (SARLO, 2004), ao discutir a importância do crescimento da juventude como mercado e a importância que ser jovem passou a ter simbolicamente na cultura contemporânea, apresenta os anos 1960 como anos primordiais para o entendimento deste processo. Como a autora mesmo aponta, “hoje a juventude é mais prestigiosa do que nunca, como convém a culturas que passaram pela desestabilização dos princípios hierárquicos” (SARLO, op. cit., p. 39). Isto está diretamente relacionado, segundo a autora, ao momento pós-moderno em que o mercado capitalista está em todas as esferas da vida social, da arte à saúde e à estética corporal. Uma sociedade de consumo é uma sociedade que, pela própria velocidade de renovação dos produtos, passa a privilegiar simbolicamente a juventude como processo de inovação e renovação constantes. Muitos querem ser jovens por mais tempo, pelo tempo que puderem. A juventude, em certa medida, representa a efemeridade, a ausência de laços e responsabilidades mais duradouras (SARLO, op. cit.).

Deste modo, a efemeridade é algo que está diretamente ligado à música em uma conjuntura pós-moderna. A velocidade com que os produtos musicais vão sendo colocados no mercado e transmitidos através dos meios de comunicação de massa é impressionante, cada vez mais veloz e até mesmo o termo *flashback*, que significa uma momentânea, instantânea (*flash*) volta ao passado (*back*), indicava há cerca de quinze anos uma canção com certo tempo de distanciamento. Atualmente, um programa de *flashbacks* toca canções que foram

amplamente executadas nas rádios no ano anterior. A velocidade dos processos envolvidos na cadeia produtiva da música é mais alta atualmente do que há 50 anos, característica apontada nos principais discursos teóricos sobre a conjuntura pós-moderna³⁵.

Além disso, o elemento rítmico (afro-descendente ou não) está presente nos principais gêneros difundidos pela indústria fonográfica norte-americana/globalizada a partir dos anos 1950, como o rock, o funk norte-americano, os gêneros eletrônicos. A percepção estética é deslocada de um desenvolvimento linear da peça erudita para o aspecto circular da canção popular que retorna aos mesmos trechos com frequência. A repetição ocorre no sentido de levar a um transe que, se não é tribal ou meramente uma volta ao aspecto tribal da música do período ritual/sacrificial (WISNIK, 1989), remete a este tipo de formação.

O aspecto rítmico envolve também o uso acentuado do corpo na percepção estética da música da segunda metade do século XX. Se entre os séculos XVII e XIX a Europa construiu inúmeras câmaras de concerto (e anteriormente catedrais) com boa formação acústica, pois eram planejadas para a mais perfeita propagação das obras musicais eruditas (ou sacras), a segunda metade do século XX construiu danceterias e boates em que, ao vivo ou tocadas de maneira mecânica/eletrônica, a música serviu para que os corpos suassem no momento da apreciação estética. Talvez o termo “experiência” estética seja melhor para se aplicar aqui do que os termos “apreciação” ou “contemplação” estéticas. Assim como afirma John Dewey (2005) já na primeira metade do século XX, a arte pode ser compreendida como uma experiência que envolve o artista, a obra e o público ou audiência. Música e teatro são duas das formas artísticas que necessitam de uma experiência estética em que público e artistas estão envolvidos simultaneamente. Com relação à música tocada em sistemas de som, o artista/intérprete não está necessariamente presente, mas outras figuras podem inclusive ocupar o seu lugar, como os DJs³⁶.

³⁵ A este respeito, ver especialmente o livro do autor David Harvey citado e discutido em tópico anterior (HARVEY, 2006).

³⁶ DJ é a sigla abreviadora para *Disc-Jockey*. Normalmente, atribui-se este termo ao profissional que opera as antigas vitrolas, chamadas tecnicamente de *pick-ups* no jargão comumente usado no meio musical. A respeito destes profissionais, o livro *Todo DJ já sambou*, da jornalista Claudia Assef (2008), apesar de bastante parcial e com recorte muito específico sobre a cena eletrônica paulistana, é uma importante referência para se compreender um pouco mais a respeito desta atividade no Brasil. Se no passado os DJs basicamente escolhiam as músicas que iriam ser executadas nas boates e festas noturnas, hoje um DJ pode se caracterizar por realizar diversos malabarismos técnicos em sua performance. Este é o caso do DJ Marlboro, um dos expoentes mais midiáticos e bem sucedidos comercialmente do gênero musical funk fluminense, que em determinadas apresentações suas, principalmente na primeira metade dos anos 1990, realizava mixagens de costas ou com uma camisa cobrindo o rosto, supostamente de olhos vendados. Além disso, há, nos últimos anos, DJs que vêm se destacando por organizar compilações de músicas com a sua assinatura e até mesmo lançando discos autorais, como outros tradicionais artistas compositores/intérpretes. Um dos casos internacionais mais notórios é o do DJ Fatboyslim, baixista nos anos 1980 de uma famosa banda pop europeia e hoje um DJ com discos próprios que realiza shows em espaços para dezenas de milhares de pessoas.

Que a música envolvendo a corporeidade é algo que remete à pós-modernidade, não se pode afirmar de modo definitivo. Porém, o sociólogo Zygmunt Bauman aponta, em seu livro *Modernidade líquida* (BAUMAN, 2001), que a relação com o corpo é algo muito importante na cultura contemporânea. Se a efemeridade e a fragmentação tomam conta dos produtos industrializados e do espaço urbano das grandes metrópoles, o corpo passa a ser o escudo mais sólido e duradouro que alguém pode encontrar na atualidade. A duração do nosso corpo coincide com a nossa existência, e as preocupações com a saúde e a estética corporais nunca foram tantas (BAUMAN, 2001, p. 91-94).

Assim, a música pós-moderna não deixa somente a sala de concerto para adentrar as periferias e re-significar a canção ou formas musicais populares, como muito se afirma a respeito do rap (KELLNER, 2001; NEGUS, 2005). A música em uma conjuntura pós-moderna passa a ser muitas vezes música para dançar ou para envolver o corpo como um todo, como se pode atestar em boa parte do que é difundido fonograficamente e dos gêneros musicais que surgiram a partir da segunda metade do século XX: rap³⁷, música eletrônica e funk fluminense são alguns exemplos destes ritmos.

Com relação à fragmentação, se a obra símbolo da modernidade, a música erudita ocidental, era desenvolvida na composição e na execução para formar um todo coerente e movimentado, a música em uma conjuntura pós-moderna é extremamente fragmentária. Se Adorno já havia dito no texto citado anteriormente (ADORNO, 1997) que se poderia trocar as partes de canções radiofônicas sem grandes prejuízos para o todo, isto só se acentuou com o desenrolar do século XX. A tecnologia digital e mesmo os toca-discos analógicos começaram a permitir que se bricolasse música de maneira a misturar diferentes elementos musicais de canções diversas em novas obras singulares. Não cabe aqui discutir em que nível se dá esta singularidade, mas o fato é que a estética pós-moderna, assim como nas artes plásticas, faz da música um elemento cujo novo é uma forma de reciclagem. A sociedade do espetáculo está agora remixada...

A colagem de materiais sonoros em novas canções ou obras musicais é algo que se pode discutir mais profundamente com diversos exemplos. Aqui, cabe apenas apontar esta característica, com a qual se constituem musicalmente gêneros atualmente bastante difundidos

³⁷ O próprio nome rap, no original em inglês, é uma abreviação para a expressão “ritmo e poesia” (“*rhythm and poetry*”). Melodias e harmonias não são seu foco principal. A “música das ruas” ou “som das ruas”, como também é comumente chamado nos EUA, indica o caráter periférico que o rap possuía originalmente. Conforme foi se integrando à indústria cultural, muitos raps passaram a ter formas musicais mais tradicionais misturadas à sua fala. É comum hoje ouvir em emissoras de rádio voltadas para o público jovem (inclusive no Brasil), raps norte-americanos em que a fala agressiva e ritmada está misturada a um refrão *pop* cantado em formato tonal.

mediaticamente, comercialmente e em eventos sociais, tais como: o rap, a música eletrônica, o funk fluminense.

O rap, por exemplo, tornou-se um elemento comercial difundido em boa parte do mundo (pelo menos o mundo ocidental com influência comercial/cultural norte-americana) devido a sua mistura com canções de rádio que foram amplamente difundidas em anos anteriores. Uma canção dos anos 1980 volta às rádios quinze anos depois, com seu refrão ou arranjo de baixo remodelados para servir de base a um novo discurso (ou letra).

A pluralidade de discursos que podem ser enquadrados como jogos de linguagem, à maneira de Lyotard, também constitui uma das mais importantes características que possibilitam uma articulação entre a conjuntura pós-moderna e a música produzida e difundida na contemporaneidade. Sobre a cadeia produtiva que se configura como indústria fonográfica, esta certamente é ainda um desenvolvimento da moderna concepção de mundo, pois a reprodutibilidade técnica da obra de arte analisada por Benjamin (1994) ou a indústria cultural definida por Horkheimer e Adorno (1985) são análises mais ou menos críticas da modernidade. Neste sentido, não há, de fato, uma visão que se possa apontar para uma conjuntura pós-moderna nestes textos citados. A transição que ocorrerá na segunda metade do século XX encontrará não no surgimento e desenvolvimento da indústria fonográfica um de seus fatores de legitimação, mas esta transição cultural ocasionou interferências nos negócios e processos operados pela indústria do disco. De algumas décadas para cá, a pluralidade de discursos ou jogos de linguagem que se desdobra em cursos acadêmicos cada vez mais especializados, como aparece na obra de Lyotard, dialoga com a indústria fonográfica no sentido de criar novas possibilidades (mais ou menos articuladas com as *majors*³⁸, dependendo do caso a ser analisado) em menor escala e usando diferentes canais de difusão para suas obras. Além da cadeia produtiva propriamente dita, pode-se perceber que a contemporaneidade do som em termos comerciais abriga diferentes cenas locais e circuitos de produção cuja institucionalidade e sistematicidade é menor do que a da cadeia produtiva/indústria cultural, embora, em alguns casos, estes circuitos possam dialogar diretamente com a mesma.

Esta pluralidade se desdobra em circuitos oficiais e não-oficiais (ou paralelos), é bom que se diga. Assim, trata-se de considerar como desdobramentos fonográficos de uma conjuntura pós-moderna: a) a música independente (pois o que a caracteriza não é nenhum

³⁸ Grandes empresas transnacionais componentes da indústria fonográfica. Desde a última grande fusão, em 1998, são cinco as *majors* do disco: *Universal*, *Warner*, *Sony*, *BMG* e *EMI*. Todas são também pertencentes a grandes conglomerados do entretenimento, que incluem a produção de outras mercadorias e não somente relacionadas diretamente a aspectos fonográficos.

elemento estético intrínseco à obra em si, mas uma certa relação fonográfica alternativa com circuitos de produção que não pertencem à cadeia produtiva da música); b) o mercado paralelo ou pirata. Se ambos são circuitos ou conjuntos de circuitos de produção ligados a cenas com maior grau de localidade e menor grau de globalidade, só podem se constituir de fato pelo amplo desenvolvimento tecnológico, algo que também é uma característica pós-moderna. Um certo tipo de tecnologia, mais especificamente a informatização da produção, é o que possibilita uma velocidade, um volume e um grau de manipulação sobre as obras fonográficas que supera em muito as possibilidades existentes na época (anos 1930) em que Walter Benjamin escreveu seu texto clássico (no que se refere à música). A tecnologia digital aplicada aos processos de produção sonora permite que a fragmentação pós-moderna atinja a concepção (canções ou músicas bricoladas), a produção (música eletrônica de forte apelo rítmico), a difusão (circuitos independentes ou paralelos), além da recepção de música na contemporaneidade (diferentes dispositivos e suportes materiais que possibilitam a escuta de música gravada).

Música efêmera, mercadologicamente formatada, com forte componente rítmico, fragmentária: a música pós-moderna aponta para um cenário em que a própria discussão sobre o “fim da canção” tal como a entendemos (em termos de forma ou mesmo formato estético) passa a ser um objeto relevante. Um gênero surgido nesta conjuntura é o funk fluminense.

2.2.5. Funk fluminense como gênero musical pós-moderno

O funk do Rio de Janeiro pode ser enquadrado como gênero musical componente de uma conjuntura pós-moderna. Assim como o rap e outros ritmos de caráter eletrônico, o funk depende da tecnologia para existir. O que se chama comumente de funk carioca é um desdobramento do *Miami bass* norte-americano, misturado a outros elementos locais. Em princípio, as batidas eram todas importadas, como o *volt mix*, o que significa que o funk fluminense se constitui como elemento transnacional (HERSCHMANN, 2005), fruto de desterritorializações e reterritorializações sonoras (SÁ, 2007; 2008). Alguns DJs viajavam para Miami (ou encomendavam a amigos que viajavam para o mesmo local) os discos (ainda em vinil) que estavam na moda, a partir de meados dos anos 1980 (ESSINGER, 2005; VIANNA, 1997).

Portanto, como gênero, o funk foi importado. Inclusive, o nome funk também é proveniente de outro gênero norte-americano, homônimo (SHUSTERMAN, 1998). Com relação ao que se pode depreender disto é que a colagem está no funk fluminense desde a sua

origem, pois se trata de um gênero nomeado a partir de ritmo que balançava os bailes de subúrbio nos anos 1970, promovidos por algumas equipes de som que atuam até hoje nos circuitos de produção e difusão do funk fluminense. Se o funk norte-americano é considerado uma variação afro-descendente (ou música negra) do rock, ou ainda uma mistura do rock com o soul negro dos anos 1960, seu homônimo carioca era mais próximo musicalmente do *Miami bass*, já na transição para os anos 1990, quando as músicas começaram a ser compostas em Língua Portuguesa. Ou seja, nome de um gênero elétrico tocado nos anos 1970, com forte componente estético de origem negra, aliado às batidas de um gênero norte-americano tocado nos anos 1980, com forte componente estético de origem latina (já em contexto eletrônico de ampla hibridização estética).

O que se tem ouvido nos últimos anos da atual década muito pouco tem a ver com a primeira geração de compositores do funk fluminense. Se as letras românticas e politizadas (conhecidas como funk *melody*) eram as mais frequentes à época (anos 1990), circulam agora muitas canções pornográficas e de apologia ao narcotráfico, os chamados proibidões. Também se está estabelecendo todo um circuito de produção e difusão de funks de louvor, ou evangélicos, cujas letras remetem a trechos bíblicos.

A respeito da efemeridade, o funk fluminense parece se enquadrar à conjuntura pós-moderna ao apontar para a cidade do Rio de Janeiro como uma espécie de instantâneo dos acontecimentos ocorridos no presente. Muitas letras não se pretendem duradouras e a poesia funkeira, embora haja exceções (principalmente no chamado funk consciente e alguns funks românticos), em geral é pouco elaborada. Não apenas espelha a pobreza da cidade em termos de discurso, mas em termos da ausência de um rebuscamento dos artificios estéticos em sua concepção. A escolaridade de muitos funkeiros não é alta, se comparada a de grandes expoentes da MPB e do samba atual. Ainda assim, segundo pesquisa recente da FGV³⁹ sobre os circuitos de produção do funk fluminense, os funkeiros em média possuem escolaridade maior do que a dos ambulantes⁴⁰ que vendem produtos na porta de eventos de funk fluminense. O funk da atualidade, como música, não parece ser elaborado com o intuito de durar no tempo e o aspecto da efemeridade ainda é cedo (do ponto de vista histórico) para se comprovar. As canções de funk do Rio de Janeiro da primeira geração são consideradas “clássicas”, apesar de possuírem entre doze e vinte e dois anos, na maior parte dos casos.

³⁹ A pesquisa pode ser acessada em:

<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/fgvopinioao/Configurações%20do%20mercado%20do%20funk%20no%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20FGV%20Opinião.pdf> . Última consulta em 15/12/2010.

⁴⁰ Vendedores informais, normalmente conhecidos como “camelôs”.

Do ponto de vista da percepção estética com forte componente rítmico, o funk fluminense atende a uma tendência de valorização do impacto sonoro, seja pelo ritmo, seja pelos altos volumes com que normalmente é executado. Isto não é muito diferente de outros ritmos da segunda metade do século XX, embora as batidas atuais do funk fluminense remetam a uma cultura negra urbana com similaridades às características locais do Rio de Janeiro. O tamborzão, espécie de batida básica principal do funk atual, é baseada em tambores africanos, e lembra em alguma medida batidas de samba, mas possui, também: 1) a agressividade dos contextos urbanos marcados pela pobreza e pela precariedade, possuindo inclusive um certo aspecto marcial, como um tambor de guerra; 2) uma batida menos cadenciada do que os gêneros negros tocados acusticamente, pois uma característica marcante da música eletrônica é enquadrar de modo sistematicamente simétrico a repetição das batidas, que só variam de andamento se o DJ quiser (acelerando as BPM⁴¹); 3) a influência de ritmos usados em religiões afro-descendentes, como o candomblé.

Em termos corporais, o funk é tão dono do corpo quanto o samba⁴², embora hoje não estejam tão acentuadas as características dançantes em termos de variação dos passos. O funk já não impressiona tanto pela habilidade de seus dançarinos, coisa que o samba faz em qualquer ensaio preparatório de grandes escolas e agremiações para o carnaval, por exemplo. Ao contrário do exímio passista que é o sambista nativo da comunidade (neste caso, quase sempre esta comunidade representa uma favela), o funk vem deixando este aspecto da dança um tanto de lado no que se refere à habilidade dos dançarinos. Os bailes dos anos 1970 e 1980, neste sentido, eram mais impressionantes. Porém, a sensualidade e a sexualidade são aspectos cruciais para se compreender o funk fluminense. Se um jovem não gosta de rebolar ou dançar de forma sensual com sua namorada, dificilmente poderá gostar do funk esteticamente. Trata-se de música para sentir na pista, no baile, música que ocasiona um certo transe efêmero, que dura somente o tempo da música ou sequência de músicas. Não se trata de música pudica ou comportada dentro dos padrões ocidentais mais tradicionais, mesmo modernos, e as roupas coladas das dançarinas e frequentadoras de bailes ou danceterias que tocam este gênero de música atestam seu caráter sexual.

Com relação ao aspecto fragmentário, o funk fluminense possui bricolagem em uma parte significativa de sua produção. Embora surja quase sempre de melodias cantadas sobre uma batida eletrônica, sem grandes arranjos e com aspecto sonoro bem rudimentar, o funk

⁴¹ Batidas por Minuto, no jargão dos DJs (ASSEF, 2008).

⁴² A respeito desta questão no que diz respeito ao samba, ver a obra *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998).

que passa a ser divulgado pelos principais empresários do gênero⁴³ recebe um tratamento sonoro (em termos fonográficos) que inclui teclados e outros instrumentos. Os arranjos neste caso podem até se constituir como mais elaborados, mas a própria concepção do funk e os hábitos envolvidos na criação cotidiana dos MCs apontam para uma precariedade em termos de conhecimento musical a respeito de vários instrumentos e ferramentas. Usando uma batida gravada em casa, ou até mesmo somente a partir de sua voz, o funkeiro compositor elabora melodias que têm como sólida base as batidas, o ritmo. Em alguns casos, a letra também supera os aspectos melódico/harmônicos e constitui canções que podem até ser classificadas como massivas (as da primeira geração, por exemplo).

Porém, se desde os anos 1990 uma certa precariedade ou crueza estética esteve atrelada ao funk fluminense como gênero (devido aos aspectos sociohistóricos de sua cena local), este desvio com relação a outros gêneros que se pretendem radiofônicos levou a um acentuado uso do funk como elemento estético que exerce grande força nos bailes, mas cuja apreciação pode ser difícil para quem não vive aquela cena diretamente (inclusive uma parte significativa dos setores médios da população do Rio de Janeiro). Não há um desenvolvimento melódico/harmônico em boa parte da produção funkeira da atualidade, principalmente nos funks pornográficos, de apologia ao tráfico e nos funks nonsense.

Esta última categoria talvez seja a mais interessante de se analisar ao elaborar esta articulação entre o funk como gênero e a conjuntura pós-moderna. No final dos anos 1990, alguns CDs oficiais de equipes de som relacionadas aos circuitos de produção do funk fluminense continham sobretudo as chamadas montagens: as batidas de funk eram usadas como base para colagens sonoras de conteúdos previamente gravados. Poderia ser a fala de um funkeiro no baile, uma fala retirada de um filme ou programa de televisão etc. Eram funks que não possuíam sentido linear em suas letras, nem mesmo letras propriamente. Estas músicas constituíam um exercício estético dos DJs, que usavam sua habilidade para tornar musicais certos trechos sonoros que não haviam sido concebidos para isto. A bricolagem era constitutiva deste tipo de música. O mais impressionante é que, passados cerca de dez anos, alguns compositores do funk fluminense começaram a usar os efeitos estéticos da montagem ao compor suas músicas. Destas, os funks de MC Buffalo Bill e MC Têvez se destacam, por serem músicas que tocaram bastante em uma emissora oficial de rádio no ano de 2008⁴⁴ e que também não possuem uma letra linear. Repetem o mesmo trecho sistematicamente e não

⁴³ Marlboro, da Big Mix, e Rômulo Costa, da Furacão 2000, são ainda os grandes representantes deste segmento nos circuitos de produção funkeiros.

⁴⁴ A emissora em questão é a rádio da Furacão 2000, localizada (até meados de 2012) em 107,1 no *dial* radiofônico do Rio de Janeiro.

possuem exatamente características do que se convencionou chamar de canção massiva. Composições que se sustentam como jogos de linguagem, inclusive considerando aqui como linguagem os signos musicais.

Ainda é cedo para concluir o que isto significa, mas um excesso de signos acoplado à simulação tecnológica que permeia vários setores da vida social, principalmente a indústria do entretenimento (incluindo aí a indústria fonográfica), vem gerando desdobramentos diversos na conjuntura pós-moderna, no que se refere a uma sensibilidade própria do nosso tempo. O funk fluminense poderia ser incluído, dentre outros, nos gêneros musicais que se enquadram neste cenário, constituindo evidências concretas para uma análise desta mesma conjuntura em diversos de seus aspectos. Um destes aspectos significativos no que se refere a uma análise do funk do Rio de Janeiro em sua totalidade, seria colocar em primeiro plano a música, tecendo algumas considerações gerais a partir de evidências empíricas. É isto que, inicialmente, se pretende a seguir.

2.3 Funk fluminense e discurso: que linguagem é esta?

Não é possível apreender os traços mais marcantes do funk do Rio de Janeiro sem levar em conta seu contexto socioeconômico, geográfico, temporal. A conjuntura pós-moderna apresentada no tópico anterior (e seus desdobramentos em subtópicos) partia de autores estrangeiros (à exceção de Evangelista), o que mostra uma economia política a partir do centro de suas modificações. Por mais global que o mundo seja, o globo não pode ser visto como um produto homogêneo do ponto de vista das manifestações decorrentes do processo de produção do capital. É preciso acoplar a análise macro a contextos específicos dependendo do objeto. No caso do funk fluminense, é preciso olhar com atenção para o Rio de Janeiro.

O funk conhecido como carioca é uma manifestação cultural de origem popular, e é também o nome de um gênero musical advindo desta cena. Cena/gênero musicais com forte apelo nas camadas populares do Estado do Rio de Janeiro e, no que se refere ao município, fortemente localizadas nas Zonas Norte e Oeste da cidade, trata-se de um elemento cultural suburbano, ligado a um contexto de pobreza infra-estrutural e baixa escolaridade. Não se trata de um gênero “central” produzido e difundido pela indústria fonográfica, mas de um elemento cultural que perpassa um Rio de Janeiro paralelo em todos os sentidos: da linguagem usada em boa parte das músicas, em que gírias e palavrões dividem espaço com bastante ênfase, até os modos de difusão, em que todo um mercado paralelo de bailes e CDs constitui-se como evidência do funk fluminense. Muitas músicas com ampla difusão em bailes só existem em

vendas ilegais, camelôs (ambulantes) piratas. Ou mesmo depois de gravadas de forma mais leve, assimilável (ou suportável) pelas instituições legais, as versões consideradas originais só são veiculadas de forma paralela.

Se o funk fluminense assusta por ser um elemento paralelo, é importante ressaltar que o contexto de produção remete a todo um mercado de drogas e armas paralelo que antecede o funk como gênero musical. Enquanto crônica social da metrópole urbana contemporânea, uma parte considerável das letras de funk refere-se justamente a este paralelismo, inclusive nomeando as facções do narcotráfico e afirmando seu poder regional.

Por outro lado, é importante ressaltar que este lado paralelo do funk fluminense mais relativo à criminalidade não obscurece por completo outras formas de discurso que também são amplamente encontradas neste gênero musical. Inicialmente, o autor deste estudo dividiu o funk fluminense por vertentes temáticas, baseando-se nas letras reunidas pelo próprio pesquisador nos últimos quatro anos. O funk do Rio de Janeiro que circula atualmente compreendia, então, nesta classificação, nove categorias: a) consciente (politizado, de denúncia social); b) proibidão (ou rap de contexto, cuja letra remete diretamente ao narcotráfico); c) pornográfico (às vezes, chamado também de proibidão); d) sensual, erótico ou de duplo-sentido (não diretamente pornográfico, mas operando uma erotização mais sutil e debochada, assim como fazem também as famosas marchinhas de carnaval do Rio de Janeiro há décadas); e) irônico (onde o humor não está associado a temas eróticos); f) romântico (também chamado de funk *melody*); g) “nonsense” (montagens sonoras cuja letra é uma apropriação de diálogos ocorridos em bailes funk, em filmes etc., constituindo-se como bricolagem e sem uma construção textual que remeta a enunciado discursivo específico); h) funk de recado (variação do proibidão com a característica específica de veicular recados de uma facção do narcotráfico a outra); e i) funk gospel (mensagens de louvor evangélicas). Durante a pesquisa, em duas visitas aos estúdios da *FM O Dia*⁴⁵, no centro da cidade, para observar de perto a apresentação do programa da Furacão 2000⁴⁶ nesta rádio, através de uma conversa com três DJs da Furacão e um operador de som, o autor deste estudo descobriu o que veio a chamar de décima vertente temática do funk fluminense: funk infantil.

Mas de que trata especificamente esta terminologia? Apresenta-se aqui uma introdução analítica destas vertentes, com a apresentação de um exemplo de música inserida em cada uma delas. É preciso antes, porém, deixar claro que: 1) o aumento de uma pluralidade de discursos no funk se fez gradualmente e, devido ao caráter paralelo de boa

⁴⁵ Estas visitas ocorreram nos dias 16 e 17 de dezembro de 2010 e serão tratadas no capítulo 4 desta Tese.

⁴⁶ O programa em questão será analisado no capítulo 4 desta Tese.

parte de sua produção, não é exatamente uma tarefa fácil historiografar o ano exato das composições; 2) é possível colocar todos os funks em dois grandes grupos, os proibidos e os permitidos, incluindo nestes as subdivisões temáticas; 3) o modo como as divisões foram elaboradas é fruto de uma formação acadêmica e pretende existir como elemento de análise em contextos acadêmicos, não havendo uma adequação completa de termos entre os que vivenciam o funk fluminense em seu cotidiano⁴⁷ e este estudo (embora algumas destas pessoas compreendam bem o que o autor quer dizer, quando da apresentação oral desta classificação em meio a entrevistas com DJs e MCs, e não discordem da classificação, em geral); 4) o viés acadêmico desta classificação, que busca compreender elementos essenciais do funk fluminense em termos de discurso, é esquemática, sendo que no cotidiano dos funkeiros, o hibridismo entre diferentes vertentes pode ser encontrado cada vez mais, de modo que algumas músicas se enquadram em mais de uma categoria apresentada abaixo; 5) as canções apresentadas como evidência empírica das vertentes temáticas que compõem a classificação aqui adotada possuem em comum o fato do autor deste estudo não conhecer pessoalmente nenhum dos funkeiros cujas canções foram escolhidas⁴⁸.

2.3.1 Funk consciente

O que se chama comumente de funk consciente (em linguagem cotidiana) são músicas cuja letra apresenta uma mensagem caracterizada por questões político-culturais. Também podem ser chamadas de funks politizados e temas como gênero (raramente), etnia (a questão de ser negro no Rio de Janeiro) e classe (a questão de ser morador de favela, trabalhador) permeiam esta vertente. O funk fluminense como gênero iniciou sua trajetória bastante vinculado à questão territorial, pois nos festivais promovidos pelas principais equipes de som no início dos anos 1990, dentre elas a Furacão 2000, e clubes da Zona Norte e da Zona Oeste, como o CCIP de Pilares, havia um concurso para escolher o melhor funk daquele baile e normalmente as disputas eram entre MCs ou duplas de MCs de comunidades (leia-se favelas) diferentes, geralmente rivais. A rivalidade se dava pela condição territorial próxima (“meu bairro é melhor do que o seu...”), havia um caráter adolescente (ou jovem) nesta situação e, durante os anos 1990, desenvolveu-se o chamado baile de corredor, onde turmas de favelas

⁴⁷ Em Antropologia, o termo que designa estas pessoas é “nativos”, embora não se pretenda usá-lo aqui.

⁴⁸ Trata-se de uma opção metodológica usada somente neste primeiro capítulo do estudo. Como o trabalho no campo envolve uma subjetividade que aproxima o pesquisador dos sujeitos que produzem e difundem o funk fluminense, as letras de funk usadas nos próximos capítulos foram escolhidas quando o autor deste estudo já conhecia alguns dos funkeiros autores aqui citados.

diferentes se situavam em lados opostos do baile (formando o lado A e o lado B) e brigando de forma ritualizada⁴⁹.

Os bailes de corredor já foram amplamente citados nos poucos livros que tratam do funk do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, 2005; ESSINGER, 2005). Porém, as canções referentes a estes bailes se dividiam em canções ligadas à questão territorial (que não estão sendo analisadas aqui, pois já não circulam, sendo substituídas pelos funks de recado que serão vistos posteriormente, ainda neste trabalho) e canções que justamente funcionavam como um contraponto a esta situação, pois pediam a paz nos bailes e tentavam apresentar uma visão de que o funk era um elemento de diversão e que o baile era o lugar para se “curtir em paz”. Exemplos desta época são: “Carrossel de Emoções” (Claudinho e Buchecha, gravada em 1995), “Endereço dos Bailes” (Júnior e Leonardo), “Rap da Felicidade” (Cidinho e Doca). Os temas variaram e, se muitos destes funks (ou raps, como eram chamados no início, pois não havia uma terminologia tão desenvolvida a respeito desta música funk e se tratava dos primórdios do funk como gênero musical próprio do Rio de Janeiro) falavam das situações nos bailes, a temática se estendeu para a questão além dos bailes. “Rap do Silva”, de MC Bob Rum e “Batalha”, de Cidinho e Doca, além do “Rap das Armas”, de Júnior e Leonardo, são exemplos de letras que já tratam de um contexto mais amplo do morador de favela, trabalhador etc.

O interessante do funk consciente é que este esteve em alta nos anos 1990, juntamente com o funk romântico e, devido ao caráter melódico de suas músicas, muitas vezes é chamado de funk *melody* (assim como o romântico). Em termos de estrutura musical (considerando-se que existem diferenças no trabalho individual dos MCs como músicos e letristas, elementos que não podem ser reduzidos necessariamente a um conjunto homogêneo), a vertente consciente, em sua origem nos anos 1990, normalmente era mais crua do que o funk romântico. Se este se aproximava da canção massiva, com a presença evidente de partes A, B refrão e ponte, o funk consciente em geral tinha uma única parte A e um refrão forte, este sim, de caráter melódico e que se assemelhava por vezes a canções massivas. A melodia não variava demais na parte A e havia pouca variedade de arranjos. Algo que impressiona no funk quando analisado a fundo é que, em quase todas as vertentes, em suas origens, trata-se de alguém cantando e de batidas eletrônicas, sem arranjos muito elaborados e a presença de outros instrumentos. Mais recentemente, porém, foram se desenvolvendo variações de

⁴⁹ Uma busca no site de vídeos Youtube com os termos “baile funk de corredor” encontrou 34 vídeos, dentre eles o seguinte: http://www.youtube.com/watch?v=KFJUIDYo_Ho, consultado em 10/01/2011. Neste vídeo, pode-se ter uma rápida visão do que era um baile de corredor entre duas galeras de favelas diferentes.

arranjos e a presença de outros instrumentos tradicionais começou a aparecer em alguns funks conscientes, por exemplo.

No caso do funk consciente, em que a letra possui mensagem linear (neste sentido, nem tão pós-moderna assim) e com referentes claros (determinadas favelas, a vida do trabalhador etc.), mas ainda com melodia simples (porém identificável), impressiona como uma canção tão simples pode ter força. Há uma autenticidade no canto de muitos destes MCs e, no caso dos que cantam melhor (em termos de afinação e domínio da expressão vocal), é impressionante vê-los cantando só com acompanhamento de palmas das mãos. O funk como composição não surge da instrumentação. Neste sentido (isto serve de um modo geral para as outras vertentes), há semelhança com a origem de muitos sambas que, no passado, surgiam tradicionalmente do canto do sambista junto às batidas das mãos ou ao chacoalhar da caixa de fósforos. Normalmente, depois disso alguém harmonizava o samba com acordes, para que este pudesse ser gravado e executado. O funk fluminense carece deste acabamento. Tentar harmonizar um funk ao violão ou ao teclado, normalmente acaba sempre esbarrando em uma sequência de uns três acordes, quando não menos que isso. Nada muito diferente do blues e do rock, que em geral possuem harmonias simples (pelo menos em sua origem).

Como exemplo desta vertente, temos os funks “Batalha”⁵⁰ e “Rap da Felicidade”⁵¹, ambas conhecidas através da interpretação da dupla de MCs Cidinho e Doca. Outro exemplo importante é o “Rap do Silva”, conhecido através da interpretação do MC Bob Rum⁵².

Abaixo, está reproduzida a letra de “Rap do Silva”, composta e interpretada pelo MC Bob Rum, morador da região de Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Trata-se de uma letra que fala a respeito de um sujeito simples, da classe trabalhadora e frequentador de bailes funk. Em determinado dia, por conta da violência do Rio de Janeiro, o Silva (sobrenome comum usado propositalmente na letra) é vítima de um assalto e é baleado. Esta é uma espécie de crônica social do Rio de Janeiro dos anos 1990 (ainda bastante atual) e fala a respeito da população para quem “a estrela não brilha”:

Rap do Silva

Todo mundo devia nessa história se ligar
Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar

⁵⁰ A letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/mc-cidinho-doca/1557086/>, última consulta em 09/01/2011.

⁵¹ A letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/cidinho/194419/>, última consulta em 09/01/2011.

⁵² A letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/bob-rum/92019/>, última consulta em 03/11/2010.

Esquecer os atritos
Deixar a briga pra lá
E entender o sentido quando o dj detonar

(solta o rap dj)

Refrão:
Era só mais um silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro
Mas era pai de família

Era um domingo de sol
Ele saiu de manhã
Pra jogar seu futebol
Levou uma rosa pra irmã
Deu um beijo nas crianças
Prometeu não demorar
Falou pra sua esposa que ia vir pra almoçar

Refrão

Era trabalhador, pegava o trem lotado
E a boa vizinhança era considerado
E todo mundo dizia que era um cara maneiro
Outros o criticavam porque ele era funkeiro

O funk não é modismo
É uma necessidade
É pra calar os gemidos que existem nessa cidade

Refrão

E anoitecia ele se preparava
É pra curtir o seu baile
Que em suas veias rolava
Foi com a melhor camisa
Tênis que comprou suado
E bem antes da hora ele já estava arrumado

Se reuniu com a galera
Pegou o bonde lotado
Os seus olhos brilhavam
Ele estava animado
Sua alegria era tanta
Ao ver que tinha chegado
Foi o primeiro a descer
E por alguns foi saudado

Mas naquela triste esquina
Um sujeito apareceu
Com a cara amarrada
Sua mão estava um breu
Carregava um ferro
Em uma de suas mãos
Apertou o gatilho
Sem dar qualquer explicação

E o pobre do nosso amigo
Que foi pro baile curtir

Hoje com sua família
Ele não irá dormir

Refrão
Naquela triste esquina...

2.3.2 Funk proibidão

Se existe uma vertente temática do gênero musical conhecido como funk carioca que atualmente é considerada símbolo do gênero no senso comum, pois na última década esta vertente ganhou muita força, sendo amplamente difundida mesmo que por canais de comunicação não oficiais, trata-se dos usualmente chamados no cotidiano das próprias favelas de proibidões. Este tipo de letra não apenas retrata o cotidiano violento das favelas como, em geral, toca na polêmica questão das facções do narcotráfico a partir de uma vivência concreta desta realidade. O Rio de Janeiro (cidade/estado) é uma localidade em que três facções vêm predominando nas últimas décadas como gerenciadoras de um negócio rentável conhecido como narcotráfico ou tráfico de entorpecentes. Outros negócios escusos são associados comumente às facções do narcotráfico, mas há também muito “folclore” em relação à sua participação em quase tudo que é ilegal na Cidade e no Estado. Trata-se de um tema de extrema pertinência, pois as políticas públicas (ou ações do Governo anunciadas como políticas públicas) de segurança a partir de 2008 vêm usando o termo “pacificação” para nomear uma suposta ocupação do Estado em locais por muitos anos esquecidos pelas autoridades. Ou lembrados pontualmente em momentos de conflito. Unidades de Polícia Pacificadora vêm sendo implantadas em favelas da Zona Sul da Cidade, na Cidade de Deus e algumas unidades de favelas da Zona Oeste próximas a áreas de crescimento dos negócios imobiliários, em Vila Isabel e na Tijuca e, mais recentemente, nos complexos (ou conjuntos) de favelas da Penha e do Alemão. A grande maioria das favelas ocupadas possuía como poder paralelo o Comando Vermelho (ou CV), facção poderosa e mítica da Cidade do Rio de Janeiro. Há um presídio inteiro no Complexo penitenciário de Gericinó (conhecido como complexo penitenciário de Bangu) para presos do CV, facção do narcotraficante Fernandinho Beira-Mar, um dos presos mais conhecidos do Brasil através da mídia massiva. Além de fugir diversas vezes de penitenciárias em mais de um estado brasileiro, já ocasionou morte de rivais dentro da penitenciária, há alguns anos. As outras facções são o Terceiro Comando e a ADA (Amigos dos Amigos). Há também uma dissidência mais recente conhecida como Terceiro Comando Puro.

Com relação a este assunto, pode-se afirmar que:

1) Existem organizações narcotraficantes, mas o narcotráfico não é tão organizado como a mídia faz parecer. A iminência de um ataque inimigo (seja por parte da polícia ou por parte de outras facções rivais) é presente em muitas favelas, em que a questão geográfica favorece a invasão. O caso da favela Nova Holanda, por exemplo, pertencente ao Complexo da Maré, é exemplar a este respeito: cercada por favelas ocupadas por facções rivais e de caráter plano, com acesso direto a partir da Avenida Brasil, A Nova Holanda possui acessos com grandes refletores que, à noite, ofuscam a visão de quem está entrando. Narcotraficantes possuem armas de grosso calibre e são classificados como bandidos dentro dos parâmetros legais, por estarem à margem da lei em vários aspectos. Usam táticas de quem conhece o território que habita em um combate armado, mas não há uma eficácia tão absoluta quanto a mídia faz parecer em seus procedimentos. Há medo e brutalidade envolvidos em suas ações, assim como nas ações das organizações conhecidas como milícias. Estas, porém, tendem a possuir uma organização estrategicamente superior e conhecimentos e destreza com armamentos maior, devido a suas ligações com setores bem instruídos a este respeito;

2) O grande problema do Rio de Janeiro em termos de violência não é o narcotráfico, embora o narcotráfico seja um problema real da cidade e do estado. Também não é algo exclusivo do Rio de Janeiro, mas algo que vem ocorrendo em cidades em que a pobreza cresce estruturalmente, fruto do movimento do modo de produção capitalista em seu estágio atual;

3) O funk fluminense certamente possui uma pluralidade de discursos bem vasta, mas os proibições vêm se constituindo como uma espécie de tipo exemplar do funk do Rio de Janeiro diante do senso comum. Muitas vezes, as pessoas confundem proibições com o próprio gênero, como se houvesse somente este tipo de funk (acrescido de outros funks também de caráter polêmico, os pornográficos). Da mesma forma, o senso comum das classes mais abastadas financeiramente muitas vezes confunde a favela em si com o narcotráfico, como se a maior parte dos moradores que nela residem fizessem parte deste, o que não é verdade;

4) A ilegalidade presente na Cidade e no Estado do Rio de Janeiro, ilegalidade esta que faz com que até mesmo moradores da comunidade achem normal (e preferível) a tomada de determinadas favelas por forças milicianas, envolvidas com setores oficiais do Poder Público, demonstra o quanto se trata de uma cidade “ilegal”. Os Proibições certamente espelham este Rio de Janeiro de poderes e procedimentos paralelos, marginais. Porém, esta não é a única faceta do Rio de Janeiro e nem das favelas, assim como os proibições não são a única faceta do funk fluminense;

5) Do ponto de vista estritamente musical, os proibidões não são melhores ou piores do que os outros funks. Há cantores desafinados e uma certa precariedade de produção em algumas destas canções, assim como no resto do gênero. Porém, como em qualquer gênero musical, os MCs que ganham visibilidade em suas favelas de origem, inclusive no que diz respeito a um suposto patrocínio por parte das facções que ocupam estes espaços sociais, o elemento “talento” e uma certa noção de “autenticidade” adentram e participam das escolhas que levam a esta visibilidade. Neste sentido, de todos os exemplos de músicas pertencentes ao gênero funk fluminense que o autor deste trabalho ouviu nos últimos anos, alguns dos mais criativos (ao serem colocados em perspectiva com outras músicas de funk da mesma época) MCs ou cujo canto e melodia de algum modo se diferenciam e mostram alguma originalidade são MCs que fazem proibidões.

Este é um ponto importante. Não há como quantificar de forma objetiva e absoluta quem é melhor do que quem. Alguns dos critérios do autor deste trabalho podem ser considerados subjetivos, mas o fato é que, ao ouvir diversas canções ou músicas na mesma época, ainda mais quando se trata de um gênero com melodias repetitivas, algumas músicas se destacam por possuírem elementos originais. Muitas vezes são canções que cantam o narcotráfico. Há também o caráter interpretativo, ou seja, como intérpretes, estes MCs se destacam. Os motivos do destaque são variados: cantam bem, possuem uma presença de palco ou carisma cativantes, são bem relacionados na favela. O fato é que há canções de proibidões que fazem muito sucesso nos bailes. O nome *neurótico* vem sendo atualmente usado para tratar destas músicas, pois se trata de uma gíria mais atual (algo como violento ou pesado).

Até onde se sabe devido a conversas formais e informais com MCs, DJs e pessoas ligadas ao funk fluminense, não há uma imposição dos narcotraficantes para que o MC faça músicas deste ou daquele tipo. Trata-se de uma relação de reciprocidade e que, mesmo com alto grau de informalidade, não difere de outras relações nos moldes capitalistas. MCs cantando o orgulho e o poder bélico de determinada facção traz propaganda a esta mesma facção, além de tornar animados seus bailes. Em alguns bailes realizados em comunidades ou favelas, a venda de drogas é abundante durante o evento e, mesmo em favelas não frequentadas pelos moradores do “asfalto” (conhecidos como *playboys*, pois são advindos de outras classes sociais, normalmente dos setores médios urbanos), há quantidades pequenas de drogas vendidas a preço acessível aos moradores do local. Em favelas onde há, por exemplo, consumo de crack, como a Mangueira, um número significativo de meninas se prostitui por quantias módicas para adquirir uma pequena quantidade desta droga. Por outro lado, os bailes se constituem como uma das únicas formas de lazer em determinadas comunidades. Mais uma

vez o caso da Nova Holanda é exemplar: sair em um sábado por volta das 22:00h para pegar um ônibus na Av. Brasil, cercado por favelas ocupadas por facções rivais, pode significar um risco muito grande para determinados moradores. O baile é, contudo, realizado dentro da própria comunidade, alguns inclusive na rua, a céu aberto. Nem é preciso dizer que são bailes com entrada gratuita e que a segurança destes eventos é desempenhada pelos próprios membros das facções que ocupam a região.

Voltando à questão das relações entre narcotraficantes e MCs (leia-se compositores e intérpretes de funk), chama a atenção o fato de que não há imposição, mas benefícios de ambas as partes. O autor deste estudo não teve acesso a nenhum contrato formal ou depoimento gravado que acusasse determinado MC de pertencer a facção X ou Y. Porém, em conversas “em *off*” após a gravação de entrevistas e em diversos depoimentos informais, percebeu-se que há uma clareza muito acentuada com relação a quem pertence a qual grupo. Isto porque, no caso dos DJs de equipes como Furacão 2000, por exemplo, dependendo da região da cidade, mesmo em casas de shows legalizadas, evita-se tocar determinadas músicas. Há áreas de neutralidade, mas há áreas onde a demarcação das facções é clara. “Fortalecer” o rival em sua própria casa não é aceitável e, quando há MCs ligados a facções criminosas, estes não podem se apresentar em áreas rivais. Um MC ligado ao funk consciente que não quis se identificar com relação a esta informação, exibiu para este pesquisador alguns DVDs proibidos (piratas) em sua casa, localizada em uma favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em um deles, uma bela e polêmica MC instigava, ao vivo no palco, os frequentadores do baile a usarem drogas. Em outro, um também polêmico MC trajava uma camisa pólo cor de rosa da marca Lacoste e cantava versos referentes a uma facção criminosa (CV). A camisa, à época (julho de 2009), custava cerca de R\$ 250,00, caso fosse original. Segundo o MC que exibiu o DVD, trata-se de um símbolo de *status* e aquela dificilmente seria uma camisa falsa. Segundo não só o exibidor do DVD, mas diversos outros MCs não ligados ao narcotráfico e também apresentadores de shows em casas noturnas de funk, as facções “fortalecem” (dão apoio) aos “MCs parceiros”, o que pode significar dinheiro, promoção de bailes para que o mesmo MC se apresente, além de outros tantos benefícios. Devido ao caráter informal no qual estas relações se dão, normalmente é difícil determinar oficialmente o que advém dos poderes paralelos ou não. Porém, no meio profissional do funk fluminense, as pessoas sabem quem é quem. Não costuma haver depoimentos ou opiniões desencontrados a este respeito. As próprias músicas são uma evidência de que há proximidade entre os MCs e poderes paralelos. Algumas, de forma inequívoca;

6) Em geral, o discurso do funk proibido exalta uma determinada facção (ou “família”, “movimento”, “contexto”) contra as outras, mas, apesar de algumas letras fortes e, em alguns casos, interessantes do ponto de vista poético, não há uma ideologia contrária ao movimento do capital ou algum fundamento contra-hegemônico que sustente a guerra do narcotráfico. *Não se trata de construir um mundo diferente do ponto de vista sociológico, mas de ocupar espaços neste mundo onde o movimento do capital se constituiu como hegemônico.* E, como a forma aparente do valor de mais fácil identificação é o dinheiro (assim como Marx a apresenta ao explicar a mercadoria e seus valores de uso e de troca – relativo e equivalente – logo no livro I de *O Capital* (MARX, 2010, p. 57-105), trata-se este de um elemento privilegiado neste contexto. Tanto MCs ligados a esta vertente como narcotraficantes querem encher seus bolsos de dinheiro e participam, indireta ou diretamente, de um negócio muito lucrativo inclusive para cidadãos que nem moram nas favelas;

7) Assim como se falará mais adiante (com relação aos funks pornográficos), quando um MC consegue contrato com uma equipe de som/produtora do funk, sabe que terá de fazer versões permitidas de seus funk proibidos, sem mencionar diretamente as facções do narcotráfico. Portanto, circulam versões diferentes da mesma música: uma nos bailes e CDs piratas; outra nas rádios e produtos fonográficos oficiais lançados pelos produtores de funk fluminense.

Alguns bons exemplos de funk proibido são o “Proibido CV”⁵³ e a música “Família grande e complicada”, de MC Smith⁵⁴. A primeira é atribuída ao próprio Comando Vermelho no endereço eletrônico citado; a segunda possui uma versão que tocou na emissora de rádio Furacão 2000, no ano de 2008⁵⁵. Abaixo, a letra desta música, que cita diretamente a facção criminosa e o nome de alguns traficantes foragidos:

Família Grande e Complicada

Família grande e complicada
Vermelho é nós que tá

⁵³ A letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/rap-proibido-9/450813/>. Última consulta em 03/11/2010.

⁵⁴ A letra e a música podem ser acessadas em <http://letras.terra.com.br/mc-smith/1291316/>. Última consulta em 10/01/2011.

⁵⁵ Em 2010, MC Smith e mais três outros MCs foram presos sob mais de uma acusação. Uma reportagem em vídeo sobre este assunto pode ser encontrada em: <http://www.youtube.com/watch?v=yam5Hk1GvF0>, consultado em 10/01/2010. O autor deste trabalho não pretende aqui se posicionar a respeito da visão que a reportagem apresenta sobre o caso e nem julgar os MCs envolvidos. Porém, trata-se um fato marcante no que diz respeito também às suas letras. Um comentário crítico a respeito desta prisão dos MCs, considerada por muitos militantes de esquerda como algo arbitrário, pode ser lido na entrevista com MC Leonardo relacionada nos anexos ao final desta Tese.

é os mm boladão
é a família do Ph

Família grande, complicada
Vermelho é nós que tá
é os mm boladão
é o FB e o MK

Os MM aqui da Penha
é pura disposição
2k, gambá, o Jambrin
o 2D e o Ribão

SBP e o Alanzinho
na contenção da ladeira
um portando um para fau
e o outro robler de loleta

Cu azul meu papo é reto
os MM mete bala
Da bazuca o Roni e o Foca
o Mosquitinho da marata

Os cu azul aqui da Penha
ficam super assustados
5 dias de tiroteio
e várias bombas no blindado.
(amassou a tampa da panela!)

Na floresta a bala come
vou dizer para vocês
É o Dirigi e o Junete
De meiota e de g3

Na Merê, na rua 8
Lá na fel no Chatubão
Os MM aqui da Penha é caçador de caveirão
O Linguícinha é o fã do Rato
O Bob, o Regi e o PG
Deu tiro no bobolinha
E botou os vermes pra correr

Falta o Sam meu Pelezim
o Prian e o vital
atacaram as 5 Blazers da Força Nacional

Os MM aqui da Penha
é tudo colombiano
sai da frente cu azul que é o MK e o Fabiano!

2.3.3 Funk pornográfico

Esta vertente do funk do Rio de Janeiro possui uma relação de proximidade com a anteriormente citada, o funk proibidão. Por se tratar de uma vertente também proibida nos

meios hegemônicos de difusão, leia-se indústria cultural (pelo menos a oficial), para boa parte do senso comum as duas vertentes são a mesma coisa. É comum ouvir pessoas de classes sociais distintas da dos funkeiros usando o termo “proibidão” para nomear ambas as vertentes temáticas do gênero. Porém, há diferenças consistentes. Se o universo do funk fluminense possui um certo paralelismo com relação aos produtos culturais da mídia hegemônica, ambas as vertentes apontam para um linguajar, atos e sujeitos que todos nós sabemos que existem de forma concreta, mas que muitos de nós não querem admitir (inclusive dentro das próprias favelas).

Uma novela das oito, por exemplo, normalmente possui poucos atores negros e os padrões de beleza hegemônicos do ponto de vista simbólico são oriundos de uma mescla europeia mais acentuada do que realmente se vê na maior parte do cotidiano de uma cidade como o Rio de Janeiro. Além disso, predomina a família nuclear e o adultério é visto como traição. Nem sempre, na vida real de uma favela ou dos subúrbios de um modo geral, o que ocorre é isto. Um universo de mães solteiras, em que os pais sumiram, fugiram, morreram, estão presos etc. é algo muito comum em locais como favelas. Embora realmente haja muita música, alegria, esporte e outras atividades nestes locais, momentos alegres e pouco retratados nos noticiários hegemônicos, que transmitem sobretudo o clima de tensão relacionado ao narcotráfico e estigmatizam as favelas como locais a serem evitados (aumentando a ponte social que, por questões de classe, já existe de forma acentuada), a favela é um local onde há um número significativo de delitos (muitos nem chegam a ser oficialmente registrados) e onde as regras de convivência parecem um tanto quanto diferentes do que se aprende na “escola”. Em geral, são locais de baixa escolaridade e de difícil acesso a uma educação formal continuada.

Resta o sexo. Sexo não é algo ilegal como o narcotráfico. É símbolo de *status* em diversos contextos sociais (não apenas na favela) e algo fácil de se realizar, sem grandes custos e, de fato, apesar de todo o desenvolvimento social que o mesmo obviamente possui, é algo natural. Como seres vivos que se reproduzem de forma sexuada, os seres humanos dos mais diferentes contextos fazem sexo regularmente. Nada de tão estranho então que, em local onde possuir determinados bens de consumo ou de serviço (incluindo lazer) seja menos fácil, o sexo seja uma atividade bastante valorizada. Além disso, uma parte significativa dos frequentadores de bailes funk está na categoria sociológica de jovens. Assim, descobertas de ordem sexual e um certo vigor com relação a este mesmo assunto são comuns neste universo.

O que o funk fluminense faz não é inventar um sexo inexistente (na favela ou fora dela), mas retratá-lo de forma crua e direta. E isto impressiona e possui certo grau de ousadia.

Há mulheres no funk fluminense que cantam o fato de terem liberdade sexual e escolhem o parceiro que quiserem. Porém, esta liberdade muitas vezes é cantada de forma associada à obtenção de dinheiro. Se a mulher estiver “pagando o motel”, por exemplo, ela faz o que quiser ou manda o parceiro fazer. Quando a relação não é de dinheiro, muitas vezes as letras discutem o fato de que as mulheres que cantam saem com os homens casados de outras mulheres. Não há uma discussão aprofundada sobre gênero neste tipo de funk. É música para dançar em uma cidade de temperatura quente e considerada sensual e o funk reflete esta sensualidade em uma época onde até mesmo a mídia hegemônica, extremamente conservadora, permite uma banalização oficial do sexo. Concursos para escolher a nova garota da banda É o Tchan, há cerca de dez anos, já apresentavam canções de duplo-sentido e mulheres em trajes sumários simulando movimentos de ordem sexual na TV. Isto sem contar a vasta gama de gincanas em horários vespertinos (incluindo domingo) em que a presença da sexualidade é inegável, ainda que não seja apresentada de forma tão crua e direta.

Os funks pornográficos, neste sentido, são bastante honestos. Suas letras contam algumas verdades do cotidiano das favelas e bailes que dificilmente seriam contestadas. As pessoas saem para se divertir, namoram, transam, têm relações casuais, algumas com pessoas comprometidas etc. As letras são assustadoras para quem as ouve pelas primeiras vezes, mas algumas parecem divertidas depois de algumas audições. Afinal, quem não “trepá”, mesmo nas classes mais abastadas ou donas dos meios de produção? Não se trata de músicas para se ouvir em casa de forma calma, mas que ganham sentido na pista junto às roupas curtas das mulheres e o remelexo generalizado. Trata-se de música para adultos, sem sombra de dúvida.

Alguns exemplos neste caso são os funks cantados pela MC Tati Quebra-Barraco, como “Espanhola”⁵⁶ e pelo conjunto feminino Gaiola das Popozudas, como “Solta essa porra”⁵⁷. Algo de muito importante com relação ao funk pornográfico é o fato de este não poder ser veiculado oficialmente. Assim, em geral, existem as chamadas versões *light* (como no caso já citado de alguns proibições), em que a linguagem crua é substituída por palavras acessíveis. Um exemplo importante é a canção citada acima “Solta essa porra”, cantada pelo grupo Gaiola das Popozudas juntamente com o MC Copinho. A versão pornográfica possui este título, enquanto a versão *light* (que poderia ser enquadrada na classificação de funk

⁵⁶ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/165153/>. Última consulta em 03/11/2010.

⁵⁷ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/1281814/>. Última consulta em 03/11/2010.

sensual, que se verá a seguir, por não ser explícita) chama-se “Solta esse ponto”⁵⁸. Porém, os sons de fundo (gemidos, por exemplo) têm sido tão frequentes nas versões *light* executadas em rádios massivas nos últimos cinco anos, que estas vêm se tornando cada vez mais explícitas em sua ambiência sonora. As palavras são trocadas, mas a sensação é de se estar ouvindo uma canção proibida. O limiar é tênue e a atmosfera sexual é intensa.

Como exemplo desta vertente, abaixo está a letra da música “Siririca”, de Tati Quebra Barraco⁵⁹, bastante explícita:

Siririca

Eu vou tocar uma siririca
E vou gozar na sua cara!
"Vambora" embora pardal!

Eu vou chupar sua piroca
E vou tomar vara de guarda!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou tocar uma siririca!
Eu gozar na tua cara!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou dar minha buceta bem devagarinho,
Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho.

Abre as pernas! Não se espanta!
Vem gozar na minha garganta!
Vai potranca! Vai potranca!

Eu vou chupar sua piroca
E vou tomar vara de guarda!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou tocar uma siririca
E vou gozar na sua cara!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou dar o meu cuzinho!
Eu vou dar minha xoxota,
Mas o que eu quero mesmo
E chupar sua piroca.

Abre as pernas! Não se espanta!
Vem gozar na minha garganta!
Vai potranca! Vai potranca!

⁵⁸ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/1281362/>. Última consulta em 09/01/2011.

⁵⁹ Esta letra também pode ser acessada em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/322804/>. Última consulta em 09/01/2011.

Eu vou tocar uma siririca
E vou gozar na sua cara!
Vai mamada! Vai mamada!

Tá melozo pra mamada?
Vai rolar só cachorrada,
Mas o que eu quero mesmo
É tomar uma pirocada.

Abre as pernas! Não se espanta!
Vem gozar na minha garganta!
Vai potranca! Vai potranca!

Eu vou tocar uma siririca
E vou gozar na sua cara!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou dar minha buceta bem devagarinho,
Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho.

Abre as pernas! Não se espanta!
Vem gozar na minha garganta!
Vai potranca! Vai potranca!

Eu vou chupar sua piroca
E vou tomar vara de guarda!
Vai mamada! Vai mamada!

Eu vou tocar uma siririca
E vou gozar na sua cara!
Vai mamada! Vai mamada!

2.3.4 Funk sensual

O chamado funk erótico, sensual ou de duplo-sentido, em tese, era bem simples de se explicar em 2008, quando, ao elaborar o projeto de Doutorado, o autor deste trabalho formulou pela primeira vez esta classificação. Usava-se o termo funk de duplo-sentido, pois em geral identificava diversas músicas com o caráter debochado, humorístico, com um humor malicioso e cheio de frases e palavras de duplo-sentido. Não era tão explícito quanto os funks pornográficos, mas muitas vezes se tratava de canções com toques eróticos, sensuais.

Porém, desde então o pesquisador encontrou muitos funks cujo caráter erótico é evidente e não há duplo-sentido, o que leva a chamar estes funks hoje de funks sensuais ou eróticos. O funk, de um modo geral, devido à sua batida contagiante e forte, possui um caráter sensual. Como já foi mencionado anteriormente, trata-se de música para se ouvir na pista, dançando de forma sensual. Nem sempre, contudo, é possível identificar nas letras esta sensualidade (em funks conscientes e proibidões, por exemplo). A letra dos funks sensuais

traz um elemento malicioso que a cultura popular do Rio de Janeiro carrega certamente há décadas. As marchinhas de carnaval dos anos 1950 e 1960 já possuíam esta malícia (“Maria Sapatão”, “Olha a cabeleira do Zezé” etc.). Talvez a temática não fosse a mesma. Falava-se muito mais da questão de opção sexual de maneira jocosa. Hoje, esta não parece ser mais a grande questão sexual dos bailes. O funk pouco trata de homossexualismo, embora já existam reapropriações do funk fluminense em outras regiões do Brasil que discutem este tema mais abertamente.⁶⁰

Recentemente, mais especificamente na última metade da década de 2001-2010, a relação entre esta sensualidade e os funks pornográficos passou a ser muito intensa. Como aumentaram os canais de difusão do funk fluminense em meio a indústria cultural, com uma emissora como a Furacão 2000 e diversos programas da mesma equipe e de outros produtores e DJs em rádios de grande audiência como a *FM O Dia* e a *Beat 98 FM*, percebe-se um aumento das versões *light* para canções de letras mais explícitas. Se as músicas pornográficas circulam fonograficamente em ambulantes de forma ilegal, assim como os proibidos, as versões mais leves são gravadas e apresentadas nas rádios oficiais e em CDs e DVDs que circulam de forma legalizada. *Mas o que chama a atenção é que cada vez mais as letras leves estão ficando próximas do explícito, se não pelas palavras usadas, pelo sentido total dado às frases e pela atmosfera criada por gemidos e outros sons, além da forma de cantar dos próprios intérpretes.*

Um bom exemplo desta vertente é o funk “Aula de Inglês”, do conjunto Bonde do Vinho⁶¹, em que a letra conta a história de uma moça que está aprendendo Inglês e, ao mostrar o resultado de seu aprendizado, as traduções das palavras “peixe”, “bola” e “gato”, faladas em sequência, ganham a conotação de duplo-sentido, remetendo à frase “fiz boquete”, que indica uma felação. Abaixo está a letra desta música como exemplo desta vertente do funk fluminense:

Aula de Inglês

Vamo dança geral!!!

Vem com o bonde do vinho
Se tu quer se divertir

⁶⁰ Há cenas funkeiras em outras regiões do Brasil, em locais como Minas Gerais, Curitiba e Brasília. Nestas, há bandas em que a temática homossexual aparece com mais frequência, como nas músicas do Sapabonde.

⁶¹ A letra da música pode ser acessada em: <http://letras.terra.com.br/bonde-do-vinho/165121/>, consultada em 10/01/2011; e o vídeo com a música em: <http://www.youtube.com/watch?v=ED8zjsNlvdw>, consultada em 03/11/2010.

Se tu saca de ingles
Me ajuda a traduzir

Essas três palavras
Que eu vou falar pra você
Traduza para mim
E demonstre o seu inglês

Refrão:
O que que é peixe (é fish)
O que que é bola (é ball)
O que que é gato (é cat)
(fish ball cat)

Eu pergunto e você repete
(fish ball cat)
Eu pergunto e você repete
(fish ball cat)
Vou pergunta mais uma vez
Gata quero que tu repete
(ei tá surdo fish ball cat)

2.3.5 Funk irônico

Os funks da vertente irônica são mais raros de se encontrar. Atualmente, existem em menor quantidade se comparados aos anos 1990 e mesmo aos primeiros anos do funk do Rio de Janeiro enquanto gênero, no final dos anos 80. Tratam-se de músicas cujas letras falam a respeito de situações cotidianas vivenciadas pelos moradores de favelas e subúrbios, de forma bem humorada e engraçada, leve como uma comédia de costumes, com personagens bem definidos, ainda que genéricos. É importante diferenciar esta vertente na medida em que aqui não há o componente erótico, mas um olhar bem-humorado a respeito do cotidiano citadino.

Um exemplo é o funk “Dia de Azar”, interpretada pelo Bonde do Ratoão⁶². Outro exemplo importante é a música “Cabelo encolheu”, do MC Frank⁶³.

Abaixo está a letra de MC Frank, “Cabelo encolheu”, como exemplo desta vertente. A música brinca com o fato de que as meninas com cabelos crespos que fazem “escova” no salão de beleza (uma espécie de alisamento provisório, que desmancha quando molhado) precisam se preocupar com a chuva:

⁶² Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/bonde-do-ratao/607032/>. Última consulta em 03/11/2010.

⁶³ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/mc-frank/205684/>. Última consulta em 08/01/2011.

Cabelo Encolheu

Eu vou mandar um papo reto, essa vai para os guerreiros
Que tem uma mulher que vai no cabelereiro
Gastou trinta reais. sabe o que que aconteceu?
Ih, choveu... cabelo encolheu (todinho)
Ih, choveu... cabelo encolheu!

Vou mandar um papo reto, gatinha vê se me escuta
Se você fez escova vê se leva o guarda chuva!
Ô não tô de caô, gata não tô de gracinha
Se você fez implante alisante ou chapinha!
Tome muito cuidado sabe o que que aconteceu?
Ih, choveu! cabelo encolheu...(todinho)
Ih, choveu! cabelo encolheu...

Para as princesas do baile um beijão no coração!
Você que é vaidosa e vai sempre no salão
Pretinha, bonitinha, do cabelo de henê...
Se tu marcar pra mim, gata eu saio com você...

As gatinhas do baile sempre me fortaleceu

Então...
Ih, choveu! cabelo encolheu...(todinho)
Ih, choveu!

2.3.6 Funk Romântico

Trata-se de uma vertente bastante simbólica do funk fluminense que “deu certo” em termos comerciais e que possui uma certa simpatia até hoje (as canções primordiais da fase áurea do funk romântico datam da primeira metade dos anos 1990) junto a outras classes sociais do Rio de Janeiro. Muitas vezes, como o autor deste trabalho pode presenciar no Encontro Nacional de Serviço Social (ENESS), em julho de 2009, nas dependências da UFRJ (Campus do Fundão), estudantes e trabalhadores na faixa dos vinte anos cantam com ardor canções que fizeram sucesso há cerca de quinze anos.

Basicamente, o que se chama aqui de funk romântico é a vertente mais próxima da canção denominada massiva (JANOTTI JR., 2006, 2007; JAMBEIRO, 1975). Não causa espanto, portanto, que estas canções venham a ser efetivamente as que mais obtiveram sucesso comercial de todo o repertório de funk fluminense conhecido. O disco homônimo da dupla Claudinho e Buchecha, por exemplo, vendeu cerca de 1.250.000 cópias em 1996 (ESSINGER, 2005). Trata-se, portanto, de um fenômeno de caráter massivo, pois estes números de vendagem assemelham-se aos números de nomes como Roberto Carlos, à época.

O funk romântico é uma descendência direta das canções do chamado *Miami bass* que adentraram as pistas dos bailes de funk do Estado do Rio de Janeiro a partir da segunda metade dos anos 1980. Em princípio, estas canções serviam para dançar e, com o passar dos anos, ainda na década de 1980, os frequentadores de bailes começaram a cantar por cima do refrão em Inglês de algumas destas músicas letras em Português que lembrassem sonoramente a letra original (VIANNA, 1997). Deste modo, apropriavam-se de um conteúdo estrangeiro e aproximavam-no da cultura local. Em geral, estas falas em Língua Portuguesa informal eram jocosas e brincavam com o lado erótico e debochado já expresso anteriormente neste trabalho. O funk fluminense, mesmo quando ainda nem era de fato totalmente carioca, não se pretendia canção séria ou algo de grande durabilidade. Entretenimento efêmero, consumível instantaneamente nos bailes, baseado em batidas eletrônicas, com letras em Inglês e breves, mas impactantes trechos em Português no refrão, cantados em uníssono por quase todo o baile, sem grandes mensagens lineares: um elemento cultural que se desenvolveu a partir de uma sensibilidade que se poderia chamar de pós-moderna (como visto nos tópicos anteriores deste capítulo).

Porém, a partir do momento em que passaram a existir canções inteiras usando as batidas do *Miami bass*, mas cantadas em Língua Portuguesa, boa parte delas era constituída de uma versão em Português de músicas já existentes em Inglês (“*Spring Love*”, de Steve B., e “*Bleeding Heart*”, de Bardeux, são dois exemplos de canções que possuem estas características). Eram engraçadas, voltadas para o humor, incluíam elementos sensuais ou, muitas delas também, românticas.

Sendo então uma das primeiras vertentes a se desenvolver e servir como exemplo do funk do Rio de Janeiro, os funks românticos eram inspirados diretamente no *Miami bass*, não apenas no que se refere às batidas, mas também à temática das letras, visto que o *Miami bass* possuía inegavelmente letras românticas sobretudo para a população descendente de latinos morando em Miami. Nomes como Steve B., Trinere e Tony Garcia cantavam o amor sobre batidas eletrônicas e com arranjos de teclados sintetizadores e baixos sintetizados: o funk fluminense de muitos MCs como Marcinho, Vinícius e Andinho, Marcio e Goró, dentre outros, possuía estas características. Talvez em alguns casos com batidas mais cruas, sem as camadas de teclados e a produção mais bem elaborada do *Miami bass*; mas, de um modo geral, era bem parecido.

Trata-se de letras românticas como quaisquer outras e, certamente, é possível fazer versões destas canções de funk fluminense com muita facilidade em outros ritmos/gêneros musicais, coisa aliás que já foi feita por Adriana Calcanhoto (“Fico Assim sem Você”,

cantada originalmente pela dupla Claudinho e Buchecha), Celso Fonseca (“Ela só pensa em beijar”, cantada originalmente por MC Leozinho) e pelo grupo Kid Abelha (“Quero te encontrar”, cantada originalmente por Claudinho e Buchecha), por exemplo. Musicalmente, são as canções mais assimiláveis do funk fluminense, pois possuem maior semelhança em termos de estrutura com outros gêneros de formato radiofônico.

Alguns exemplos desta vertente são “Conquista” e “Nosso Sonho”, da dupla Claudinho e Buchecha⁶⁴.

Abaixo, como exemplo desta vertente, está a letra de “Nosso sonho”, da citada dupla Claudinho e Buchecha. Há referências a várias comunidades onde havia bailes funk à época (1995), além de contar uma história de amor que envolve o cenário dos bailes e da vida artística dos MCs. A última estrofe, particularmente, apresenta uma metáfora para a diferença de idades entre o MC e a musa amada que é bastante peculiar:

Nosso sonho

Gatinha, quero te encontrar, vou falar, sou Claudinho
Menina Musa do Verão, você conquistou o meu coração, tô vidrado, hoje eu sou, um Buchecha apaixonado.
Naquele lugar, naquele local, era lindo o seu olhar
Eu te avistei, foi fenomenal
Houve uma chance de falar
Gostei de você quero te alcançar
Tem um ímã que, fez o meu hospedar
Nossas emoções, eram ilícitas
Que apesar das vibrações
Proibia o amor, em nossos corações
Ziguezagueei no vira, virou você quis me dar as mãos, não alcançou
Bem que eu tentei, algo atrapalhou a distância não deixou
Foi com muita fé, nessa ilustração, que eu não dei bola para a ilusão.
Homem e mulher, vira em inversão bate forte o coração
Tumultuado o palco quase caiu
Eu desditoso, e você se distraiu
Quando estendi as mãos, pra poder te segurar
Já arranhado e toda hora vinha uma
A impressão que o palco era de espuma
Você tentou chegar, não deu pra me tocar

Refrão:

Nosso sonho não vai terminar
Desse jeito que você faz
Se o destino adjudicar esse amor poderá ser capaz, gatinha
Nosso sonho não vai terminar
Desse jeito que você faz
E depois que o baile acabar, vamos nos encontrar logo mais

Na Praça da PlayBoy, ou em Niterói.
Na fazenda Chumbada ou no Coez.

⁶⁴ Letra e música de ambas podem ser acessadas, respectivamente, em: <http://letras.terra.com.br/claudio-buchecha/45301/> e <http://letras.terra.com.br/claudio-buchecha/45307/>. Última consulta em 03/11/2010.

Quitungo, Guaporé nos locais do Jacaré.
Taquara, Furna e Faz-quem-quer.
Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá.
Marechal, Urucânia, Irajá.
Cosmorana, Guadalupe, Sangue-areia e Pombal
Vigário Geral, Rocinha e Vidigal
Coronel, mutuapira, Itaguaí e Sacy.
Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri
Engenho novo, Gramacho, Méier, Inhaúma, Arará.
Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém.
Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém.
Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar.

Refrão:

Os teus cabelos cobriam os lábios teus
Não permitindo encontrar os meus
E você é baixinha, gatinha eu vou parar
Mas tudo isso porque eu me sinto coroão
Tu tens apenas metade da minha ilusão
Seus doze aninhos permitem somente um olhar

Refrão:

Nosso sonho não vai terminar!

2.3.7 Funk nonsense

Esta vertente do funk fluminense não possui uma denominação cotidiana, sendo fruto da análise do pesquisador que agora escreve este trabalho. Porém, do ponto de vista de uma relação entre o funk do Rio de Janeiro como gênero musical contemporâneo e as condições socioeconômicas de um capitalismo avançado em que uma sensibilidade pós-moderna se constitua como passível de análise, trata-se uma das vertentes mais interessantes de se estudar. A diversidade de exemplos deste tipo de funk não é tão vasta quanto de outras vertentes, mas vem se tornando mais vasta recentemente. O difícil aqui é delimitar um parâmetro para distinguir em que medida a mensagem da música deixa de fazer sentido sob o ponto de vista da constituição de uma mensagem linear, mais moderna do que pós-moderna. A delimitação nonsense, contudo, ajuda a focar um número cada vez maior de músicas cujo sentido se dá somente no balanço do baile ou de uma audição descomprometida com o sentido linear da construção de um discurso. Não há porque analisar a letra destas músicas, a não ser para observar que elas se formam a partir de uma bricolagem que envolve onomatopeias e outros sons, muitas vezes apenas para apresentar os MCs e sem grandes finalidades enquanto letra, num sentido mais tradicional. São discursos quase alucinatórios, de transe, repetição e, como o próprio nome diz, *non sense*. É claro que ao analisá-las e contextualizá-las, estas obras ganham algum sentido, mas não é possível torná-las muito significativas se destituídas de sua presença nas pistas de dança, dos bailes em si, coisa que

não ocorre, por exemplo, com os funks românticos. O funk nonsense é um arremedo de canção e possui uma trajetória interessante.

Na segunda metade dos anos 1990, quando bailes de corredor, onde grupos rivais entravam em conflito de forma ritualizada durante a música (HERSCHMANN, 2005; ESSINGER, 2005), um número significativo de equipes de som começa a lançar discos de forma independente (se considerados os grandes esquemas de gravadoras transnacionais), mas com alguma distribuição em lojas específicas e certo grau de legalidade⁶⁵. A Furacão 2000 e as equipes relacionadas ao falecido Zezinho, da marca ZZ Club (cujas alcunhas nos bailes eram O Troço, O Cacareco, O Cramulhão, A Coisona etc.), dentre algumas outras, começam a lançar discos com cada vez mais montagens em seus conteúdos. As montagens são o início do funk nonsense, pois são constituídas de músicas produzidas basicamente por um DJ, que junta batidas eletrônicas do gênero funk fluminense com falas de filmes ou mesmo gravadas diretamente nos bailes, em gincanas eróticas e outras situações. Estas falas são colocadas como elementos musicais e misturadas, coladas, repetidas de diferentes formas, causando efeitos sonoros que tornam esta mistura uma música sem sentido linear, ou seja, sem a construção de uma história com início, meio e fim, ou mesmo de um depoimento conclusivo. *Samplers* e sintetizadores são bastante usados neste tipo de funk e, com a evolução tecnológica dos últimos 15 anos, portas e *devices* USB, *drives* de DVDs e outras tecnologias vêm sendo usadas em máquinas onde se pode “montar” de tudo, inclusive ao vivo. Hoje, a MPC 5000, da Akai, é uma referência entre os DJs da Furacão 2000, equipe líder de mercado no segmento do funk fluminense.

As montagens do final dos anos 1990, quando tocadas por muito tempo em uma pista de dança, dão uma sensação de esquizofrenia para um observador de fora, que procure analisá-la a partir de padrões estéticos de outras formas de música. Tratam-se de peças musicais eletrônicas bastante repetitivas, sem a presença de um intérprete original, objetificado a partir da manipulação dos DJs sobre falas dadas em outros contextos. Porém, recentemente, pelo menos desde 2008, algumas músicas começam a se destacar devido ao fato de seu caráter nonsense não provir de uma manipulação e colagem efetuados a partir de material pré-gravado. Há um número crescente de músicas em que o compositor/intérprete enquanto sujeito apresenta um arremedo de canção nonsense como se fosse a coisa mais

⁶⁵ É muito difícil atestar uma legalidade absoluta na produção e difusão destes discos, visto que a relação entre produtores e músicos no que diz respeito aos direitos autorais sempre foi bastante complicada no funk conhecido como carioca, aliás como também é na indústria cultural de um modo geral.

normal do mundo. Além das pistas dos bailes, estes MCs se apresentam ao vivo com este repertório.

Como exemplos desta vertente podem ser apresentados a “Montagem Buffalo Bill Bonde do Rinoceronte”, do MC Buffalo Bill⁶⁶ e a música “Pam Pam”⁶⁷, de MC Tévez, cuja letra está reproduzida abaixo:

Pam Pam

Pam pam pam ram ram pam ti pam pam
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti pam pam

Pam-pam-pam pam ram ram pam ti pam pam pam
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti paaaaaaaaaam

Divulgaram o sabãozinho as novinhas dançam pampa
Dj Bule Dj Buga
Pam ram ram pam ti pam pam pam
Divulgaram o sabãozinho as novinhas dançam pampa
Agora o bonde todo,
Pam ram ram pam ti, pam pam

Pam pam ti pam
todo mundo
Pam pam ti pam
os amigos
Pam pam ti pam
essa vale pros amigo e pra mulher

Pam pam pam ram ram pam ti pam pam
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti pam pam

Foi assim mulher, foi assim
Ver o bonde dançando se liga e dança pampa
Pras novinhas solteira pam ram pam ti pam pam pam
Divulgaram o sabãozinho as novinhas dançam pampa

Agora o bonde todo pam ram ram pa ti pam pam
Ao som do atabaque as novinha gosta pampa
Te liga ââââ...
Pam pam pam ram ram pam ti pam todo mundo
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti pam
o bonde fez a novinha de mulher

⁶⁶ Letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/mc-bill/1400098/>, última consulta em 03/11/2010.

⁶⁷ Esta música pode ser acessada em: http://www.4shared.com/file/59330100/4c74ab8b/mc_tevez-pam_pam_ti_pampam.html?s=1, consultada em 07/01/2011. Não foi colocado aqui o *link* para a letra, pois esta varia muito de endereço eletrônico para endereço eletrônico, pois a cada apresentação o MC improvisa algumas palavras novas, sem, contudo, perder o caráter nonsense da música.

Pam pam pam ram pam ti pam pam pam
Pam pam pam ram pam ti pam pam pam
Pam pam ti pam pam
Pam ram pam ti pam pam pam todo
Pam pam ti pam pam
Pam ram pam ti pam pam pam
o bonde fez a novinha de mulher

Di di divulgaram o sabãozinho
Vem-ve-ve com o sabãozinho
Divulgaram o sabãozinho
Aaaa...
Di di divulgaram o sabãozinho
A novinha dança pampa
Dj Bule Dj Buga
Pam ram ram pam ti pam pam pam
Divulgaram o sabãozinho as novinhas dançam pampa
Agora o bonde todo,
Pam ram ram pam ti, pam pam

Pam pam ti pam
todo mundo
Pam pam ti pam
os amigos
Pam pam ti pam
essa vale pros amigo e pra mulher

Pam pam pam ram ram pam ti pam pam
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti pam pam

Foi assim mulher, foi assim
Ver o bonde dançando se liga e dança pampa
Pras novinhas solteira pam ram pam ti pam pam pam
Divulgaram o sabãozinho as novinhas dançam pampa
Agora o bonde todo
Aaaa...

Pam ram pam ti pam pam pam
Ao som do atabaque as novinha gosta pampa
Te liga ããã...
Pam pam pam ram ram pam ti pam todo mundo
Pam pam ti pam pam pam
Pam ram ram pam ti pam
o bonde fez a novinha de mulher

Pam pam pam ram pam ti pam pam pam
Pam pam pam ram pam ti pam pam pam
Pam pam ti pam pam
Pam ram pam ti pam pam pam
o bonde fez a novinha de mulher
Pam pam ti pam pam
Pam ram pam ti pam pam pam

2.3.8 Funk Gospel

O funk *gospel* ou de louvor é uma vertente temática religiosa do funk fluminense. Musicalmente, poderia ser enquadrado na categoria *melody*, romântica ou consciente, que são as mais bem produzidas em termos de arranjos. Porém, o que diferencia esta categoria é justamente o teor estritamente religioso das letras. São músicas com letras que buscam evangelizar através do funk (assim como ocorre em outros gêneros musicais evangélicos).

Embora seja extremamente simples explicar o que é um funk de louvor, o impacto ao ouvi-lo pelas primeiras vezes é grande, porque: 1) trata-se de um discurso que difere muito de quase todo o universo do funk fluminense, um universo sensual e irreverente; 2) as próprias batidas eletrônicas do funk fluminense, assim como de outros gêneros de música eletrônica, possuem, do ponto de vista físico (acústica), elementos que acentuam o caráter sensual (e sexual) da dança, com forte presença dos graves, assim como nas *raves*, o que parece contraditório se relacionado às letras apresentadas; 3) As batidas mais atuais do funk fluminense, basicamente a mistura do tamborzão com o *beatbox*⁶⁸, possuem uma síncopa característica dos ritmos/gêneros musicais afro-descendentes, como o samba e os tambores usados em rituais religiosos de cultos afro-descendentes, o que parece contraditório também, pois se trata de uma música que faz sentir a partir de um determinado lugar de fala, embora as palavras e o discurso articulado na letra remetam a outro lugar de fala (pois as religiões protestantes possuem descendência europeia); 4) ao contrário do que ocorre com o Gospel tradicional, nos EUA (que inclusive provém da contração do termo *God Spell*, ou “Palavra de Deus”), que possui diferenças musicais com outros ritmos/gêneros cantados na primeira metade do século XX, como o blues e o soul, não há diferença musical significativa no funk de louvor, apenas em suas letras.

Alguns discos de funk de louvor incluem faixas inteiras de pregação evangélica, seguidas de canções de funk com letras de louvor. Ou seja, faixas em que não há música propriamente, mas a voz do MC (como a de um pastor) pregando a partir de uma gravação que remete a situações cotidianas das favelas. É importante ressaltar que nas favelas e subúrbios do Estado do Rio de Janeiro houve um crescimento da população evangélica nas últimas décadas. Deste modo, a dimensão cotidiana do funk fluminense possui elementos como a sensualidade, o narcotráfico, a precariedade infraestrutural das habitações e condições sanitárias de boa parte das favelas e as igrejas evangélicas de diferentes orientações que vêm crescendo nestes mesmos locais. Embora pareça maniqueísta e dicotômico ao extremo (o que

⁶⁸ Muito usada também no rap, a técnica de *beatbox* consiste em fazer batidas com a boca, imitando o som de batidas eletrônicas, para que o MC (termo originado no rap) fale a letra por cima desta base. No caso do funk fluminense, é comum o *beatbox* ter sido gravado previamente e funcionar como batida eletrônica para as músicas.

se configuraria como um elemento da programática sociocultural Moderna), a bifurcação entre seguir o caminho do narcotráfico ou seguir o caminho da religião local é, de fato, uma possibilidade e uma forma sintética de demonstrar as poucas escolhas que os habitantes de favelas possuem, se comparados aos habitantes pertencentes a outras classes sociais.

Um aspecto importante também que não pode ser negligenciado, com relação ao funk de louvor e sua quase invisibilidade diante do senso comum ao formular uma imagem genérica a respeito do funk do Rio de Janeiro, é que os mercados que se formam entorno da distribuição e da execução ao vivo do material musical funkeiro são completamente diversos. Não se ouve funk de louvor em um baile comum de funk e nem nos principais programas de rádio referentes ao gênero. Os CDs relativos a esta vertente são mais ligados ao mercado evangélico do que ao mercado do funk propriamente.

Como exemplo desta vertente, pode-se ver o MC Delei pregando⁶⁹, além da música “Orar pra namorar”, da Tribo do Funk⁷⁰. Abaixo está a letra desta música, como exemplo da vertente de louvor:

Orar Pra Namorar

Ele chega de mansinho
Dizendo que já formou
Que já foi na arena jovem
Uma vez e se amarrou
E falou que as mulheres da igreja são demais
Mas chegou uma varoa e disse:
Calma meu rapaz!
Não adianta tu gostar
Se não quer um compromisso
Vai primeiro batizar
Aceitar a Jesus Cristo
E depois do encontro
O seu líder vai falar:
Calma:
Vai orar pra namorar...
Vai, vai, vai, vai orar pra namorar

2.3.9 Funk de recado

O funk de recado, na verdade, seria uma subdivisão mais específica dos chamados funks proibidões. Trata-se de algumas músicas com letras pesadas e com veiculação paralela feitas pelos mesmos MCs que fazem os proibidões, mas nem todo proibidão seria um funk de

⁶⁹ Em vídeo que pode ser acessado em: http://www.youtube.com/watch?v=CM Ae6Fn_g2U. Última consulta em 11/01/2011.

⁷⁰ Letra e vídeo podem ser acessados em: <http://letras.terra.com.br/tribo-do-funk/757604/>. Última consulta em 05/01/2011.

recado. O que os define então e por que escrever a respeito deles? Funks de recado são literalmente armas de guerra do discurso. Apresentam recados de uma facção a outra e circulam com o objetivo de cantar vitórias antecipadas e planos de ataque. Não é tão fácil obter informações a respeito da veracidade de suas letras e muitas vezes, a não ser nas próprias favelas, esta subvertente do proibidão circula de celular para celular e de computador para computador, mas as referências quanto a quem está cantando e se a mensagem descrita é verdadeira não são tão evidentes ou fáceis de se evidenciar com certeza. A polícia do Rio de Janeiro, por ocasião das recentes ocupações em complexos de favelas no final de 2010, divulgou através da mídia hegemônica que MCs cantariam determinadas letras para confundir a polícia a respeito das futuras ações da facção representada pelos mesmos MCs. É um assunto controverso, mas o fato é que as letras impressionam, devido à referência imediata e específica a invasões que ocorreriam nos próximos meses.

Como exemplo desta vertente, está reproduzida abaixo a música “A ponto 30 tá na Penha”, atribuída ao MC Smith⁷¹, já citado anteriormente neste trabalho. Há menção direta na letra ao fato de que agora há uma determinada arma de grosso calibre em posse da facção CV e que esta vai invadir outra localidade:

A Ponto 30 Ta Na Penha

Pois se liga no papo reto
Esse é o morro do chadubão
Aqui na Penha é o MK de g3 e AK trovão
La todo mundo sabe que a penha tá fortemente
Forte a braço pra Pikap terra chat e remetente
Realidade é pra ser dita
Eu falo pra você no complexo da penha
É o MK e o dc
Eu vou falar mais 1x oi mete bala na zetam
E é por isso que eu falo que a penha é talibã
Oi forte abraço para o porco e também para o azeitona
Saudade Japeli e do meu mano toma-toma
Pois não vai ficar assim
O que fizeram com os amigos
Pois a xatuba tá pesada e aqui na penha é
Vários bico
Quando espulsa os Adelaide toma a vila do João
E mostra para o pinhero que La só tem cuzão
O bico já tá no óleo S de sal e HK
Quem vem puxando o bonde é o dc e o MK
Púrica já tá peitando e deu toque de recolher
E ele já tá ligado e Lucas vai virar Cv
Lucas vai virar cv, Lucas vai virar CV
Rocinha 4º toque o 5º vai virar CV

⁷¹ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/mc-smith/1498667/>, última consulta em 04/11/2010.

Lucas vai virar CV, Lucas vai virar CV
A ponto 30 tá na penha e a bala vai comer
E a bala vai comer
Lucas vai virar CV, Lucas vai virar CV
O amigo é sinistro vou chamar mano lazer
Lucas vai virar CV, Lucas vai virar CV
A ponto 30 tá na penha e a bala vai comer...

2.3.10 Funk infantil

Esta vertente encontrada até o momento da escrita deste capítulo e fruto de uma sugestão ao autor deste trabalho feita por Alexandre “Xandoca”, que trabalha no setor de promoção da *FM O Dia* e já atuou como apresentador de eventos da Furacão 2000, existem hoje alguns funks com temática infantil, como o do “Elefantinho Azul”. Esta sugestão ocorreu em dezembro de 2010 e, de lá para cá, o pesquisador não encontrou tantos exemplos desta vertente. De qualquer modo, é interessante notar que o funk fluminense já produz exemplos voltados para as crianças e, em alguns casos, cantados por crianças, o que demonstra que nem sempre o funk pode ser classificado estritamente como “música para adultos”. Nem todas as vertentes do funk conhecido como carioca possuem o teor adulto dos funks pornográficos, sensuais e proibidos. O funk infantil é bem simples e direto. Porém, a discussão sobre em que medida a letra é realmente infantil ou um pastiche das letras adultas com algum teor infantil é algo que ainda mereceria um aprofundamento maior⁷².

Abaixo está a letra da música do “Elefantinho Azul”, da MC Iasmim⁷³ (filha do DJ Igor, um dos principais da equipe Furacão 2000 atualmente). Nota-se que a letra possui algum teor sensual, usando frases de duplo-sentido, não exatamente infantis:

Dança Do Elefantinho Azul

Vai sentando, vai sentando.
Vai sentando, vai sentando.

Se liga criança, o que eu vou falar pra tu
Esse é o passinho do Elefantinho Azul
Então pra frente, pra frente, pra frente, pra frente
Brúuuuuuuu
Pra trás, pra trás, pra trás, pra trás
Pra frente, pra frente, pra frente, pra frente
Brúuuuuuuu
Pra trás, pra trás, pra trás, pra trás

⁷² Esta discussão foge aos limites e objetivos deste estudo e não será realizada no âmbito desta Tese.

⁷³ A letra da música pode ser acessada em: <http://letras.terra.com.br/mc-iasmim-david-bolado/1588018/>, consultada em 09/01/2011; e o vídeo em que aparece a MC Iasmim pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=4DPvJr3QoV8&feature=related>, consultado em 10/01/2011.

O Elefantinho Azul vai no chão, vai no chão
O Elefantinho Azul vai sentando, vai sentando
O Elefantinho Azul vai no chão, vai no chão
O Elefantinho Azul vai sentando, vai sentando
Vai sentando, vai sentando

Se liga criançada, o que eu vou falar pra tu
Esse é o passinho do Elefantinho Azul
Então pra frente, pra frente, pra frente, pra frente
Brúuuuuuuuu
Pra trás, pra trás, pra trás, pra trás
Pra frente, pra frente, pra frente, pra frente
Brúuuuuuuuu
Pra trás, pra trás, pra trás, pra trás
O Elefantinho Azul vai no chão, vai no chão
O Elefantinho Azul vai sentando, vai sentando
O Elefantinho Azul vai no chão, vai no chão
O Elefantinho Azul vai sentando, vai sentando
Vai sentando, vai sentando.

2.4 Elementos musicais do Funk fluminense

Aquilo que se denomina música e que o autor deste estudo, ao buscar uma definição que desse conta do estado atual da música, difundida como produto para consumo de massas através da indústria fonográfica, em sua Dissertação de Mestrado, apresentou como sendo “um discurso social através dos sons” (LAIGNIER, 2002), é passível de uma enormidade de estilos, gêneros e possibilidades. Ainda assim, há elementos fundamentais em qualquer tipo de música, para que esta seja considerada como tal. Os principais elementos que constituem a maior parte das músicas conhecidas no ocidente a partir da Modernidade são três: ritmo, melodia e harmonia. Todos os outros elementos que se desdobram a partir daí são decorrências destes três elementos fundamentais. Dependendo da época e do contexto sociocultural, há mais ênfase do ponto de vista simbólico (crença e ensino) e empírico (evidências que se manifestam na própria música ouvida) de um destes elementos em relação aos outros. Dificilmente há um equilíbrio entre os três elementos da música em termos de elaboração e, quando isto ocorre, tratam-se de músicas nem sempre consideradas as mais fáceis de se ouvir.

A música deixa perpassar, em termos de significado social, tanto a racionalidade quanto o conjunto de emoções e sensações que traduziria uma espécie de sensibilidade comunitária ou mesmo societária para diferentes contextos. A música, assim como qualquer obra artística, pode expressar: 1) a sensibilidade e o discurso racional de um artista; 2) a sensibilidade e algumas ideias racionais ou racionalizáveis (hábitos, valores, propostas, argumentos, histórias) de um povo, comunidade, nação ou qualquer grupamento social

estabelecido. Assim, um grande artista musical, o chamado músico, pode, ao mesmo tempo, representar a singularidade do acontecimento que é a sua obra, que faz com que ela se destaque de outras obras da mesma época/contexto sociocultural, mas também representar a exemplaridade do conjunto de músicos ou música produzida neste mesmo contexto. Um ótimo exemplo deste tipo de perspectiva é a tese de Doutorado de Milene Mizrahi a respeito de Mr. Catra. Trata-se, segundo a autora, de um músico ligado ao funk fluminense que se destaca muito dos outros funkeiros, embora também sirva como exemplo de uma série de fatos e ocorrências do mundo funkeiro. O que a pesquisadora busca ao analisar a marcante personalidade de Mr. Catra é sua singularidade/exemplaridade com relação ao funk como elemento cultural/musical:

E a marca de Mr. Catra, que inventa a sua própria tradição, emerge da dinâmica de apropriações do funk, porque esta não nos fala apenas de englobamentos e empréstimos culturais, mas de mediação. Da possibilidade de ir e vir entre mundos que o Funk faz e deixa ver em especial através das letras das músicas proibidas, que é constituinte da pessoa de Catra e está presente na confecção das suas paródias musicais, ao subverter os símbolos da cultura hegemônica e englobá-los. É dessa união entre subversão e englobamento que a mediação se faz possível, pois subversão aqui não significa recusar padrões euro-americanos, mas englobá-los para se comunicar com eles. E é através do riso que Catra estabelece essa comunicação já que é com humor que faz as suas transgressoras paródias e engaja o espectador na operação mimética que realiza (MIZRAHI, 2010, p. 251).

Andamento, tonalidade, intensidade, campo harmônico, improviso, desenho melódico: é a partir da tríade de elementos citada anteriormente (ritmo, melodia, harmonia) que se desenvolvem todos estes outros elementos que diferenciam as músicas com obras únicas (canções, peças de concerto, cantigas populares) e ao mesmo tempo exemplares de um momento histórico, um ponto de encontro entre elementos sociológicos que se expressam através dos sons e representam temas e características de certa época ou lugar. Não se pretende aqui julgar qual dos elementos citados é mais importante, embora não se possa também afirmar que não haja ascendência de um sobre outro no que se refere à concepção e produção de música. Na verdade, dependendo da época e contexto sociocultural, um dos elementos musicais será mais considerado/enfatizado do que outro.

No desenvolvimento da história da música, ocorre que o ocidente possui grande influência da cultura Greco-latina. Desta maneira, os modos gregos⁷⁴ serviram como

⁷⁴ Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólico, Lócrio. Estes são os nomes dos sete modos gregos que serviram como base para o desenvolvimento posterior das escalas tonais ocidentais. A música temperada usa as

inspiração para a criação da música ocidental e, como havia uma valorização inicial cada vez mais forte em direção à melodia, devido à oposição música apolínea x música dionisíaca⁷⁵ (WISNIK, 1989), o ritmo começa a ser deixado em segundo plano. Isto não ocorre de modo uniforme, mas a história da música ocidental é uma história de ritmos “bem estruturados” para servir de base a melodias construídas como parte discursiva, através dos quais os discursos sociais vão sendo apresentados sob a forma da criação artística. A harmonia também se desenvolve, ao longo dos séculos, como possibilidade envoltória de uma melodia, como “roupas e vestimentas” que determinam parte da identidade da música, mas não a parte principal da obra. É sempre bom lembrar que é praxe entre músicos populares, cujo conhecimento da teoria musical e de suas formas de notação oficiais (partituras) muitas vezes é incipiente, registrar, por questões de *copyright*⁷⁶, apenas a melodia da obra, com indicações básicas de acordes e harmonia. Músicos eruditos são mais completos neste sentido, pois a harmonia complementa de modo mais sistemático a música erudita, sendo responsável pelo desenvolvimento de um discurso sonoro tanto quanto a melodia⁷⁷.

É no século XX, com o esgotamento da música tonal (WISNIK, 1989) e uma crise de representação cultural ocasionada pela Segunda Guerra Mundial, que começa a ficar evidente outro tipo de desenvolvimento musical em que a melodia e a harmonia, apesar de continuarem existindo e sendo importantes na identificação das obras musicais, vão dando lugar a uma ascensão do ritmo como elemento de extrema importância musical. Isto começa com os chamados “ritmos negros” norte-americanos, como o jazz, o blues e o *rock'n`roll* (comumente chamado apenas de rock na atualidade). O rock constitui, neste sentido, um importante elemento musical, assumindo um lugar exemplar na história da música do mundo

escalas diatônica maior e menor como referência principal. Ambas são modos gregos renomeados: a escala maior é o modo jônico, enquanto a escala menor é o modo eólico.

⁷⁵ Trata-se de uma dicotomia entre a música do transe, do ritual, da desmesura, capaz de provocar sentimentos de êxtase, e da música da forma, da obediência a um sistema bem definido de sons e escolhas sonoras, parte da educação na Pólis, capaz de disciplinar os cidadãos em função de um belo definido *a priori*.

⁷⁶ O *Copyright Act* ocorreu na Inglaterra, em 1709, colocando “um empecilho muito forte à quantidade descomunal de reproduções não autorizadas” (LOMBARDI, 1987, p. 145). Vive-se hoje uma época onde a questão do *copyright* é bastante discutida, devido às novas tecnologias midiáticas que permitem difusão de obras musicais de modo muito prático e rápido, o que significa mais dificuldade por parte das grandes gravadoras componentes da indústria cultural em proteger seus conteúdos artístico/comerciais de usos considerados (por lei) indevidos, mas também significa uma facilidade maior para músicos independentes de conseguir mostrar seu trabalho para novos públicos consumidores.

⁷⁷ A Quinta Sinfonia de Beethoven, por exemplo, demonstra o quanto harmonia e melodia são menos dissociáveis na música erudita do que na música popular. Compositores com formação erudita, como Tom Jobim, conseguem trazer para a música popular, e a Bossa Nova (assim como o Jazz) é um ótimo exemplo disto: “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim, é uma obra musical em que melodia e harmonia são indissociáveis no que se refere a expressar a complexidade musical e os efeitos desta música nos ouvintes. Enquanto a nota da melodia quase não varia, os acordes que compõem a harmonia se modificam e criam efeitos interessantes para a aparente monodia desta música. A ideia, além disso, vai sendo narrada pela letra, o que torna o conjunto ainda mais interessante e complexo como obra artístico/musical.

globalizado (uma extensão do ocidente através do mercado e dos meios de comunicação sociais, onde o modelo norte-americano de cultura possui predominância como forma-base com relação aos outros modelos/matrizes culturais). A própria ideia de “ritmos negros” ao invés de “gêneros musicais negros”, denota uma preponderância do ritmo com relação a outros elementos (além de um possível discurso racista, que enxerga a alteridade como produtora de exotismos, pois a melodia e a harmonia são bastante interessantes em alguns destes ritmos/gêneros).

Embora tenha havido muita guetificação da música e dos músicos negros durante boa parte do século XX, mas principalmente até os anos 1960⁷⁸, a música de origem negra foi apropriada pelos brancos de modo a tornar-se um sucesso na voz e instrumentos de brancos e negros. Chuck Berry, Little Richards, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis: brancos e negros fazendo rock e tornando este gênero musical de forte apelo rítmico (extremamente dançante em seus primórdios, nos anos 1950) conhecido além dos limites territoriais dos EUA. Inglaterra, Europa e, após os Beatles, o mundo globalizado. O ritmo começa a se destacar no século XX, principalmente, em sua segunda metade.

É nos anos 1970 que surge o chamado funk norte-americano, uma variedade do rock um pouco mais suingada, de origem negra e com elementos da chamada *soul music* (que por sua vez já era uma variação laica dos *spiritual* negros das igrejas evangélicas do interior dos EUA). A relação entre funk e rock é muito importante, pois há livros que se dedicaram ao assunto que consideram mesmo o funk norte-americano uma variação do rock (SHUSTERMAN, 1998).

Nesta mesma época, o funk estadunidense entra no Brasil e inicia um movimento de bailes e de circulação fonográfica que possui implicações diretas na constituição de um funk nacional:

A *black music* chegou ao Brasil no início dos anos 70, marcando os trabalhos de artistas como Tim Maia, Toni Tornado, Gerson King Combo (Gerson Rodrigues Côrtes), o soul-sambista Carlos Dafé, o Grupo Abolição de Dom Salvador (Salvador da Silva Filho) e, um pouco adiante, a banda Black Rio, do saxofonista Oberdan Magalhães, um ex-integrante do Abolição. Ao mesmo tempo, surgia e espalhava-se pelos subúrbios do Rio um determinado tipo de baile, muito do agrado da juventude pobre da cidade, composta na maioria por negros e mestiços. O embrião deste empreendimento, pode-se dizer, foi criado por Anfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, a pedido da diretoria da Renascença, clube da comunidade negra carioca, com o propósito de animar o lazer dominical de seus sócios. Então,

⁷⁸ A este respeito, o documentário *Red, White and Blues*, dirigido por Mike Figgis para a série *The Blues*, produzida por Martin Scorsese (em 2003), traz declarações muito interessantes de músicos como B.B. King, enfatizando a importância da circulação do blues na Inglaterra para que este gênero musical fosse mais reconhecido em seu próprio país pela crítica e pelo público branco.

Dom Filó, membro destacado do Movimento Black, transformou o baile – uma festa sambística – numa festa de música negra norte-americana, novidade muito bem recebida pela garotada que predominava entre os frequentadores (SEVERIANO, 2008, p. 454)⁷⁹.

O que vem em seguida já foi amplamente discutido por autores como Vianna (1997), Herschmann (2005) e Essinger (2005). Porém, é sempre bom lembrar da transmutação musical que ocorre nos anos 1980 e que vai gerar o chamado gênero musical conhecido como funk carioca. Bastante distante do funk norte-americano, é a partir das batidas do *Miami bass* que se constitui gradualmente uma “música nova”. Em tom especulativo, Severiano aponta que “é possível que tenha motivado essa preferência a existência de certa afinidade entre o Miami bass, com suas frequências graves, e o som do surdo das escolas de samba” (SEVERIANO, 2008, p. 455)⁸⁰. De lá para cá, toda uma linguagem própria, que vai além de temáticas peculiares, se desenvolveu.

Mas o que ocorre com os elementos básicos da música quando vistos sob a ótica do funk fluminense?

Neste sentido, começa-se aqui pelo ritmo.

2.4.1 Ritmo

O ritmo é uma parte fundamental de qualquer música. Consiste em uma espécie de “chão” por onde se pode seguir musicalmente em diferentes direções. Trata-se certamente do elemento mais difícil de se definir rapidamente e de modo preciso. Racionalmente, o ritmo é o que conduz a música, um “trilho”, algo que poderia ser determinado anteriormente a qualquer outro elemento da música. Todos os seres humanos sentem, de algum modo, o ritmo de uma música. Muitos sentem o ritmo de forma precisa o suficiente para dançar, por exemplo. É verdade que nem todos os ritmos são tão constantes a ponto de permitir uma dança. Mas a noção de ritmo remete à regularidade e é a parte mais intuitiva ou imediatamente sensorial da música: “Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que

⁷⁹ Há divergências com relação a este início. A citação acima, embora sintética e representativa, é um pouco simplista. Livros mais especificamente dedicados ao gênero conhecido como funk carioca (ESSINGER, 2005; HERSCHMANN, 2005) contam que, na Zona Sul, através dos bailes do DJ Big Boy, inicia-se, de fato, a entrada do funk no Brasil. Porém, é através de sua difusão em bailes de subúrbio, como o citado acima, que o funk vai adquirindo os contornos culturais do que viria a constituir um gênero musical produzido no Rio de Janeiro.

⁸⁰ O livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (SEVERIANO, 2008) ter incluído o funk fluminense em seu desfecho, ainda que de modo um pouco superficial, demonstra como já não é possível ignorar esta manifestação musical cujo desenvolvimento e longevidade apontam para a constituição de um gênero musical brasileiro contemporâneo, mesmo quando a ótica musical do autor está mais ligada a aspectos tradicionais da música.

resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas” (SODRÉ, 1998, p. 19).

Nem toda a música possui na parte rítmica sua ênfase. Na verdade, a música tonal ocidental conhecida como música erudita privilegia a melodia e a harmonia, e isto pode ser percebido ao assistir a uma orquestra: em geral, há sessões de corda, sopro e metais com um número de integrantes e de instrumentos maior do que a sessão rítmica. Porém, é o ritmo que torna a música do século XX, como já fora dito anteriormente, extremamente rítmica, dançante e sensitiva. Embora se possa analisar em termos de partitura um ritmo, este elemento musical é um dos mais intuitivos na medida em que, mesmo através de palmas (quando ritmadas, ou seja, em sintonia), se inicia uma manifestação musical (não se está falando aqui ainda de música como forma acabada, mas da musicalidade presente em um evento qualquer) que pode ser amadora ou profissional.

O pertencimento a um grupo social é algo que se manifesta através de diferentes mensagens que compõem o código/matriz cultural de um grupo. Um dos elementos mais importantes em termos de identificação desta matriz cultural é a linguagem e não à toa a Semiótica como disciplina acadêmica possui no ramo latino, a semiologia, um interesse acentuado nas questões linguísticas. Além da obviedade da importância da linguagem verbal, esta amplamente estudada pelo genebrino Saussure em seu curso de Linguística Geral (publicado postumamente em 1916), há também outros códigos/linguagens, de onde se podem extrair ocorrências singulares que denotam significado. Um destes códigos é a música.

Embora se possa concordar com Moraes (2008) que não existe uma universalidade na música, assim como na linguagem verbal propriamente, pois não há tradução possível para as diferenças nos conjuntos de sons que formam escalas, gamas, e modos nas diferentes culturas, a música é uma linguagem humana, por si só, em termos genéricos, universal. Como assim? Se é possível acreditar que determinada canção é exótica quando advinda de outra parte do mundo ou datada quando oriunda do passado, é também possível que uma música de outra época/local emocione ou simplesmente pareça “fazer sentido” para alguém contemporâneo. Não se está aqui considerando mais a questão das letras; a música, em seus elementos básicos, não precisa de explicação para interessar uma pessoa. Isto ocorre porque há elementos que são, por assim dizer, universais, na música como linguagem: “É verdade que a música é expressiva, mas não representativa, isto é, não duplica, nem copia ou imita uma referência qualquer situada na realidade imediata, ainda que se dê como ‘programática’ e tenha suas linhas melódicas semantizadas verbalmente pelos compositores” (SODRÉ, 2006, p. 220). E,

dentre os elementos que podem ser considerados universais na música, talvez o ritmo seja o de maior universalidade, o mais facilmente identificável. Isto ocorre, segundo Sodré, porque

instaurando uma temporalidade ordenada, mas diversa da cronológica, o ritmo cria um espaço próprio e suscita um imaginário específico. Isto quer dizer que não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de “lugar”, ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente algo acontece (SODRÉ, 2006, p. 214).

É importante ressaltar que na cultura popular e, portanto, na música popular, o ritmo assume uma importância muito grande, principalmente na música do século XX. No caso do funk fluminense, não seria diferente. Um gênero musical de origem popular (aqui no sentido de camadas ou setores da classe trabalhadora ou do lumpem⁸¹ urbano) fortemente enraizado nas favelas do Estado do Rio de Janeiro e com origem afro-brasileira, é no ritmo que a base do funk fluminense está realmente localizada enquanto música.

Contraditoriamente, há poucos percussionistas que se dedicam a estudar o funk de modo sistemático e produzir novas batidas para o gênero. De um modo geral, o caráter pós-moderno do funk fluminense se concentra, dentre outras coisas, como já fora dito, na questão das batidas tecnologicamente criadas: batidas eletrônicas. Se o século XX trouxe ênfase ao ritmo nos gêneros musicais difundidos principalmente a partir dos EUA, como o rock, o soul, o blues, foi a partir do final dos anos 1970 que alguns gêneros musicais urbanos estadunidenses começaram a usar sintetizadores e outros recursos tecnológicos para gerar batidas eletrônicas sintetizadas ou pré-gravadas (sampleadas) a partir de instrumentos de percussão acústicos. O rap, a música eletrônica⁸² e o funk fluminense são exemplos destes gêneros que poderíamos chamar de pós-modernos, devido ao contexto de seu surgimento, se analisada a contextualização de uma sensibilidade pós-moderna, como apresentada anteriormente.

⁸¹ A noção de lumpem-proletariado é usada em estudos marxistas para tratar dos cidadãos que não conseguem nem mesmo se inserir no sistema produtivo, estando à margem da indústria nos centros europeus do século XIX (MARX, 2004; 2010). Atualmente, nos EUA e na Europa, alguns autores usam o termo *underclass* em sentido muito próximo ao de lumpem (WACQUANT, 2008).

⁸² É sempre bom lembrar que a chamada música eletrônica não define todos os ritmos/gêneros que se utilizam de batidas eletrônicas e que surgiram no último quarto do século XX. Trata-se de uma denominação que reúne diferentes ritmos/gêneros (ou subgêneros, devido às sutis diferenças entre alguns deles) tais como trance, drum`n`bass, House, Electro (este com batidas que lembram o funk fluminense), tecno etc. estes ritmos/gêneros musicais representam determinada camada média das sociedades estadunidense e europeia, com ramificações em outros países do mundo globalizado, tal como o Brasil, e possui um caráter urbano. Sob certos aspectos, esta música alimenta a noção de um mundo ideal, com *raves* (festas longas geralmente ao ar livre) que podem durar dias e em que jovens de classe média de grandes cidades se ausentam do cenário urbano cheio de problemas sociais e se isolam em um cenário bucólico com drogas sintéticas e música de transe.

No caso do funk fluminense especificamente, as chamadas batidas que compõem este gênero musical foram evoluindo no sentido de tornar-se cada vez mais fruto de uma concepção e produção locais. Se as primeiras batidas do gênero eram o *voltmix* do Miami bass, o tamborzão e outras batidas mais atuais aproximaram o funk de elementos de um *ethos* local, com batidas que lembram religiões afro-descendentes (candomblé, umbanda) e o samba. Batidas de funk já foram executadas no carnaval carioca em meio ao tradicional e internacionalmente conhecido desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial⁸³, embora o funk nunca tenha completamente perdido um sotaque gringo (ou influência), devido a proximidade que o rap também possui com as favelas e com a questão étnico-racial dos afro-descendentes. Atualmente, além do tamborzão, batida desenvolvida no Rio de Janeiro, é comum encontrar batidas de *beatbox*⁸⁴ nas músicas de funk fluminense. Estas são originárias do rap, onde é comum até hoje (mas desde o final dos anos 1970) acontecerem desafios de rua que se assemelham ao repente, só que com letras menos irônicas e mais agressivas, e sem instrumentos tradicionais. Os *rappers* que aceitam o desafio tocam sobre uma base de *beatbox* feita por algum de seus colegas, embora, quando o desafio ocorre em clubes, possa haver aparelhagem e uma base de batidas realmente eletrônicas para o desafio. No caso do funk do Rio de Janeiro, está se tornando comum misturar (o termo usado em produção fonográfica seria mixar) o tamborzão ao *beat box*, algo usualmente encontrado nas músicas tocadas em programas de rádio, CDs e DVDs de equipes de som como a Furacão 2000.

A questão rítmica no funk fluminense é fundamental para se entender o caráter sensitivo deste gênero musical. As batidas eletrônicas atuais remetem a tambores, o que lembra uma liturgia tribal, quando tocadas em sequência. Estar em um baile funk é encontrar uma espécie de transe, pois há muitas músicas no funk atual em que as letras são arremedos, pequenos trechos que preenchem espaços num vazio de discurso imensurável. Os chamados funk nonsense só fazem sentido quando tocados na pista, não havendo muita motivação para escutá-los em ocasiões mais intimistas. Os funks sensuais também atualizam uma epifania sexual onde os desafios entre homens e mulheres (sempre centrados na figura da individualização contemporânea, do eu) se repetem. Algumas destas músicas, por mais que não possuam letras elaboradas quando analisadas enquanto obra de arte individualmente,

⁸³ Ficou famosa a paradinha que a escola de samba Unidos do Viradouro realizou durante seu desfile no Grupo Especial em 1997, usando batidas de funk fluminense misturadas ao samba. De lá para cá, isto ocorreu outras vezes. Um trecho do exemplo citado da Viradouro de 1997 está disponível para ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=MZN7hZEMGkU&feature=related>. Última consulta em 20/08/2011.

⁸⁴ O *beatbox* é uma técnica desenvolvida pelos rappers norte-americanos de cidades como Los Angeles e Nova York, em que a batida eletrônica é simulada pela própria boca do músico, com a ajuda das mãos para dar um efeito de abafamento sonoro quando necessário. Visualmente, parece que o MC (que existe tanto no funk fluminense como no rap norte-americano) está percutindo na própria cara.

fazem sentido ao colocadas em perspectiva com outras músicas contemporâneas. Uma música pode estar falando de sexo com a amante, sendo que um sujeito (homem) está proferindo a letra. Um mês depois, começa a circular a resposta da “fiel” (esposa ou namorada fixa). Uma terceira música, em que a protagonista é a amante surge dois meses depois. No intervalo de um ano, tem-se um diálogo nas pistas e rádios que tocam funk fluminense operado pelo conjunto de letras que são pensadas em cima de outras letras.

Com relação ao ritmo, que é o que interessa neste tópico, batidas parecidas (inclusive no andamento) facilitam a mixagem em sequência destes diálogos promovidos pelos MCs. Para o DJ, é simples encadear músicas que tratam do mesmo assunto e que possuem uma base comum. No caso das pistas de bailes, este diálogo opera um *frisson* no público, pois os homens cantam a parte masculina e as mulheres se identificam e bradam a feminina.

Estes diálogos sobre uma forte base rítmica comum não necessitam de desafios apenas de cunho sexual. Há canções que remetem a outras de modo simpático, como o “pam-pam-ti-pam-pam-pam”, do MC Tévez. Esta remete diretamente ao “sabãozinho”, do grupo Os Ousados⁸⁵, que foi amplamente difundida nos canais midiáticos tradicionais e nos bailes.

Após muitas músicas em sequência em um baile ou evento de funk do Rio de Janeiro, as pessoas apresentam uma espécie de êxtase, transe, e parecem pertencer a um coletivo, uma tribo, com a diferença de que a individualização contemporânea não faz parte dos grupos tradicionais. Entre o grupo comunitário pré-moderno e o indivíduo moderno, juntando tudo e mixando em uma mesma vibração, o funk fluminense como fruto de um cenário pós-moderno apresenta estes paradoxos de modo pontuado pelo ritmo, intenso, provocante, difícil de resistir. Assim como o samba, a síncopa eletrônica do funk fluminense retira os pés do repouso e convida à participação do corpo. Mas como o funk do Rio de Janeiro apresenta um som em volume altíssimo, com batidas repetitivas e de forte impacto, com graves acentuados, torna-se cansativo, exaustivo, repetitivo e, somada esta explosão rítmica com a falta de um discurso mais elaborado em termos de letra, mas principalmente de melodia e harmonia, o funk fluminense atualmente tocado é difícil de suportar continuamente durante horas seguidas⁸⁶. Em bailes de equipes como a Furacão 2000, ocorrem divisões de blocos de músicas, cada um tendo mais ou menos uma hora e meia, e o funk divide espaço com outros ritmos/gêneros musicais, tal como o hip-hop e o samba. A própria rádio da Furacão 2000 se

⁸⁵ Letra e música (com vídeo de uma apresentação no programa televisivo Caldeirão do Huck, da emissora Rede Globo) disponível em: <http://letras.terra.com.br/os-ousados/831521/>. Última consulta em 20/08/2011.

⁸⁶ Isto me foi dito por um DJ ligado ao funk do Rio de Janeiro.

apresentava (entre 2008 e 2012) como uma rádio onde tocava o melhor do “pagofunk” carioca.

Além disso, no I Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca⁸⁷, houve uma discussão a respeito de que a letra no funk conhecido como carioca não teria nenhum sentido em ser analisada, ou ao menos teria menos importância na constituição de um discurso. Esta ideia, embora bastante discutível, demonstra o quanto o funk do Rio de Janeiro caracteriza-se pela parte rítmica, tendo os outros elementos musicais um papel secundário no processo de identificação do funk fluminense tanto por parte de um pesquisador quanto por parte da própria comunidade de sentido que o legitima como elemento de pertencimento de um grupo social.

2.4.2 Melodia

A melodia, mesmo precisando do ritmo como uma base a partir da qual se constitui, pode ser considerada o elemento musical simbolicamente mais importante do ponto de vista racional e que possibilita a diferenciação identitária e individualização de cada obra artístico/musical. Não à toa, trata-se do fundamento da música moderna possuir melodias elaboradas, complexas, com caráter distintivo. A música popular, por outro lado, independentemente do continente, costuma repetir ritmos e apropriar-se de melodias, pois uma melodia repetida (parcial ou totalmente) possibilita uma mais fácil participação do grupo em sua assimilação e uma espécie de reconhecimento comunitário daquela forma artística. A música não precisa da letra para dizer determinadas coisas. Suas formas estritamente musicais definem o quanto esta ou aquela música pertence a uma determinada matriz cultural.

Neste sentido, a noção de “paisagem sonora”⁸⁸, tal como apresentada por Wisnik (1989), é uma boa maneira de descrever a capacidade da música de apresentar, sob a forma de som, elementos culturais que remetem diretamente a certas épocas e regiões do mundo:

As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não-conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem*

⁸⁷ Este evento ocorreu no dia 24 de maio de 2011, nas dependências do Instituto de Psicologia da UFRJ, Campus da Praia Vermelha, organizado pela equipe da pesquisadora Ângela Arruda, e contou com cerca de vinte e cinco pesquisadores do tema.

⁸⁸ Existem outros autores que trabalham com a noção de “paisagem sonora” em sentido bastante diverso. Herschmann (2007), por exemplo, discute este termo de forma a caracterizar a revitalização da Lapa, no Rio de Janeiro, através de estratégias comerciais que identificam determinados trechos da região a partir de uma estética do samba tradicional.

sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra (WISNIK, 1989, p. 65).

A melodia, certamente, não é o único elemento que participa da criação de “paisagens sonoras”. Porém, trata-se de um elemento que contribui em muito para a formação discursiva estritamente musical. Quando se fala em música, o termo “tema” tanto pode se referir ao conjunto de questões (assunto) tratadas na letra de uma canção, quanto pode remeter a formações discursivas estritamente musicais. Neste caso, “tema” é uma passagem melódica que se repete, uma espécie de conjunto de frases musicais principal com relação a uma determinada obra musical e sua identificação.

Mas se a melodia é simbolicamente muito importante no estudo da música ocidental, este elemento é bem mais simples de se definir conceitualmente do que o ritmo. *A melodia é um conjunto de notas musicais dispostas sucessivamente, ou seja, em sequência. Normalmente, na história da música ocidental, melodias são situáveis em um campo harmônico, conjunto de regras musicais que define territórios para além do ritmo, por onde as melodias podem se desenvolver e se distinguir umas das outras.*

Sabe-se que a melodia é extremamente considerada como parte essencial da música, ao rever etimologicamente a origem do termo “música”, na Grécia. Para os gregos, “melos” era termo que significava música, de onde advém a palavra “melodrama”, que, de sua origem grega, significa drama musical e se referia a determinadas peças de teatro que conseguiam um teor emocional grandioso da plateia. A noção de “música” propriamente é oriunda da noção de “musa” (Musiké Téchnē ou “arte das musas”), o que relaciona, desde o seu início, à música à questão do belo, da poesia e da mulher como algo idealizado, inspirador.

No desenvolvimento da música ocidental, centrou-se na melodia as questões mais prementes de direitos autorais, sendo que a melodia registrada é aquela que serve de base legal e evidência empírica para processos jurídicos relacionados a questões de propriedade intelectual em termos de direitos de autor⁸⁹.

A música popular e a música massiva, que são formas com alguma semelhança, embora habitem temporalidades e/ou espaços sociais diferentes, possuem uma relação um tanto simbiótica entre melodia e letra. Embora seja comum ouvir de compositores que a melodia é usualmente composta em primeiro lugar, vindo a letra em seguida e sendo encaixada na melodia, não há uma fórmula única para o processo de concepção musical da canção popular/massiva. Sofrendo adaptações posteriores, no caso da massiva para se adequar

⁸⁹ Existem também os direitos conexos, relativos a questões de execução das músicas (GUEIROS JR., 1999).

ao formato de mercado; no caso da popular pela reapropriação que cada indivíduo ou geração opera para repassar a tradição contida na música em questão, é na relação entre melodia e letra que a música massiva/popular apresenta sua face mais reconhecível. Obviamente, também a mais julgável, criticável, analisável, resenhável.

Até o surgimento dos ritmos/gêneros musicais pós-modernos, a crítica se concentrava no julgamento do duo melodia/harmonia. Quando alguém cantarola uma melodia bem definida com sua letra é como se a noção de música, tal como se configurou no ocidente, ocorra. O próprio Adorno, com todo seu elitismo e brilhantismo ao escrever sobre o tema, opera uma distinção (um tanto pejorativa e discutível) entre “música séria” e “música ligeira”/“música de rádio”. Apesar do julgamento de valor, Adorno não nega os fenômenos radiofônicos (massivos) ou populares e, portanto, pouco elaborados, como parte da música ocidental. Sua crítica coloca uma distinção de classe e um tanto redutora como rótulos para categorias de análise musical, mas considera o melhor e o pior da música como parte de um desenvolvimento social que empobreceu e estaria matando a arte, mas ainda assim não completamente a música.

A dificuldade aqui ocorre porque o que Adorno acusa, de fato, é a mudança de uma época. Na transição entre o Moderno e o pós-moderno sob o ponto de vista cultural, advindo justamente da capacidade/característica moderna em transformar todos os campos da vida social em mercadoria (DEBORD, 1997), a arte que Adorno conhecia e admirava estava morrendo (pelo menos como ponto de referência simbólico principal, como parâmetro a ser seguido), mas não a música como um discurso social através dos sons, como padrão sonoro reconhecível e condição de pertencimento de um grupo a partir do simbólico/cultural. Adorno não admitiu completamente que a forma popular sempre coexistiu à forma mais elaborada da música erudita (ou “séria”, em suas próprias palavras). O que o rádio e a chamada “indústria cultural” operou, de fato, foi uma remodelação nos parâmetros do que viria a se constituir como simbolicamente valorizado. O dinheiro procura eficácia, e o padrão da música massiva não poderia se constituir senão a partir do popular, pois: 1) requer menos elaboração para a concepção, produção, difusão e recepção; 2) É um número maior de pessoas que está imediatamente apta a não só assimilar minimamente, mas tornar-se público consumidor daquelas canções; 3) possui letra e isto significa que o discurso é assimilável tanto pelo lado da linguagem musical como pelo lado da linguagem verbal; 4) numericamente há mais povo do que elite em qualquer parte e época da história humana, o que significa que, em números de vendas, o povo precisa participar do circuito de consumo para que produtos massivos cumpram a sua lógica.

De tudo o que foi dito acima, pode-se aferir que, se não houve uma insurreição vitoriosa em nível mundial do proletariado como classe, como previu Marx, houve uma incorporação da cultura proletária cada vez maior nos meios de comunicação de massa, que nunca negaram o valor de obras eruditas, mas iniciaram uma nova época, com outros padrões de difusão cultural. Com todos os preconceitos sociais ainda existentes até hoje, não haveria um *bluesman* do Mississippi conhecido e que teria vivido de sua música (em alguns casos, até mesmo enriquecido) se não fossem o formato disco aliado ao formato rádio, ou seja, meios de comunicação e, por assim dizer, indústria cultural⁹⁰. Não era preciso saber ler uma partitura para, já nos anos 1930, realizar gravações antológicas de blues, como o fez Robert Johnson⁹¹. Para além do estritamente mercadológico e financeiro (o “morto mandando no vivo”, como diria Marx), a sobrevivência do simbólico das classes populares, através do registro sob forma diversa da partitura, o que incluiu na história da música os iletrados e semi-iletrados (inclusive na linguagem verbal), teve na indústria cultural um aliado importante. Apenas para concluir esta reflexão e discutir seu impacto posterior na questão melódica, o que se afirma aqui é que a indústria cultural de fato industrializou, padronizou, serializou a música (e a cultura de um modo geral), ao mesmo tempo em que abriu brechas do ponto de vista histórico para que a música pudesse existir mesmo quando analfabeta (sem o registro da notação).

Trata-se de uma distinção muito importante que a música sempre teve, pois a letra não é, de fato, um de seus elementos fundamentais, como a própria “música séria” de Adorno atesta: boa parte do repertório erudito se constitui como música instrumental e hoje existem músicos com trabalhos bastante reconhecidos que cantam melodias sem letra⁹². Neste ponto,

⁹⁰ A respeito da história do blues e de sua relação com a indústria cultural, são ótimas fontes de consulta o livro em HQ *Blues*, de Robert Crumb (2010), além do filme *Cadillac Records* (Dirigido por Darnell Martin, 2008) e da série de sete documentários comemorativa dos cem anos da primeira partitura de Blues conhecida (produzida por Martin Scorsese em 2003 e dirigida por diversos diretores, incluindo o próprio), intitulada *The Blues*. Interessante é notar que a referência enquanto documentação histórica para a comemoração do centenário do blues é ainda a forma escrita da partitura, devido à época (1903). O samba, por exemplo, é considerado quase centenário devido a um registro fonográfico, o da música “Pelo Telefone”, de Donga (1916). Quanto mais adentra-se o século XX, mais os parâmetros musicais em termos de predominância simbólica se alteram e, por mais que a partitura ainda constitua um documento importante jurídica e simbolicamente, a indústria cultural passa cada vez mais a ser elemento de legitimação de uma “verdade musical”.

⁹¹ Robert Johnson foi um bluesman que morreu em circunstâncias misteriosas aos vinte e sete anos de idade, tendo deixado somente vinte e nove músicas gravadas em que compôs, cantou e tocou violão de modo a influenciar as gerações posteriores de músicos de blues. Sua morte misteriosa alimenta até hoje lendas sobre uma espécie de pacto faustiano em que teria vendido sua alma na encruzilhada em troca de talento e sucesso. A este respeito, o filme *A encruzilhada* (dirigido por Walter Hill em 1986), embora ficcional, constrói seu roteiro em cima desta história real e das lendas em torno de Johnson. É importante ressaltar que, se não fossem as gravações, a música de Johnson não teria influenciado tantas gerações de músicos, incluindo nomes como Eric Clapton, que o homenageou na década passada com o disco *Me and Mr. Johnson* (Warner Music, 2004).

⁹² Um dos casos recentes mais notórios é o do músico Ed Motta, que lançou, em 2002, o disco *Dwitza* (Universal Music). A maior parte deste disco é composta por músicas que não possuem letra. Todas, contudo, possuem vocais.

apenas apresenta-se aqui uma forma musical, a música popular, que nunca teve o reconhecimento social como documento histórico até o surgimento dos registros sonoros em suportes materiais e, com estes, o desenvolvimento da chamada indústria cultural. O nivelamento “por baixo” acusado por Adorno e Horkheimer (1985) é também um canal a mais de difusão que garante certa pluralidade de discursos artísticos na sociedade moderna. Ainda assim, trata-se de um novo modo de difusão do que já havia musicalmente, mas não de algo radicalmente novo do ponto de vista da criação musical.

O desenvolvimento da música popular enquanto canção massiva, aos poucos (ao longo de décadas), vai trazer novidades para o que se costuma chamar música. Ou, ao menos, para a maneira como os elementos fundamentais da música estarão dispostos e reconhecidos em sua importância. O desenvolvimento da indústria cultural e, no caso específico da música, da indústria fonográfica, foi também a história do desenvolvimento das tecnologias de produção e difusão fonográficas, da consolidação dos meios de comunicação de massa e de uma espetacularização que possui efeitos para além da imagem. Como afirma Debord, “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25). É sempre bom lembrar que Guy Debord escreveu este livro em 1967, quando a televisão já se constituía como uma realidade premente, mas não havia ainda a possibilidade de discutir estes efeitos de maneira tão evidente na música. Exemplo simples: o chamado *space rock* protagonizado pela banda Pink Floyd é fruto realmente dos anos 1970, quando novas tecnologias musicais como o sintetizador começam a aparecer em discos como *The Dark Side of the Moon* (EMI, 1973), considerado um clássico da citada banda. Trata-se de um dos discos da história do rock com mais documentários produzidos a seu respeito. Costuma-se chamar a atenção sobre o fato de que o Pink Floyd seria uma banda conceitual (o que é verdade), com discos que contam uma história e discutem determinados temas (claro!), além de que há influência de música erudita em alguns de seus discos e na formação musical de alguns integrantes (ok, é verdade). Porém, além de todo o talento e inovação da banda, o Pink Floyd se caracterizou por usar instrumentos e tecnologias de gravação de ponta para a época, além de efeitos visuais em seus shows que iam de sequências de *slides* com imagens psicodélicas sendo jogadas por sobre os integrantes da banda no palco (já nos anos 1960) a porcos voadores (anos 1970) e muros construídos e implodidos em cena (no início dos anos 1980). A condição “espacial” da banda advinha dos timbres de sintetizadores e tipos de efeitos obtidos através de pedais de guitarra (em estúdio e no palco). Assim, já no rock progressivo do Pink Floyd, o capital está inserido sob a forma de som, pois a cara aparelhagem vai se constituindo como um dos elementos dos shows de rock daí por diante.

É também anos 1970 que a banda alemã Kraftwerk inicia o que viria a se chamar de música eletrônica. Embora mantenha o apelo rítmico característico do século XX, a música eletrônica obtém este apelo a partir de instrumentos altamente tecnológicos, em que o som é produzido de maneira eletrônica, e não acústica.

Tanto o Pink Floyd quanto o Kraftwerk, cada qual a sua maneira, incluem a noção de despersonalização do músico, uma ideia de objetificação do sujeito ou de seres robóticos substituindo seres humanos, em alguns de seus shows. A máquina aí é tão ou mais importante que o Homem.

No final dos anos 1970, nos EUA, o rap começa a se desenvolver com uma fala que subverte sistematicamente a melodia, tendo no ritmo e na letra seus elementos fundamentais. O som das ruas das grandes cidades, já com índices de pobreza crescentes (DAVIS, 2006; WACQUANT, 2008; HARVEY, 2006) e com o excesso de signos circulantes na cultura de consumo norte-americana, encontra na tecnologia dos toca-discos (*pick-ups*) e dos sintetizadores modos de expressar uma música que, como o próprio nome anuncia, é composta de ritmo e poesia⁹³. Apesar das comparações com o repente nordestino brasileiro, há, sob o ponto de vista da melodia e da harmonia, uma diferença muito grande entre rap e repente. Se o repente é composto de acordes tradicionais e, apesar de uma harmonia simples, possui uma harmonia claramente identificável, o rap é composto de fala em cima das batidas. Falas ritmadas, mas não necessariamente acordes envolvendo-as. Além disso, a melodia do repente remete diretamente às tradições populares, repetindo-se e, embora sejam monocórdias, tendem a ser cantadas e não faladas propriamente. O rap usa, de fato, algo que já estava acontecendo em algumas canções de rock dos anos 1960 e 70, como “*Subterranean Homesick Blues*”, de Bob Dylan⁹⁴, e “*Walk this way*”, do Aerosmith⁹⁵, respectivamente, em que o canto começa a se aproximar da fala. *O rap assume isto de modo que não se trata mais de fazer música em sentido tradicional, mas de expressar o ritmo vertiginoso e mecânico das grandes cidades através de uma fala ritmada, dançante, provocativa. Não se pode dizer, depois das últimas três décadas, que isto não é música; mas não se trata mais de uma música com os mesmos parâmetros de análise nem da música “séria”, nem da “música ligeira”, para usar os termos adornianos. O rap é o início de um grito social das periferias urbanas que vai encontrar eco em diferentes países e novos gêneros musicais, sempre usando algo da*

⁹³ O termo “rap” é uma abreviação de “*rhythm and poetry*”, ou, traduzindo, “ritmo e poesia”.

⁹⁴ O videoclipe com a música citada pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=-J4O2-nsFBA>. Última consulta em 20/08/2011.

⁹⁵ A gravação original desta música pode ser acessada em: <http://www.youtube.com/watch?v=bKttENbsoyk>. Última consulta em 20/08/2011.

tradição musical local (popular/massiva) juntamente com elementos novos contextualmente falando.

No caso do funk fluminense, a melodia não costuma ser exatamente uma fala crua como a do rap⁹⁶. Trata-se de um canto com melodias pouco elaboradas ou literalmente buscadas no Miami bass em músicas já existentes, no caso dos primeiros funks feitos no Brasil. O desenvolvimento deste funks ao longo da década 1990 situou o ritmo como um elemento forte e as melodias com a criatividade simples das cantigas de roda e outras canções populares tradicionais. “Endereço dos bailes”, de Júnior e Leonardo⁹⁷, por exemplo, remete (não se trata de plágio ou semelhança tão explícita, mas de partilhar de uma determinada matriz cultural) a “Escravos de Jô” e “Atirei o Pau no Gato”. O “Rap da Felicidade”, por sua vez, relembra melodias de hinos de futebol. O funk fluminense possui características de música popular inegavelmente, principalmente em sua origem.

O desenvolvimento melódico do funk local nas últimas décadas, contudo, apresenta um paradoxo muito interessante: quanto mais se midiaticizou e tornou-se um mercado musical com certa autonomia em relação à indústria fonográfica, ao invés de possuir melodias cada vez mais elaboradas, apresenta, pelo menos em boa parte das músicas que hoje circulam em programas de rádio que tocam o gênero, uma ausência quase completa de melodias. O chamado funk nonsense quase não possui letras, mas também usa melodias por demais simplificadas, repetidas ao extremo. Alguns funks pornográficos também surgem de um grito em que a afinação é o que menos importa. Tom Zé chegou a afirmar que o funk possui a característica da microtonalidade, o que significaria não respeitar os parâmetros ocidentais do menor intervalo possível (que é o intervalo de semitom, entre as notas Dó e Dó sustenido, por exemplo)⁹⁸. Não é possível afirmar que haja uma consciência dos funkeiros a este respeito, mas certamente os padrões de afinação não precisam seguir completamente os da música ocidental. O funk mistura gritos, canto, fala, de maneira um tanto anárquica, sem ser possível definir um padrão de canto funkeiro típico. Talvez pelo volume e ausência de outros instrumentos tradicionais nas apresentações ao vivo do funk fluminense, este assumiu ares de grito. É possível ouvir cantos guturais em diversas apresentações e mesmo em gravações de funk fluminense, embora alguns cantores/MCs sejam extremamente afinados; outros, não. Há

⁹⁶ Apesar de os primeiros funk concebidos e produzidos aqui chamarem-se rap, na virada dos anos 1980 para os anos 1990, como o “Rap do Pirão” (MC D’Eddy), o “Rap da Felicidade” (Cidinho e Doca) e o “Rap das Armas” (Júnior e Leonardo).

⁹⁷ Letra e música estão disponíveis em: <http://letras.terra.com.br/mc-junior-leonardo/803611/>. Última consulta em 21/08/2011.

⁹⁸ Um vídeo com o compositor falando a respeito do funk do Rio de Janeiro está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CCCLkQT12J8>. Última consulta em 21/08/2011.

cantos no funk mais delicados ou ao menos em que a potência da voz vem acompanhada de uma clara afinação e empostação usada por cantores de outros gêneros musicais (MC Sapão, por exemplo).

O funk fluminense tanto elabora melodias quanto transforma em melodias falas de filmes, de bailes etc. É difícil definir um parâmetro melódico para este gênero musical, mas pode-se dizer que as melodias do funk fluminense vão da simplicidade, da pouca elaboração e da auto-referência características da música popular (no sentido de tradicional, regional, das classes populares etc.) brasileira de um modo geral a uma espécie de “vale-tudo melódico” onde encontra-se o fim da canção tal como a conhecemos e o início de algo bastante distinto, que nem pode nem deve ser analisado a partir dos valores musicais tradicionais durante séculos considerados pelos críticos da música tonal ocidental. *O funk fluminense seria um estilo pós-musical? Bem, ao autor deste estudo parece que a condição primária de pertencimento a um grupo e de expressão conjunta através deste pertencimento persiste no funk do Rio de Janeiro tal como na ciranda de roda ou no coco de embolada. O funk fluminense é a música popular urbana do fim do mundo (e início de outro).*

O que assusta no funk fluminense para muitas pessoas dos setores médios urbanos não é o despreparo com relação aos parâmetros tradicionais da música ocidental tonal (seja ela dita “séria” ou “ligeira”), mas a falta de consideração que muitos artistas do funk possuem por estes parâmetros. A preocupação em se vestir com as mesmas roupas de marcas elitizadas é maior do que a de cantar de acordo com os parâmetros das elites. Há uma música da banda de rock brasileira Titãs que diz: “Eu não sei fazer música, mas eu faço/Eu não sei cantar as músicas que eu faço, mas eu canto”. Esta frase poderia muito bem se referir ao menos a uma parte dos artistas do funk fluminense⁹⁹.

2.4.3 Harmonia

A harmonia é, na história da música ocidental, de um modo geral, secundária se comparada à melodia. Estudos sobre harmonia existem a partir de um paradigma de música erudita, mas na música popular a harmonia realmente se desenvolve no século XX, como um entrecruzamento dos músicos com formação ou conhecimento de música erudita que, por

⁹⁹ Apenas para exemplificar esta questão: em conversa com alguns DJs da Furacão 2000, o autor deste estudo perguntou o porquê do sucesso de MC Têvez, já que este artista não canta bem (segundo os parâmetros tradicionais), possuindo uma voz pouco comum de se ouvir em um cantor, quase gutural. As melodias são muito simplificadas e as letras das músicas também. Um dos DJs respondeu que “é verdade, mas ele é carismático, chega sacaneando todo mundo, é gente boa; não tem voz mesmo não, mas no funk ninguém está preocupado com isso. O público dos bailes adora o jeito dele”.

diversos motivos, dependendo da época e do lugar, resolvem aplicar este conhecimento na feitura de música popular. Bons exemplos são alguns músicos de jazz como Duke Ellington e, no Brasil, nomes importantes da bossa nova, como Tom Jobim.

A harmonia ajuda a colocar uma roupagem na melodia e, em linhas gerais, é bem fácil de se compreender e definir seu papel na música. Harmonia é um conjunto de notas musicais tocadas simultaneamente, ou seja, ao mesmo tempo. Estas notas formam acordes e estes acordes, tocados em sequência, formam a harmonia da música: “A *harmonia* é a ciência dos *acordes*. Um acorde é uma superposição de vários sons ou de vários intervalos. A harmonia decorre diretamente do modo, da escala ou do sistema empregado” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 55).

Em geral, principalmente na música popular/massiva, acordes são de três tipos: tríades (acordes de três sons), tétrades (acordes de quatro sons) e acordes de cinco sons. Dois sons tocados simultaneamente constituem um intervalo musical, mas ainda são considerados parte integrante da melodia da música. Acordes só se constituem a partir de um conjunto de três diferentes notas, sob o ponto de vista da teoria musical. É claro que na prática existem variações para esta tese, pois o *rock`n`roll* e o blues usam constantemente um intervalo de quinta para representar um acorde de três sons. Chama-se usualmente de *power chord*, e trata-se de um acorde que usa somente os bordões (três cordas graves de uma guitarra ou violão), normalmente a tônica (nota principal do campo harmônico, a primeira da escala usada em determinada música e, portanto, a nota que dá o tom da canção), a quinta justa e novamente a tônica, só que no papel de oitava, um tom acima. Em alguns casos, são tocadas somente a tônica e a quinta justa.

A harmonia é bem simples de se compreender em um sentido geral, mas na medida em que se aprofundam os estudos musicais sob o ponto de vista da teoria musical (e não apenas em um sentido prático de domínio técnico do instrumento), mais complexas e complicadas se tornam as relações que surgem das possibilidades harmônicas. Embora seja bastante comum na música popular haverem compositores, cantores e instrumentistas que toquem “de ouvido”, como se diz no jargão cotidiano, ou seja, que dominem um instrumento ou o canto apenas da prática em si e de um suposto talento para assimilação dos sons e intervalos que constituem a atividade musical em sua amplitude, são os músicos que estudam teoricamente a música que desenvolvem harmonias mais complexas. A não ser por algumas exceções (Djavan é uma das mais expressivas), arranjadores, maestros e mesmo compositores procuram ter noção de harmonia para desenvolver melhor suas habilidades. É na constituição da harmonia que as tarefas menos intuitivas e mais intelectuais da música ocorrem. Músicos

de jazz e bossa nova (não à toa chamada nos EUA de *Brazilian jazz*¹⁰⁰), por exemplo, costumam ter um conhecimento de teoria musical maior do que o de outros compositores de ritmos populares, o que transparece em suas entrevistas sobre o seu trabalho, mas também aparece de forma consistente em sua música. Uma grande melodia e um ritmo impressionante podem surgir do improvisado, mas uma harmonia distinta, original, normalmente surge de um misto entre a sensação que ela causa no músico que a compôs e um exercício intelectual de colocar as peças nos locais corretos, como em um tabuleiro de xadrez.

Neste sentido, é importante ressaltar que, se a letra da música conta uma história em termos de linguagem verbal, que pode inclusive ser compreendida sem a parte musical, como a partir da leitura de um encarte de disco ou CD¹⁰¹, a harmonia é parte integrante de qualquer peça/obra musical. Em culturas tradicionais, principalmente em tribos e outras formações em que a música possui um caráter modal mais do que tonal, existem músicas sem harmonia no sentido em que normalmente se usa o termo na cultura ocidental. Porém, nesta, a harmonia possui um papel importante e é um dos elementos distintivos que constroem sensorialmente uma ideia de movimento nas peças de música erudita, mas também nos ritmos massivos. Por exemplo, certas sequências de acordes (independentemente do tom, pois a correspondência na sensação está mais próxima da relação entre as notas, o contexto harmônico, do que as propriedades físicas de cada nota individualmente) são repetidas constantemente e isto vale também para música de gêneros menos complexos do ponto de vista harmônico, como o rock, o blues e o repente. Ir de uma tônica para a dominante, voltando em seguida para a tônica é uma movimentação bastante usada. O exemplo aqui seria ir do Dó maior (considerando-se que se está no tom de dó) para Sol maior e de volta a Dó. Pode-se acentuar o caráter de tensão e repouso deste movimento colocando a sétima maior no Dó e a sétima menor no Sol.

A harmonia, em termos de possibilidades, induz a um jogo de repetições e novidades, modulações (no caso de gêneros onde os elementos musicais são mais elaborados), trocas, para se chegar ao objetivo de envolver a música sob o aspecto de uma obra acabada. Poder-

¹⁰⁰ Esta denominação demonstra, por um lado, a dificuldade do povo estadunidense em admitir formas artísticas originais fora de seu território e, sobretudo, advindo de um país pobre e pouco desenvolvido economicamente (a denominação possui algumas décadas e remonta a uma época onde a economia brasileira não passava por um momento auspicioso como o atual; Por outro lado, demonstra também uma semelhança musical entre o jazz e a bossa nova, semelhança esta que se dá pela formação mais aprofundada de seus compositores em termos teóricos e de seus instrumentistas em termos de domínio técnico dos instrumentos. O jazz e a bossa nova não são gêneros onde apelos outros como a beleza dos cantores e efeitos de vestuário e cena sejam mais importantes do que a música em si. A bossa nova possui semelhança em certos aspectos com o jazz, assim como também com o samba e chamá-la de *Brazilian jazz* não é totalmente verdadeiro, assim como não é totalmente falso.

¹⁰¹ Um ótimo exemplo é a música “Faroeste Caboclo”, da extinta banda Legião Urbana. Esta canção de rock conta uma história tão interessante que está sendo filmada. Isto não retira em nada o valor dos elementos musicais, mas a letra possui certa autonomia com relação aos outros elementos da canção.

se-ia metaforicamente comparar a harmonia a um jogo de xadrez, onde, para se chegar ao rei, existem muitas possibilidades, mas dentro de um conjunto muito claro de normas restritas.

Em gêneros musicais populares, a harmonia não costuma criar um campo tão farto de possibilidades e a questão do pertencimento a este grupo passa por uma assimilação mais rápida dos elementos sonoros e verbais contidos na obra musical. Deste modo, é comum uma repetição incessante das mesmas harmonias e, tanto no *rock`n`roll*, no blues e nas cantigas populares, uma sequência de três acordes incluindo tônica, quarta justa (subdominante) e quinta justa (dominante) é mais do que suficiente para expressar ditados, provérbios e até letras mais elaboradas (o caso do cordel), mas com um envoltório harmônico fácil de ser captado e reproduzido por qualquer violeiro ou músico popular sem grandes dificuldades.

O que se está pretendendo afirmar aqui é que (sem querer de modo algum desmerecer a beleza da canção tradicional popular e mesmo dos gêneros que, a partir de uma matriz cultural popular, tornam-se massivos em sua assimilação midiática), do ponto de vista harmônico, a cultura popular/massiva prefere o simples, o óbvio, o que é reconhecível e delimita um território a ser habitado pela comunidade de sentido ali envolvida. Nada de grandes surpresas ou estranhamento: isto está reservado para a música mais elaborada, elitizada, erudita¹⁰². A música popular/massiva nem por isso pode ser vista somente como entretenimento.

No caso da chamada cultura popular, a música é certamente um dos elementos de manutenção de suas matrizes culturais/simbólicas, uma espécie de ponto de referência para rituais que envolvem mitos, tradições religiosas etc. A simplicidade desta música tem a ver com suas finalidades, com o que sociologicamente a música representa para estes povos/setores populares. A música serve como componente em diversas ocasiões para festas, procissões ou outras festividades em que todo um modo de ser está sendo atualizado (no sentido filosófico de posto em prática). Portanto, música neste caso é parte de um conjunto de regras (e não de leis, pois não se costuma escrever as tradições populares para que elas existam como tal, apenas para documentá-las, depois de existentes de forma regular e contínua), que possuem elementos como vestuário, alegorias (bonecos de mamulengo, fantoches), histórias, danças, dramatizações, dentre outros elementos constituintes da tradição do povo em questão.

No caso da música massiva, ainda que nem sempre envolva o mesmo tipo de ritualização, há uma espécie de ritualização nova surgida justamente das imbricações entre

¹⁰² Inclusive esta elaboração serve como elemento de distinção social, tal como afirma Bourdieu em sua obra homônima (BOURDIEU, 2008).

música popular e meios de comunicação de massa. O caráter radiofônico da canção massiva que, enquanto formato, adapta-se a regras (que também não são leis estritas e escritas, mas compartilhadas pelos agentes que participam dos processos de produção e difusão massivos. É interessante notar que, no caso da música popular mais tradicional, muitas vezes não se sabe quem foi o compositor. Em outros casos, um compositor literalmente usa trechos de músicas de outros compositores sem pedir autorização, como é mostrado no livro de Sodré (1998) a respeito do samba. Segundo o autor, há histórias controversas a respeito de autoria. Alguns compositores como Sinhô, segundo Heitor dos Prazeres, chegaram a afirmar no passado que “o samba é como passarinho: a gente pega no ar” (SODRÉ, 1998, p. 87). A música, em contextos de pertencimento (ou melhor, em seu caráter comunitário), é de todos e para todos.

Não somente com relação ao samba, que já nasce como gênero em um contexto urbano e rapidamente é assimilado, de algum modo, pelo mercado fonográfico, mas com relação aos gêneros populares assimilados pelo massivo e outros que já surgem com um apelo de massa (caso do rock), a harmonia simples também serve à música massiva de um modo geral. Isto ocorre, pois a finalidade do massivo é o lado comercial, o viver-de-música, o tornar um produto artístico-musical em um bem de consumo, vendável. Neste sentido, embora a criação musical nunca possa ser completamente formatada, existem formatos que se vão desenvolvendo pela indústria fonográfica em seu conjunto e que procuram tornar a música parte de um todo bastante complexo. Por exemplo: músicas de três minutos são preferíveis a músicas de sete minutos¹⁰³; músicas com poucos acordes e com acordes com poucas dissonâncias são preferíveis a harmonias complicadas; melodias fáceis de cantarolar são preferíveis a melodias intrincadas.

As dissonâncias, em termos harmônicos, só começam realmente a aparecer a partir dos acordes tétrades; tornam-se uma realidade passível de discussão e análise entre músicos em acordes com cinco sons. Bossa nova e jazz são gêneros musicais repletos de acordes de cinco sons (Dó maior com sétima maior e nona ou Ré menor com sétima e décima terceira, por exemplo).

Já os ritmos/gêneros surgidos a partir da década de setenta possuem uma relação um tanto quanto diferente para com a harmonia. Na chamada música eletrônica existem diversas

¹⁰³ É justamente este fator que torna músicas como “*Stairway to heaven*”, da banda britânica Led Zeppelin, e “Faroeste Caboclo”, da Legião Urbana, de grande interesse para o público e a crítica após sua era de sucesso. Tratam-se de canções que conseguiram habitar as paradas de sucesso radiofônicas mesmo sendo um tanto quanto extraordinárias em termos de formato massivo, tendo cada uma mais de sete minutos. Ou seja, cada uma delas, quando tocada nas rádios, ocupava o espaço de duas canções massivas.

possibilidades: tanto se encontra a harmonia simples executada em um sintetizador quanto harmonias mais complexas (o que é menos comum) e até músicas em que a repetição de elementos musicais eletrônicos com a incorporação gradual de variações micromelódicas dá o sentido geral da composição. Aliás, é comum encontrar este tipo de música eletrônica: uma base rítmica com elementos que vão entrando de maneira minimalista e que dificilmente podem ser cantarolados, mas que constituem um transe coletivo quando sentidos/dançados nas *raves*. Nem sempre há uma colocação de acordes, embora as músicas sejam harmonizáveis. Muitas vezes os acordes são tocados a partir de sons sintetizados que não podem ser obtidos em instrumentos musicais acústicos e mesmo elétricos como a guitarra. Isto faz com que a harmonia (assim como a melodia), mais do que na música em sentido tradicional, se constitua como um inventário de efeitos sensoriais sobre o ouvinte. Não se trata de música para o ouvinte compreender e reproduzir: é para que este sinta e participe da experiência sensorial.

O rap assume claramente, em sua origem, a falta de preocupação com a harmonia: ritmo e poesia, base musical e discurso. Assim como a melodia do rap não procura necessariamente um desenho melódico, não busca roupas adequadas ou molduras para este quadro que de fato não está pintado. O jorro de palavras que, muitas vezes, parece um exercício de trava-língua ritmado, onde a rima constitui um objetivo fundamental e o balanço eletrônico da base coloca movimento a esta fala pensada; o rap abole com a harmonia em um primeiro momento. Ainda assim, sempre é possível encontrar acordes minimamente dando um contorno à fala (como fazem os integrantes da banda estadunidense *beastie boys*). Mais recentemente, desde o final dos anos 1990, o número acentuado de raps nas paradas de música norte-americana torna este gênero cada vez mais parte do *mainstream*, o que leva à incorporação de soluções melódico-harmônicas que deixam os raps mais palatáveis para o mercado. A agressividade e deboche iniciais não foram completamente domados, mas começaram a dividir espaço com guitarras, teclados e um refrão bastante melódico cantado por uma cantora ou cantor *pop*. Por um lado, isto traz um respiro para o ouvinte em meio à saraivada de palavras que o rap normalmente apresenta; por outro lado, possibilita que o ouvinte assimile rapidamente um trecho da música, pois as letras quilométricas dos raps demoram um pouco mais para serem decoradas do que em uma ou duas audições.

O funk fluminense, por sua vez, surgido quando o rap já era uma realidade nos EUA e no Brasil, não valoriza a harmonia como elemento fundamental. Há dois motivos principais para isto: 1) do lado da cultura popular, como o funk surge a partir de setores populares, os acordes para se acompanhar qualquer funk em geral são bem simples. A sequência de três

acordes já citada anteriormente pode ser encontrada em muitos dos funks conhecidos. Não se colocam dissonâncias normalmente no funk e, em muitas gravações importantes, nem acordes, de fato, são gravados; 2) do lado do rap, ou seja, de, como o rap, ser um ritmo urbano contemporâneo e ligado a um contexto social que mistura tecnologia de ponta com pobreza infra-estrutural, cada música de funk fluminense é composta para ser tocada por sobre batidas eletrônicas. Em todos os eventos de funk aos quais o autor deste estudo esteve presente durante os últimos dois anos, além dos cantores/MCs, foram vistos DJs com suas *pick-ups*, CD-Js e MPCs. Uma única vez foi visto um percussionista acompanhando o DJ. Nenhum violão, guitarra, teclado. Isto quer dizer que o funk fluminense usualmente não conta com instrumentos de acompanhamento. Mesmo o samba, de origem popular e muitas vezes tendo suas músicas compostas a partir de um cantarolar de melodia junto ao batucar e chacoalhar de uma caixa de fósforos, costuma depois passar por uma harmonização: alguém coloca um violão na gravação da música.

É impressionante como o funk do Rio de Janeiro, neste sentido, se apresenta muitas vezes como música crua. Não é somente nas letras, onde uma realidade de pobreza, gravidez e relações sexuais precoces, poderes paralelos e outros temas são apresentados como algo corriqueiro, parte do cotidiano (o que de fato são para determinados setores populares que compartilham desta realidade). É também na ausência de instrumentos de acompanhamento que reside boa parte da crueza do funk. Música rústica, ainda que contemporânea. Brotando das ruas como veio ao mundo: voz e equipamento eletrônico, MC e DJ. Aos setores médios, acostumados ao violão, aos teclados, às guitarras elétricas, aos saxofones e instrumentos de sopro, metais, o funk fluminense incomoda pela ausência de música. Não se trata aqui de dizer que o funk não é musical. Trata-se de dizer que há hoje uma música urbana popular/massiva com novos parâmetros, um tanto distintos dos padrões musicais radiofônicos. Isto talvez explique porque o funk normalmente é ouvido somente em programas específicos deste gênero no rádio e na televisão. A não ser em casos muito específicos, o funk em geral não é apresentado misturado a outros ritmos/gêneros. Há um desafio que não é somente temático, ou seja, que não se apresenta apenas nas letras do funk fluminense; o desafio é harmônico, melódico, rítmico: a favela e seu entorno possui outra pulsação, outra sensibilidade, e nenhuma necessidade de pedir licença para mostrá-la publicamente.

3. Capítulo II: As emoções do funk fluminense

“Brigar pra quê
Se é sem querer?
Quem é que vai nos proteger?
Pare e pense um pouco mais
Sem violência e nunca mais
Massa funkeira não me leve a mal
Vem com paz e amor curtir o festival
O Festival daqui é muito bom
O festival é um jogo de emoção”
(Trecho da música “Rap do festival”, da dupla Danda e Taffarel)

“Mãe de favela tem uma missão a mais
Conciliar a pobreza com sua busca de paz.
Errado ou não, nunca me acovardei
Atuei dentro da minha escolha com a tua lei
Tudo que aprendi usei pela razão
Fazendo o certo por ser certo e não por condição
Há mães que já nem têm no olhar lágrimas
Para chorar pelos seus filhos que não voltam mais
Mas que jamais desistem de orar pelos seus
Cê vai dançar com o Diabo ou vai andar com Deus?”
(Trecho da música “Mãe de favela”, do MC Eddy)

3.1 Êxtase: bailes, descarga emocional, sensualidade

Uma das coisas que inegavelmente se pode dizer a respeito do funk do Rio de Janeiro é que ele possui um aspecto sensual muito forte. A sensualidade estaria no modo como as batidas que o definem como gênero musical estão agrupadas, deixando para o corpo um papel fundamental ao completar o cenário com danças onde a sensualidade participa como um componente indissociável. Não se está falando aqui da escolha de cada MC, simplesmente, em fazer ou não um funk cuja letra remeta à sensualidade. Isso existe e as gradações de sensualidade no funk são muito diversas. A despeito disto, mesmo os funkeiros que não optam por apresentar um funk sensual, não conseguem impedir (e nem querem, na maior parte dos casos...) esta sensualidade latente do funk que participa até dos funks cujo discurso é de ordem politizada/consciente ou de louvor. Talvez seja a maior contradição dos funks de louvor o quanto aquela louvação possui uma dança cuja sensualidade dos movimentos do corpo está presente, mesmo que de forma mais contida. Mas de que exatamente se está falando quando se usa aqui termos como “sensual” e “sensualidade”? Como afirma o *Novíssimo Aulete: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* a respeito do significado do termo “sensual”:

Sensual (sen.su:al) **a2g. 1** Ref. aos sentidos ou aos seus órgãos **2** Que tem ou revela sensualidade; que desperta o desejo, que excita, ou que atrai sexualmente (mulher sensual; sorriso sensual; jeito sensual; roupa sensual) **3** Que procura os prazeres dos sentidos **4** De grande sensualidade ou de sensualidade exagerada; LASCIVO; LÚBRICO; VOLUPTUOSO **s2g 5** Pessoa sensual [Pl: -ais] [F.: Do lat. tard. *sensualis*, e] (NOVÍSSIMO AULETE, 2011, p. 1.251)¹⁰⁴

E sobre o termo “sensualidade”, o mesmo dicionário afirma:

Sensualidade (sen.su:a.li.da.de) **sf. 1** Qualidade ou caráter do que ou de quem é sensual **2** Ação de se dedicar aos prazeres sensuais, ou de vivenciá-los **3** Gosto pelos prazeres sexuais **4** Atração sexual que um corpo exerce sobre outro(s) **5** P.ext. Fig. Certo charme característico de pessoa cujo modo de agir, falar, andar atrai a atenção, o interesse amoroso das outras pessoas, esp. das do sexo oposto [F: Do lat. *sensualitas*, *atis*.] (ibid.)¹⁰⁵

Por mais que esta sensualidade possa estar ligada a diferentes momentos da vida de quem escuta o funk e que perpassa os canais de comunicação por onde o funk também circula, como rádio e TV, a expressão máxima visível desta sensualidade da atração dos corpos e dos sentidos são as pistas de bailes funk espalhadas pelo território do Estado do Rio

¹⁰⁴ Os grifos (em itálico, negrito, sublinhado ou caixa-alta) foram mantidos do texto original aqui citado.

¹⁰⁵ Consideração idêntica à nota anterior.

de Janeiro. É bom que se diga e não se confunda: não se está falando aqui de sexualidade em sentido explícito. O autor deste estudo nunca presenciou uma cena imprópria em bailes funk, que remeta à pedofilia ou a exibições de sexo explícito. Nem muito menos “amassos” entre casais que estivessem próximos de uma cena de atentado ao pudor. Pelo contrário, os bailes funk tendem a ser muito mais comportados do que o imaginário construído pela mídia e as classes abastadas do Rio de Janeiro costuma indicar... Ainda assim, obviamente, o fato do pesquisador não ter presenciado estas cenas não significa que elas nunca tenham ocorrido. Acredita-se aqui que, como em qualquer manifestação onde há muitos jovens e adultos, mulheres e homens, possam ser encontrados casos de transgressão a certos limites. Mas é importante registrar aqui que, seja em bailes de favelas ou de clube, bailes promovidos por equipes como Furacão 2000, Espião (*Vida Loka* e *Crazy Stuff*), não foi possível identificar nada de muito fora dos padrões da juventude das boates de classe média e alta em termos de limites comportamentais sexuais.

A sensualidade encontrada nos bailes do funk, então, não estaria no ato sexual em si, mas na forma como rebolam e remexem os corpos na pista, ao som do gênero musical citado. Há sempre nestes eventos muitas mulheres bonitas, com roupas curtas ou apertadas, em que as formas do corpo se tornam acentuadas. Há também rapazes musculosos com camisas que deixam seus braços de fora, com os músculos aparentes. Existe, de fato, uma sensualidade no baile que qualquer pessoa pode notar. Embora os passinhos que vêm se desenvolvendo nos últimos anos apresentem uma sensualidade nos movimentos, inclusive misturando os movimentos já tradicionais dos dançarinos de funk a movimentos de samba e outros ritmos populares, arrisca-se aqui a dizer que a sensualidade dos bailes é muito mais um elemento feminino do que masculino. As mulheres dão um show nos bailes funk em termos de dança sensual, provocando os olhares dos rapazes a partir de danças em que suas curvas podem ser observadas atentamente.

Além disso, algumas atrações de bailes funk acentuam uma sensualidade muito grande, através, normalmente, de bondes de dançarinas ou dançarinos que provocam o público unindo as letras sensuais à sua dança. Alguns dançarinos de passinho fazem isto, assim como alguns bondes de dançarinas (*As Absolutas*, *Bonde das Maravilhas*, *Gaiola das Popuzudas*, *Jaula das Gostosudas*, e muitos outros grupos...).

Desde que o funk fluminense existe enquanto gênero musical, os bailes constituem um canal fundamental de circulação deste gênero. Aliás, antes mesmo de um gênero musical próprio do Rio de Janeiro se desenvolver, o Miami bass nos anos 1980 e os balanços e souls dos anos 1970 já tinham o baile como local de difusão. O baile funk foi amplamente analisado

por autores que se dedicaram ao assunto, tais como: Hermano Vianna, que descreveu em seu livro bailes como o do Canto do Rio e outros (VIANNA, 1997); Micael Herschmann, que descreveu em seu livro uma ida aos bailes do Chapéu-Mangueira, no Leme, do Country Club, em Jacarepaguá, e do Emoções, na Rocinha (HERSCHMANN, 2005); etc.

Se tem um componente sobre o qual já se sabe suficientemente a respeito, talvez sejam os bailes funk, mais analisados na bibliografia sobre o assunto do que o gênero musical em si (este analisado no capítulo anterior desta tese). Ainda assim, é importante falar sobre alguns aspectos do baile. No caso de se fazer uma leitura do Rio de Janeiro contemporâneo através do funk, o aspecto da sensualidade não pode ficar de fora. Cidade chamada de maravilhosa e cheia de encantos mil na marchinha tradicional¹⁰⁶, o Rio de Janeiro foi visto como maravilhoso não apenas pelas belezas naturais, as praias, as florestas, a demografia. O Rio possui belas mulheres e homens e isto é assunto internacional. A beleza das cariocas/fluminenses, misturada à sensualidade em épocas como o carnaval, em que os corpos esculturais estão à mostra, é um elemento característico da propaganda a respeito da cidade. Há, inclusive, turismo sexual no Rio de Janeiro, um dos roteiros mais procurados neste sentido por europeus e norte-americanos.

A sensualidade parece ser algo inerente também ao funk conhecido como carioca, um elemento do contexto social que assume, na forma cultural, um papel importante de transmissão de uma espécie de herança simbólica desse mesmo povo. O Rio não é o único lugar do Brasil onde a sensualidade é exacerbada (a Bahia, por exemplo, constitui outro exemplo importante), mas é notório que aqui a sensualidade é um componente social característico.

No funk fluminense, a mesma coisa se nota: uma sensualidade que se traduz em batidas com alto teor de sons graves, o que se pode notar também em outras músicas urbanas contemporâneas de caráter eletrônico. Estas batidas, advindas do Miami bass, foram se misturando a tambores e sons feitos pela boca, conformando uma batida gostosa de dançar e cuja síncopa (ainda que não seja idêntica a do samba) convida o corpo a pular e completar o contorno sonoro. A respeito da síncopa e de seu papel importante na música negra/afro-descendente no continente americano, Sodrê afirma:

A missing-beat pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que

¹⁰⁶ A marchinha intitulada “Cidade Maravilhosa” foi composta por André Filho, lançada em outubro de 1934 e bastante executada no carnaval de 1935 (e nos seguintes).

também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica de movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11)

O corpo reprimido, que completa o som sincopado, ainda segundo Sodré, seria o corpo do negro que fora reprimido durante a escravidão. Sem querer adentrar por demais neste momento esta questão, pesquisadores como Adriana Lopes corroboram a ideia da existência de uma diáspora negra que, apesar de ter ocorrido nos séculos anteriores ao século XX, teria reflexos no funk fluminense dos últimos vinte e cinco anos. Lopes afirma, com base em intelectuais negros como Hall e Gilroy, que “a partir dos anos 1970, começa a ser desenhado, no mapa global, um mercado transatlântico para a cultura ‘pop negra’. Nela, a música passa a ocupar um lugar central, servindo de ‘matéria-prima’ para a produção de novas identidades negras em torno do globo” (LOPES, 2011, p. 27). Porém, para que fique claro, Lopes apresenta uma característica importante do que chama de diáspora negra: ao contrário de um reencontro com a África originária, há um sentido comum não na busca por um retorno, mas na experiência vivenciada por gerações e mais gerações de exilados à força, tendo perdido durante a escravidão seu direito à liberdade simbólica e concreta, algo que ainda hoje gera imensas discussões a respeito de projetos como o das cotas por cor e outros que possam incluir os afro-descendentes na sociabilidade oficial brasileira. A este respeito, Lopes diz que “não é a origem comum que define, simbolicamente, a diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas” (LOPES, op. cit., p. 27-28).

Tinhorão também apresenta algumas evidências históricas de que o corpo do trabalho, ou melhor, o corpo do trabalhador negro se metamorfoseava em suas formas musicais e a dureza se transformava em beleza, o que impressionava a alguns brancos que escreveram algo a respeito, no século XIX. Como, por exemplo, o “atento alemão Robert Avé-Lallemant”, que escreveu “como os escravos da Bahia conseguiam, em 1859, transformar a dureza de seu trabalho em momentos de beleza” (TINHORÃO, 2008, p. 139- 140). Outro ponto que merece atenção é que as impressões dos viajantes europeus do século XIX a respeito do Brasil, ainda que permeadas de preconceitos culturais, servem, segundo Tinhorão, como crônica social dos cantos afro-descendentes daquela época. O autor ressalta que estas crônicas chamam a atenção para características como: “canto em diálogo estrofe-refrão, acompanhamento quase sempre marcado pelo ritmo dos chocalhos brandidos em consonância com o bater dos pés, em cadência de marcha seguramente no tempo de 2/4” (TINHORÃO, op. cit., p. 139). O mesmo autor cita relatos estrangeiros para apontar outras características como o fato de haver, nos sons dos negros no Brasil do século XIX, “um canto gutural” e a repetição das mesmas

palavras ao infinito” (id.). As semelhanças em termos de forma sensível com os gêneros musicais de origem negra no Brasil do século XX, tais como o samba e o funk fluminense, parecem evidentes. Se o funk não possui a divisão 2/4 e seus tambores são eletrônicos, o canto gutural e a repetição incessante das mesmas palavras em algumas de suas músicas, além da forma musical em que estrofe-refrão estão bem marcados, evidenciam esta ligação com o movimento de diáspora africana.

Voltando à questão da sensualidade como liberação deste corpo reprimido pelo trabalho do afro-descendente, hoje impressiona aos olhos de alguém que não vivencie o cotidiano funkeiro diariamente, semanalmente ou em outra unidade temporal regular de participação, a sensualidade que perpassa as pistas e, de maneira emotiva, sustenta uma espécie de vínculo comunitário. Na verdade, é interessante notar que a sensualidade que ocorre nas pistas de dança pode compor dois cenários bastante distintos: 1) bailes de clubes que normalmente ocorrem em locais que comportam um número grande de pessoas e que, por mais que haja uma frequência regular de alguns participantes, possuem um caráter mais societário e menos comunitário; 2) bailes ocorridos em quadras (ou mesmo ruas) dentro de favelas/comunidades, em que, por mais que recebam pessoas de fora, possuem um caráter comunitário de manutenção dos vínculos sociais do grupo.

O fato é que as emoções constituem um componente importante para a manutenção do vínculo comunitário, e não apenas a racionalidade envolvida nas letras das canções.

Emoção deriva do latim *emovere*, *emotus* – donde, *commuovere*. Infinitivo e passado verbais referem-se a um “movimento” energético ou espiritual desde um ponto zero ou um ponto originário na direção de um outro, como consequência de uma certa tensão, capaz de afetar organicamente o corpo humano. “Emotus” significa abalado, sacudido, posto em movimento” (SODRÉ, 2006, p. 29).

Assim, seria errôneo tecer grandes especulações racionais a respeito da sensualidade envolvida na dança do funk. Não se trata nem de uma libertação completa da mulher, nem de uma subserviência total das mesmas ao caráter fetichista que a sociedade atribui a elas, objetificando-as: a dança funk se situa numa espécie de meio-termo entre estas situações ideais (porque do campo das ideias), ou até mesmo fora deste espectro de comparação. Há mulheres com forte caráter feminista e que não participam propriamente do universo funkeiro e que se veem, quando dentro daquele espaço social (que constitui lugar, sem dúvida¹⁰⁷), participando daqueles movimentos tidos por alguns como subservientes. Existem, por outro

¹⁰⁷ A discussão sobre as diferenças entre lugar e local serão abordadas mais adiante, no próximo tópico deste capítulo. Uma discussão importante a este respeito pode ser encontrada em: Sodré, 2012.

lado, mulheres que são, em casa, extremamente subservientes e que parecem se liberar nos bailes, dançando efusivamente e sensualmente, como se naquele espaço/lugar este movimento fosse (e, de fato, é...) permitido.

Certa vez, o autor deste estudo perguntou a um dos seus interlocutores do universo funkeiro (cujo nome será preservado aqui por motivos óbvios e não será revelado o local de ocorrência também), por que motivo havia tantos bondes de mulheres com corpos esculturais e extrema sensualidade, não havendo por outro lado o correspondente masculino. Há sensualidade por parte dos homens e há bondes que acentuam este lado, mas com relação às mulheres, em que alguns bondes são realmente “agressivos” no que se refere aos aspectos sensuais de suas apresentações, nem se compara. O interlocutor em questão respondeu que uma vez, há alguns anos, houve uma tentativa de se colocar homens fortes (no estilo clube das mulheres) com trajes sumários para fazer shows durante o baile funk. Resultado: em uma noite, uma mulher se empolgou, dirigiu-se ao palco e abaixou (retirando) a sunga de um dos rapazes do show. Este baile ocorria em um espaço no interior de uma favela, uma espécie de galpão. Um detalhe importante: tratava-se de uma das mulheres do “dono do morro”¹⁰⁸. Assim, o dono da equipe de som foi chamado após o baile para “conversar” e teve que “desenrolar” (se explicar) ao narcotraficante pelo ocorrido, como se tivesse uma responsabilidade muito grande pelo que aconteceu. Este interlocutor, por exemplo, nunca mais colocou este tipo de show/atração nos bailes em que promove. Neste sentido, os bondes femininos são bem menos perigosos...

O fato é que a sensualidade faz parte do baile e da música funk do Rio de Janeiro e participar deste tipo de elemento cultural é, para muitos moradores de comunidades/favelas e subúrbios uma espécie de manutenção de seus vínculos sociais mais profundos, manutenção de seu pertencimento comunitário em meio à vida societária de relações efêmeras e atomizadas do Rio de Janeiro do início do século XXI. Quando se discute a importância de não reprimir os bailes funk no Rio de Janeiro, o que ocorreu nos anos 1990 (como se verá adiante neste capítulo) e voltou a ocorrer recentemente por conta das UPPs (idem), é porque os bailes são lugares de manutenção da ordem simbólica de grupos excluídos socialmente de outras possibilidades culturais/entretenimento. O campo de possibilidades é muito restrito em determinadas áreas da cidade (vide o número de aparelhos culturais e sua distribuição desigual pela cidade). O baile funk constitui, portanto, mais do que um entretenimento sem importância e de fácil substituição: constitui um espaço onde se desenrolam atividades

¹⁰⁸ A este respeito, ver o glossário no final deste estudo. Esta expressão significa, nas favelas do Rio de Janeiro contemporâneo, o líder do narcotráfico daquela favela.

importantes de sociabilidade de muitos jovens cujo pertencimento a áreas de baixo IDH e com poucas opções de lazer organizado podem usufruir de momentos de lazer e diversão.

Basicamente, autores marxistas ou com preocupações de cunho social muitas vezes apresentam expressões para definir o tipo de frequentador de muitos dos bailes funk do Rio de Janeiro: classe trabalhadora ou até mesmo, tal como alguns sociólogos estadunidenses costumam utilizar, *underclass* (WACQUANT, 2008). Os bailes funk são manifestações com certo grau de organização sistemática e com preços, em geral, baratos. Devido ao fato do funk ter se espalhado através dos canais de comunicação e do próprio trânsito que o Rio de Janeiro enquanto cidade geopoliticamente peculiar, em que a periferia é no centro, ou seja, as favelas e áreas de precariedade infraestrutural estão visíveis de alguns dos pontos mais ricos da cidade e a proximidade e trânsito de pessoas e coisas (incluindo substâncias lícitas e ilícitas) é bastante acentuada, existem hoje bailes que contemplam esta parte da população que não pertence exatamente ao universo funkeiro originário (favelas e subúrbios). Embora em muito menor número, há bailes como o “Eu amo baile funk”, que costuma cobrar por ingresso algo em torno de R\$ 40,00. Há também o baile conhecido como “A favorita”, cujo ingresso custa cerca de R\$ 120,00. Um baile regular de favela (excetuando-se aqueles promovidos por facções do narcotráfico, onde muitas vezes, o baile é gratuito) ou de subúrbio costuma ter seus preços entre R\$ 5,00 e R\$ 15,00. A diferença é gritante. Mas, com isso, pode-se perceber o quanto o baile funk constitui-se, de um modo geral, de um empreendimento e de um entretenimento das classes populares do Rio de Janeiro. Tanto é que, ao espalhar-se pelo Brasil, é comum perceber que o baile funk em muitas cidades de outros estados do país também mantém esta característica de possuir uma identificação com as classes populares.

Nas próximas páginas, o autor deste estudo vai discutir os bailes funk a partir da observação empírica de quatro bailes diferentes: o baile que ocorre no restaurante Rei do Bacalhau, em Duque de Caxias; o baile “Eu amo baile funk, mermo”, ocorrido no espaço da Agremiação Acadêmicos da Rocinha, na Rocinha; o baile do Emoções, também na Rocinha, no clube Emoções; e o baile do Indepa, em Três Rios. A escolha foi porque nestes bailes o autor deste estudo obteve uma posição privilegiada de observação, estando junto a agentes importantes do funk: DJs, donos de equipe, MCs. O primeiro baile citado é promovido pela equipe de som Furacão 2000; os outros três pela equipe de som Espião (nas modalidades Crazy Stuff e Vida Loka, como se verá mais adiante).

3.1.1 Um baile da Furacão: construindo o imaginário dos subúrbios do Rio de Janeiro

A cena 2 descrita na introdução deste estudo refere-se a um baile que o pesquisador teve a oportunidade de ir junto ao DJ Panda, da Furacão 2000. O contato foi feito através do programa da Furacão 2000 na rádio FM O Dia, em dezembro de 2010. Naquele mesmo mês, pouco antes do natal, o pesquisador foi conhecer de perto um baile da equipe que se auto-intitula “A número 1 do Brasil”. Talvez esta seja a principal vinheta desta equipe de som, que é conhecida como uma das mais antigas do funk fluminense¹⁰⁹. A Furacão 2000 é hoje a grande marca do funk do Rio de Janeiro, a mais conhecida por todo o Estado do Rio de Janeiro e a que movimenta mais dinheiro também.

A equipe de som do empresário Rômulo Costa promove bailes de segunda-feira a domingo em diferentes municípios do Estado do Rio de Janeiro. Há diferentes modalidades de equipamentos, que recebem nomes diferentes: Furacão 2000 (chamada também de Furacão clássico), Furacão 2000 Twister, Furacão 2000 Armagedon. Estes nomes se referem à potência e à aparência da aparelhagem de som, o que denota uma importância à tecnologia no processo de composição não apenas das músicas em si, mas de todo o universo funk. Ou seja, os processos de difusão da música funk e de constituição dos bailes também passam pela aparelhagem, no que se refere ao som e à luz destes eventos. Porém, o som recebe destaque especial e pode-se afirmar, sem nenhuma chance de erro, que potência é uma das coisas mais importantes com relação à qualificação dos bailes e equipes. Assim como nos cinemas das classes média e alta, e nas festas populares do tecnobrega paraense (festas de aparelhagem)¹¹⁰, o som, no funk, é muito alto. Sempre... Independentemente das gradações de equipamentos, não é preciso ir ao baile da Furacão 2000 Armagedon para sentir a potência do som da equipe. Algo que ocorre, de um modo geral, em todas as equipes tradicionais do funk fluminense.

O baile em questão ocorre todas as segundas na pista de dança do restaurante Rei do Bacalhau, na saída do município de Duque de Caxias¹¹¹. O restaurante fica localizado na Rodovia Washington Luís (BR-040), que liga o Rio de Janeiro a Petrópolis (dentro outros municípios). Durante o dia, o Rei do Bacalhau funciona como restaurante. Durante as madrugadas, a partir da 23:00h, em geral até as 04:00h, o restaurante funciona como pista de

¹⁰⁹ A atuação da equipe de som Furacão 2000 constitui uma das principais evidências de que o funk do Rio de Janeiro, conceitualmente, é fluminense. A equipe surgiu no município de Petrópolis, em 1976, como atesta a obra de Essinger (2005).

¹¹⁰ A respeito das festas de aparelhagem e do uso de tecnologia de ponta no tecnobrega, ver: GABBAY, 2012.

¹¹¹ No momento em que este capítulo estava sendo escrito, em outubro de 2012, quase dois anos depois da noite descrita acima, o baile da Furacão ainda ocupava as segundas-feiras do Rei do Bacalhau, como informava o site do local: <http://www.reidobacalhaurp.com.br>. Última consulta em 10/10/2012.

dança¹¹². A choperia Rei do Bacalhau funciona todos os dias, segundo o site da casa, e possui diferentes atrações. Além do funk, é possível dançar e ouvir, dependendo da noite, pagode e outros gêneros de música popular contemporânea. A Furacão 2000 ocupa duas noites da casa; além das segundas-feiras, é possível dançar ao som da equipe às quintas-feiras (isso já ocorria na época em que o pesquisador foi ao baile e ocorre até o momento em que este texto está sendo escrito, no mês de outubro de 2012)¹¹³.

Sobre o baile em si, no caso da Furacão 2000, uma coisa que chamou a atenção do pesquisador é que o baile começou pontualmente às 23:00h. O pesquisador chegou lá pouco antes, por volta das 22:40h, e encontrou o DJ Panda na porta do restaurante/choperia. O contato havia sido estabelecido durante a ida do pesquisador ao programa da Furacão 2000 na rádio FM O Dia, e o pesquisador havia telefonado para o Panda na segunda-feira em questão, na parte da tarde, para confirmar. Ele foi taxativo com relação ao horário: “chega lá por volta das 22:30h e me liga, que eu te busco na porta. Se chegar após as 23:00h, já vou estar tocando, vai ficar complicado te encontrar ali.” O DJ levou o pesquisador à sua “cabine”, um espaço aberto no meio da pista, com uma elevação que garante uma posição privilegiada em termos de observação do baile. O espaço é relativamente protegido, cercado em baixo, garantindo ao DJ e quem mais estiver ali uma certa distância do público. Porém, este está à volta no caso do Rei do Bacalhau, e por várias vezes durante o baile, principalmente ao final, havia pessoas debruçadas nos cavaletes móveis com grades que separam o público desta área, pedindo músicas ao DJ e elogiando ou querendo somente saudá-lo. Como há sempre frequentadores regulares de ambos os sexos em eventos deste tipo, alguns deles conhecem o DJ há algum tempo, mesmo que superficialmente.

A primeira coisa que o pesquisador precisa afirmar sobre bailes funk é: há uma mitologia em torno destes eventos que leva o senso comum a acreditar que bailes funk são apenas veículos de difusão da música popularmente conhecida como funk carioca. Não é bem assim: embora o som do funk seja algo predominante em muitos bailes, é possível ouvir, nestes mesmos eventos, gêneros musicais como o *Miami bass* original (“das antigas”), pagode e samba, além de música rap, dance e pop internacionais e até mesmo alguns souls e balanços antigos (Tim Maia, por exemplo). Tudo depende do baile. É certo que o funk mais pesado e cru, com tamborzão e *beatbox* e muitas vezes com letras extremamente sensuais (ou até

¹¹² Segundo o site oficial do Rei do Bacalhau (<http://www.reidobacalhaurp.com.br>), o mesmo espaço funciona como restaurante de dia e como choperia à noite. Mais informações sobre ambos podem ser encontradas no site citado acima. Última consulta em 10/10/2012.

¹¹³ Pelas informações passadas ao pesquisador pelo DJ da Furacão em dezembro de 2010, às segundas ocorreria, no Rei do Bacalhau, baile da Furacão 2000 (clássica, com as caixinhas brancas) e às quintas ocorreria um baile da Furacão 2000 twister (um equipamento mais potente e com outro visual).

explícitas) cansa os ouvidos depois de algum tempo. As batidas e a variação de arranjos é tão pouca em alguns bailes (até as BPMs são iguais, normalmente em 130 para este tipo de música), que é preciso garantir pausas para o público. Em muitos momentos, nas sequências principais destes bailes, parece que se está ouvindo uma só música emendada por mais de uma hora. Assim, cada equipe tem a sua forma de variar as músicas e deixar a pista dinâmica. Há as atrações ao vivo em alguns bailes (MCs, dançarinas, DJs convidados), há o encontro de equipes em outros (quando duas equipes “duelam”, cada uma mostrando o seu repertório musical). Neste último caso, o funk como gênero predomina em quase todo o baile. Mas nos bailes em que uma só equipe faz o baile do início ao fim, há muitas variações, como uma sequência de músicas mais lentas, por exemplo (que podem ser de pagode...), para os casais dançarem juntinhos, com rosto colado.

Há também o fato de que, quando se trata de um baile como o do Rei do Bacalhau de Duque de Caxias, é preciso valorizar o DJ da própria casa. Neste sentido, há algum tipo de acordo prévio de que, entre alguns dos blocos ou sequências de um DJ da equipe, entrará durante algum tempo o DJ da casa, tocando outros tipos de música (como as citadas acima). Isto garante uma certa continuidade em termos de padrão sonoro para os frequentadores da casa, pois a equipe pode ou não estar tocando lá daqui a alguns meses. Porém, como se pode notar, o caso da Furacão 2000 no Rei do Bacalhau demonstra uma longevidade interessante, criando uma mistura entre a formação (ou manutenção) de um público da casa e um público da equipe de som em questão.

De qualquer modo, é importante frisar que bailes e eventos de funk não tocam somente funk. Assim, quando se proíbe um baile em um clube ou comunidade (favela), está se proibindo uma diversão de caráter muitas vezes popular (gratuita ou a preços acessíveis) para os jovens daquela região; em muitos casos, os locais com bailes regulares de funk situam-se em bairros e favelas com um número muito baixo ou até mesmo inexistente de aparelhos culturais (independentemente de serem públicos ou privados). Acabar com um baile funk certamente não acaba, por exemplo, com o narcotráfico de uma localidade; mas acaba com uma das únicas diversões intensas de uma juventude sem grandes perspectivas e condições de lazer adequadas.

Ainda assim, no caso do baile do Rei do Bacalhau, não se trata de uma diversão de caráter popular. Trata-se de um baile para a classe média do município (ou mesmo de municípios próximos, tais como Xerém). Há estacionamento pago ao lado do restaurante, que fica lotado de carros, muitas vezes, até mesmo na segunda. Há jovens universitários, por exemplo.

O baile descrito ocorreu no dia 20/12/2010. Quando começou, ainda havia muitos lugares vazios na pista, cujo tamanho é enorme. Em geral, as pistas dos bailes e eventos de funk são muito grandes, espaçosas, não havendo muitos lugares alternativos (vários ambientes). Basicamente, trata-se de uma grande pista de dança, banheiros masculino e feminino ao fundo, bar para a venda de bebidas e só. No caso do Rei do Bacalhau, que possui a estrutura de restaurante, após a entrada existe uma área externa onde é possível conversar. Ainda assim, como a pista não é completamente fechada (possui uma cobertura, um teto, mas a área é vazada, o lado da entrada não possui parede), é possível ouvir o som de qualquer ponto do baile, o que não constituiria um segundo ambiente propriamente. Outra coisa importante é que dificilmente um baile funk começa com um número muito acentuado de pessoas. Os bailes vão enchendo de gente durante a madrugada e, muitas vezes, o auge do baile em termos de número de pessoas é por volta das 02:00h da madrugada.

Havia um número significativo de pessoas quando o baile começou, mas ainda muito abaixo da lotação da casa, com muitos lugares vazios visíveis na pista de dança. O DJ Panda começou o seu primeiro set de músicas com músicas dos anos 1990, do gênero *Miami bass*, com letras em Inglês. Aquelas mesmas músicas estadunidenses que tocavam nos bailes naquela época, há cerca de cinte anos, em que já havia algumas músicas de funk do Rio de Janeiro.

Das 23:00h às 00:00h ocorreu o primeiro set do DJ Panda, uma espécie de apresentação do baile. O DJ tocou *melody* nacional e internacional, incluindo uma música de Tony Garrido, que, segundo o DJ: “é linda para caramba”. O segundo set foi realizado pelo DJ Marcos Pontes, tocando hip-hop. Comparado ao *melody* inicial, este bloco de músicas possuía mais peso. A pista ainda estava esquentando, mas já com uma vibração de baile. O set ocorreu entre 00:00h e 00:30h. O terceiro set foi realizado pelo DJ Panda de novo, entre 00:30h e 02:00h. O grave das caixas de som, a partir deste set, começou a ficar bizarramente alto. O DJ colocava várias vinhetas da Furacão 2000 e começou a tocar músicas do funk atual (de 2010), pesado em termos de batida e com letras sensuais. Ele só tocou, neste dia, as versões *light* das músicas. As músicas deste set possuíam letras que falavam sobre traição, sobre times de futebol (incitando o pessoal da pista a mandar os outros times adversários para aquele lugar indizível...), e as letras iam ficando mais sexuais ao longo do set. As pessoas na pista de dança se manifestavam com relação a várias letras de músicas tocadas naquela noite. Se as versões eram *light*, não apresentando palavrões, as pessoas completavam na pista, em uníssono, os palavrões das versões originais, de funk pornográfico. Por exemplo: por volta das 00:45h, as danças na pista estavam mais sensuais e o DJ soltou uma música que dizia:

“Dane-se o amor e viva a ousadia”. Em sincronia com a música, as pessoas na pista de dança cantaram: “Dane-se o amor e viva a putaria”. Também tocaram músicas com falas como: “Nós fugueta e mete o pé”¹¹⁴, do grupo Havaianos. A letra está reproduzida abaixo:

Eu vou ser sincero, eu sou comprometido.
E o que eu posso te dar, mulher, é só um pente escondido.
Traição é arriscado... Romance é um perigo...
Um lance é proibido... Se a minha mulher descobrir, tô perdido!
Mas se tu falar pra alguém, Tu vai pagar um preço.
(Quero que você se foda)
Te amo antes de ficar, quando eu pego eu te esqueço.

Hawaiano é brabo, né?

Nós fugueta e mete o pé. Fugueta e mete o pé.
Tá comigo porque tu quer (Tu gosta disso né mulher?).
Fuguetada arriscada, fuguetada proibida,
Fuguetada escondida. Tem pra tu, tem pra tua amiga.
Se minha mulher descobrir... Olha lá, hein, mulher?!

Outra música que tocou nesta sequência foi “Bota com raiva”, da MC Marcellly¹¹⁵. A letra está reproduzida abaixo:

Aqui não tem mais criança. Olha a cara da danada.
Bonde do aceito ou do coqueiro. Bonde do aceito ou do coqueiro.
Agora com as minas é assim. Agora com as minas é assim.

Bota com raiva, bota com raiva, bota com raiva, bota o tambor.
Bota com raiva, bota com raiva, bota com raiva, bota o tambor.

Curiosamente, aparecia a mesma imagem de Tv em cinco televisores espalhados pela casa, que em nada tinha a ver com o que estava se passando na pista.

O DJ Panda fez algumas intervenções com o microfone ao longo da noite, para mexer com a galera da pista. Durante esta sequência citada acima, ele faz uma intervenção para divulgar a Furacão 2000 (o programa de Tv, os bailes semanais às segundas e quintas no Rei do Bacalhau e uma parceria comercial com a Oi, empresa de telefonia móvel). No momento desta intervenção, houve uma pausa entre as músicas. Após alguns momentos de silêncio, ele voltou a tocar com músicas como “Vuk Vuk”, do MC homônimo¹¹⁶. Entre 01:05h e 01:15h, a cabine do DJ ficou bem movimentada e um tanto caótica, devido a alguns MCs que

¹¹⁴ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.mus.br/os-havaianos/1693469/>. Última consulta em 16/10/12.

¹¹⁵ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.mus.br/mc-marcellly/1616902/>. Última consulta em 16/10/12. É importante frisar que na noite descrita tocou somente a versão *light* desta música, cuja letra está descrita acima. Na versão original, ao invés de “bota o tambor”, a MC em questão canta “bota na xota” (referindo-se ao órgão sexual feminino).

¹¹⁶ “Vuk, Vuk, vuk, vuk, vuk” é uma onomatopoeia cujo som remete ao movimento de um ato sexual.

apareceram e confraternizaram entre si e com o DJ. Panda fez outra intervenção ao microfone às 01:35h, parando a música. Todas as músicas, nesta sequência, possuíam um discurso com temática sexual.

Como se tratava de um momento de muita agitação e animação no baile, uma equipe de filmagem da Furacão 2000 passou pela pista filmando as mulheres dançando de forma sensual e entrevistando as mais bonitas. Estas filmagens costumam ser exibidas como forma de divulgação dos bailes da Furacão 2000 no próprio programa de televisão da equipe.

Uma coisa interessante de se observar é que, possivelmente devido ao fato da sequência ser muito repetitiva musicalmente, mas apresentar músicas conhecidas do público através dos programas de rádio da Furacão 2000, ocorreu um estranho paradoxo, aos olhos do pesquisador: este notou que, após muito tempo de batidas hipnóticas (o tamborzão e o *beatbox*, normalmente misturados, a 130 BPM), as pessoas na pista pareciam estar anestesiadas. A pista, por volta das 01:45h, estava cheia, mas poucos frequentadores do baile dançavam de fato. Havia um leve balanço dos corpos, mas a impressão que passava era mesmo de transe, de hipnose.

Às 02:00h, o DJ Panda colocou um set de música baiana (axé music), começando com uma música da banda Chiclete com Banana. Este set foi até às 02:15h. A partir deste horário, entrou um set com outro DJ, que durou meia hora. Foi até às 02:45h. Este set de músicas privilegiou outros gêneros musicais eletrônicos, normalmente reunidos sob o nome genérico de dance music. Mais especificamente, o DJ tocou estilos de dance music conhecidos como Eletro e House. Chegou a tocar a versão remixada de uma música de rock, da banda Kings of Leon.

O Panda começou outro set às 02:45h, só com clássicos do funk fluminense dos anos 1990. O DJ operava uma MPC 1000, produzida pela empresa Akai. Este aparelho, muito usado internacionalmente em produções de discos e gravações profissionais em geral, quando operado ao vivo, como um instrumento musical, é sempre impressionante. O teor percussivo da performance, o modo de misturar sons na hora e torná-los musicais, funciona tanto sob o ponto de vista musical quanto sob o ponto de vista visual. Deste modo, quem apenas escuta uma produção onde se usa o MPC sem ver a performance do DJ perde muito do impacto artístico/musical que esta mesma performance proporciona. Depois de dez minutos, mais ou menos, voltaram os funks atuais.

A partir das 03:00h, começou o que o DJ chamava de “as melhores da noite”, uma sequência onde o Panda repetia músicas que foram bem acolhidas na pista. É interessante notar como a questão da celebridade no funk é algo que remete a outros setores da indústria

cultural. É o caso de MCs que estão “na crista da onda”, ou seja, em momentos de sucesso. Muitas destas trajetórias são efêmeras e, de um dia para outro, estes MCs modificam suas realidades em termos financeiros, o que os faz querer também modificar aspectos estéticos e de posses materiais em suas vidas. O dinheiro que entra durante alguns meses, relativo a shows em bailes funk, devido ao fato de uma de suas músicas estar “estouradona” nas pistas e nos bailes de uma equipe como a Furacão 2000, é bem maior do que este MC conseguiria em outras profissões que estão dentro do seu campo de possibilidades. É possível perceber quem é o MC da vez quando se passa perto dele (na cabine do DJ, por exemplo), simplesmente pelo seu modo de andar, de vestir, pelo sorriso em seu rosto e por um séquito de pessoas que está literalmente “na sua cola”, andando próximo a ele. Porém, como se trata de um sucesso muitas vezes realmente efêmero, com uma música fazendo sucesso em um período que dura entre três e seis meses, muitos destes MCs adquirem neste curto período de tempo uma vida em termos materiais que não conseguem manter após o término deste período.

Os DJs também são celebridades no funk fluminense, principalmente os DJs das principais equipes de som. Por volta das 03:00h, já chegando perto do final do baile, muitas mulheres “preparadas”, com vestidos bastante sensuais, começavam a dançar ao redor da cabine do DJ. Havia, inclusive, duas mulheres dançando de modo provocativo, uma junto a outra.

Às 03:25, o DJ Panda colocou uma música do sambista Jorge Aragão, “Ô coisinha, tão bonitinha do pai”, dizendo ao microfone que: “é hora do surubão”! O DJ relatou ao pesquisador que se trata de uma tradicional mistura de ritmos e gêneros musicais populares que o mesmo coloca para tocar na parte final dos bailes. Nesta sequência, tocaram músicas de samba, de axé music, de dance music (“I will survive”, na voz de Gloria Gaynor), músicas bregas (como a clássica “Fogo e paixão”, de Wando), rock (“Ana Júlia”, da banda Los Hermanos, e “Puro êxtase”, do Barão Vermelho), forró (“Você não vale nada, mas eu gosto de você”, do grupo Calcinha Preta), Sertanejo (músicas de Luan Santana), pop (“Whisky a go-go”, do grupo Roupas Nova), soul (Tim Maia, “Do leme ao pontal”) reggae (Bob Marley, “Is this love?”), música infantil (“Ilariê”, da Xuxa) e funk estadunidense (“Get up - I feel like being a - Sex machine”, de James Brown). No caso desta última, o DJ falou ao microfone, enquanto tocava a música: “para quem não sabe, é onde começou o funk, tá?” Também comentou, com relação às músicas citadas dos grupos Roupas Nova e Barão Vermelho, respectivamente: “Agora eu vou tocar uma que eu nunca toquei aqui”; “Essa eu também nunca toquei aqui” . durante a música de Wando, um momento bem interessante também: o

DJ abaixava o volume do som para que se ouvisse a voz do público na pista entoando, em uníssono, a seguinte frase: “Meu iaiá, meu iôô”.

Às 03:50h, o DJ Panda colocou uma música que era um misto de pagode com funk. No Rei do Bacalhau, às segundas, Panda costumava sempre terminar o baile, segundo ele próprio, com pagode. Quando se despedia ao microfone, colocava para tocar “I cannot believe this thruth”, de Phil Collins. Nascido em 11/05/1977, o DJ Jorge Gomes era conhecido como DJ Jorginho até entrar no *cast* de DJs da Furacão 2000, por volta de 2005, quando recebeu o apelido na equipe de Panda e realizou um sonho. Criado em Mesquita, DJ desde os 14 anos, passou a fazer parte da equipe “número 1 do Brasil”. É DJ em diversos bailes e gosta muito de seu trabalho. Fez questão, a todo o momento, de explicar ao pesquisador o que estava fazendo e, ao final, perguntou se o mesmo havia gostado do baile. A resposta é simples: como não gostar daquela explosão de alegria capitaneada pelo DJ. Ainda que nem todas as músicas agradassem ao pesquisador, o baile funk é sinônimo de alegria.

3.1.2 “Eu amo baile funk, mermo” : dois mundos ligados ao som do funk

No caso do “Eu amo baile funk, mermo”, todo o processo de observação foi bastante diverso, assim como nos dois bailes analisados nos próximos subtópicos. Como a relação do pesquisador estava mais próxima de alguns profissionais do funk que integravam à APAFunk e realizavam o programa de rádio Funk Nacional, o pesquisador começou a frequentar eventos e observar sem necessariamente fazer anotações sistemáticas. Sobre este baile, pode-se dizer que se trata de um baile que não representa exatamente o baile típico do universo funkeiro. O preço da entrada não é considerado popular (fica em torno de R\$ 40,00 para homens, R\$ 30,00 para mulheres). Normalmente, este baile é realizado no Circo Voador, reduto da classe média carioca muito associado nos anos 1980 à explosão e sucesso do Rock Brasil.

Ainda assim, “Eu amo baile funk” é hoje uma marca consolidada que realiza eventos regularmente e demonstra o quanto o funk do Rio de Janeiro já não habita exclusivamente as favelas e subúrbios, encontrando nichos de mercado em todos os setores da sociedade carioca e fluminense. Este baile foi realizado na quadra da Acadêmicos da Rocinha e durou das 23:00h até de manhã. O pesquisador chegou lá pouco depois das 00:00 e saiu pouco depois das 04:00h. Foi a este evento principalmente para assistir às apresentações de alguns MCs com quem estava dialogando naquele momento da pesquisa, como Mano Teko e os MCs Jr. e

Leonardo. Foi o primeiro baile que o pesquisador assistiu com equipamento da equipe Espião, cujo dono, Tojão, também apresentava o programa na Rádio Nacional¹¹⁷.

O público deste baile era bastante diverso, com pessoas que moravam na Rocinha e em outras comunidades misturadas às patricinhas e mauricinhos da Zona Sul carioca. A quantidade de mulheres não apenas bonitas e sensuais, mas visivelmente tratadas e com roupas e maquiagem adequando-se a um padrão de moda de elite era impressionante. Este baile, neste sentido, foi bastante diverso dos outros dois que serão ainda discutidos adiante, pois o público não era realmente um público popular. Foi interessante ver os MCs cantando ao vivo para este público e obtendo uma reação entusiasmada, o que demonstra que o funk fluminense, enquanto gênero musical, consegue agradar e alegrar diferentes classes sociais.

Além dos MCs já citados, havia lá MCs da Covanca (Markinhos), do Alemão (MC Calazans), de Acari (Pingo do Rap). Nem todos se apresentaram, muitos foram para curtir o baile junto aos amigos e mostrar apoio ao MC Leonardo, que estava iniciando uma campanha para vereador nas eleições de 2012. Este baile ocorreu no sábado, dia 11/08/2012. Como este baile serviu para levantar fundos para a campanha do MC Leonardo, campanha que não possuía verba expressiva e precisa se autogerir, os MCs que cantaram nesta noite o fizeram de graça, algo que não é mais tão comum em bailes funks como o descrito. Ainda assim, houve quem tivesse combinado de cantar e não comparecido, o que ocorre sistematicamente no universo funkeiro (mesmo quando se está recebendo para cantar). A informalidade é um dos aspectos mais visíveis quando se está diariamente acompanhando profissionais do funk.

Por um lado, é interessante ver artistas que não possuem grandes “frescuras” para se apresentar, pegando o microfone e cantando simplesmente, a partir da base dos DJs, mas sem necessariamente fazer exigências grandiosas com relação a passagem de som e às condições da apresentação. Em geral, as performances no funk são curtas, durando em média cerca de 20 minutos. Poucas músicas são executadas e, como há uma rotatividade muito grande no mercado do funk em termos de MCs na atualidade, boa parte dos MCs não possui muitas músicas próprias para cantar que o público conheça. Por outro lado, a informalidade gera um número significativo de situações em que os MCs faltam a seus compromissos (todos tratados oralmente, ou “de boca”, como se costuma falar cotidianamente).

Ainda assim, MCs de grande expressão estavam neste baile para apoiar Leonardo, como por exemplo o cantor Naldo (que recusa atualmente o nome MC, mas que construiu sua carreira de cantor principalmente a partir do universo funkeiro, tendo sido integrante da

¹¹⁷ O programa Funk Nacional sera analisado no capítulo 4 desta Tese.

extinta dupla Naldo e Lula). Os próprios Jr e Leonardo se apresentaram e esta é uma dupla cujo repertório pode garantir um show animado mais longo do que a média citada dos shows de MCs. A dupla estava completando 20 anos de carreira em 2012, durante a pesquisa, e foi interessante poder conversar sobre a trajetória destes MCs durante as tardes na Rádio Nacional (que serão discutidas no capítulo 4 desta tese).

Uma coisa importante foi que o pesquisador decidiu ir a este baile em cima da hora e não combinou convites com os MCs. Pagou sua entrada normalmente e já havia encontrado, à porta, alguns de seus interlocutores, como MC Mano Teko. Lá dentro encontrou ativistas do grupo Meu Rio e outros MCs que conhecia. Recebeu, de Leonardo, uma pulseira que dava direito à subir para um mezanino cuja entrada estava controlada por um segurança: era a área VIP do evento. Alternou durante a noite entre estar na área VIP e observar, da pista do andar térreo o baile, incluindo as atrações no palco. O equipamento de som era da equipe Espião, a mesma que promove o baile do Emoções e o de Três Rios. O pesquisador já havia estado na quadra da Acadêmicos da Rocinha na terça-feira anterior a este evento. Foi junto com Tojão, dono da equipe Espião, que precisava resolver questões de ordem operacional de transporte das caixas de som.

Neste baile, em uma quadra com bastante espaço, as atrações foram variadas e, além de MCs, houve apresentação de DJs e de dançarinos de passinho. Uma das coisas proporcionadas pelo acesso do pesquisador à área VIP e pela proximidade junto a alguns MCs na época do evento foi poder transitar junto com eles por áreas reservadas somente às pessoas autorizadas. Por exemplo, o pesquisador pôde assistir ao show de MC Mano Teko por trás do palco, em uma espécie de coxia que permitia ver a reação do público por um ângulo diferente. O pesquisador preferiu assistir aos outros shows junto com o público, tanto no andar de cima quanto no térreo, dependendo do momento.

Uma coisa que a apresentação de Mano Teko trouxe de positivo em termos de dados foi perceber como algumas músicas antigas do funk que tiveram repercussão, mas em menor grau do que hits como “Nosso Sonho”, de Claudinho e Buchecha, ou “Endereço dos bailes”, de Jr. e Leonardo, levantam o ânimo do público mais de 15 anos depois de terem estourado em programas de rádio que tocavam funk em meados dos anos 1990. “Marley”, uma letra da dupla Teko e Buzunga usando a melodia de “Maria, Maria”, de Milton Nascimento, empolgou o diverso público da Acadêmicos da Rocinha, que unia o mundo dos moradores de favela com muitos jovens e adultos de classe média da Zona Sul (e adjacências) do Rio de Janeiro. Algumas músicas da extinta dupla de Teko fizeram sucesso em rádio (“Marley”, “Forever to love”, “Rap da Consciência”). A dupla chegou a ter contrato com o selo

Paradoxx, nos anos 1990. Porém, músicas citadas acima como “Nosso sonho” são hits que transcenderam o universo do funk e podem ser vistos como hits da música popular brasileira recente, pois são conhecidas por integrantes de todas as classes sociais e regiões do Brasil. A maior parte das músicas de funk não chega a este patamar de sucesso (um outro exemplo é “Rap da felicidade”, da dupla Cidinho e Doca). Assim, o pesquisador não tinha ideia de como seria a reação do público ao ver o MC cantar os seus antigos sucessos. Era provável que as pessoas se lembrassem, mas o que se viu foi um público que cantava junto partes significativas da letra de “Marley”, por exemplo. Mesmo que Teko não seja um pop star, pode-se afirmar que ele é um “funk star”, assim como vários outros MCs que obtiveram um momento de sucesso radiofônico com músicas de funk na década de 1990. O ambiente era menos efêmero e as músicas daquela época parecem ter ficado mais consolidadas na memória das pessoas que vivenciaram aquele momento.

Outra coisa que é preciso ressaltar com relação a esta noite foi o número acentuado de mulheres bonitas que visivelmente (pelas roupas, maquiagem, cor etc.) não eram moradoras de favela e vinham de um contexto social que não gera normalmente MCs e nem músicas de funk fluminense. A sensualidade neste baile era bastante acentuada, os movimentos das danças eram sensuais (principalmente os das mulheres). Nada que chocasse os padrões morais da contemporaneidade de uma grande metrópole, mas, de certo modo, o funk pareceu ao pesquisador funcionar também como um elemento catártico e liberador para um grupo social que segue determinados padrões de conduta mais formais em outros ambientes.

3.1.3 Emoções: o mais tradicional do planeta

Antônio João Aragoso, mais conhecido como Tojão, possui mais de 30 anos como produtor de bailes funk. É dono da equipe Espião, uma das mais tradicionais do Rio de Janeiro. Profissional do funk e integrante ativo do núcleo decisório da APAFunk¹¹⁸, Tojão costuma dizer durante o programa Funk Nacional, que o “Emoções é o baile funk em atividade contínua mais antigo do planeta!” Isto porque o fluminense surgiu aqui, e o baile mais antigo do Rio de Janeiro conseqüentemente é o mais antigo do mundo. O “Emoções” da Rocinha é um baile que existe há mais de vinte anos, sempre no mesmo local (que já passou por algumas reformas, principalmente para melhorar o isolamento acústico que permite que o som não seja ouvido do lado externo do baile). É uma espécie de galpão (menor do que a

¹¹⁸ Na época da escrita desta tese, durante o segundo semestre de 2012.

quadra da acadêmicos da Rocinha) espaçoso onde é possível, em dias de baile lotado, obter um público de mais de 2.000 pessoas. Segundo MC Jr., o baile do Emoções era muito legal na época em que a dupla começou, há cerca de 20 anos. Havia um controle-remoto que o dono anterior do espaço usava para abrir o teto. Deste modo, em dias de muito calor, os funkeiros do Emoções podiam dançar, literalmente, com a visão das estrelas. Por outro lado, os moradores de São Conrado não gostavam do modo como o som vazava pelo teto aberto, e as reclamações eram muitas. O Emoções é um baile que ocorre tradicionalmente aos domingos, começando por volta das 23:00h (embora o horário, de fato, varie; a informalidade do funk permite uma temporalidade menos literal, onde 23:00h pode significar 23:50h, dependendo do dia).

O baile descrito aqui ocorreu no domingo, dia 19 de agosto de 2012. O pesquisador chegou ao baile pouco antes das 23:00h, para acompanhar tudo desde o início. Tojão, seu contato neste baile, ainda não havia chegado e o pesquisador estacionou o carro em um estacionamento pago que fica em cima do local do baile funk, na mesma edificação. Desceu a rampa do estacionamento, ligou para Tojão, que estava vindo da Praça da Bandeira, onde jantava. Quando Tojão chegou, começou a organizar o baile com mais alguns integrantes da equipe Espião. O baile, neste dia, não começou às 23:00h (atrasos são muito comuns no universo funkeiro). O baile foi iniciado mais próximo das 00:00h. Neste momento, no caso do Emoções, havia um número pequeno de frequentadores esperando o baile abrir, do lado de fora do galpão: cerca de dez rapazes, umas duas ou três mulheres, não muito mais do que isto. É importante ressaltar que, por estar mais próximo dos integrantes da APAFunk nesta época, já que frequentava o programa Funk Nacional diariamente, o pesquisador resolveu modificar seus procedimentos de análise, deixando de lado o caderno de anotações e vivenciando o baile de modo que só fosse escrever sobre ele em outro contexto, para não se ater demais a minúcias de horários e detalhes e possuir uma compreensão mais geral do funcionamento destes eventos. Além disso, a função de pesquisador algumas vezes opera uma separação muito clara entre a pessoa que pesquisa e os outros integrantes do baile. Como já estava anotando diariamente em um caderno no programa Funk Nacional, o pesquisador considerou importante interagir com agentes como Tojão e outros integrantes da APAFunk e do universo dos bailes de um modo mais sutil, que abrisse espaços para um tipo de vivência e interação também fundamental para o resultado da pesquisa.

Assim, sem caderno na mão, mas atento a tudo que ocorria, o baile da noite descrita foi enchendo aos poucos. Por volta das 02:00h da manhã, Tojão chamou o pesquisador e pediu para que ele subisse ao palco onde as atrações se apresentariam nesta noite. Ao subir ao

palco, o pesquisador pode perceber que o baile, naquele momento, estava bastante cheio, quase lotado. Isto significava, segundo Tojão, quase 2.000 pagantes. Trata-se de um baile que ocorre toda semana e que consegue atrair um número muito grande de pessoas a preços populares: mulheres de graça e homens a R\$ 5,00 por ingresso até 00:00h; após este horário, mulheres a R\$ 5,00 e homens a R\$ 10,00. Isto de um domingo para segunda. Neste dia haveria três atrações no baile do Emoções: o DJ Cabide, as Absolutas e o Bonde das Maravilhas. As atrações em um baile funk costumam se apresentar (pelo menos nos que o pesquisador pôde acompanhar) a partir das 02:00h da madrugada, horário em que os bailes costumam estar mais cheios. Dependendo do número de atrações, estas podem subir ao palco por volta das 02:30h ou até mais tarde (no caso de só haver uma atração na noite). As atrações consistem em apresentações que podem durar de 15 a 40 minutos, dificilmente ultrapassando este tempo de duração. Estas apresentações podem ser de MCs cantando suas músicas de sucesso atuais e outras mais antigas (quando possuem trajetória longa, tendo mais de dez anos de carreira, como alguns integrantes da APAFunk), além de músicas de outros MCs para complementar o repertório do show. Podem também ser DJs renomados no universo funkeiro que se apresentam fazendo mixagens e montagens ao vivo, usando equipamentos de ponta em termos de tecnologia musical, incluindo aí novas formas de utilização para equipamentos vendidos e usados em várias partes do mundo (caso das MPC). A pirotecnia tecnológica dos DJs pode incluir, além dos equipamentos sonoros, equipamentos de luz e efeitos especiais próprios. As apresentações podem também ser de dançarinos masculinos de passinho (ainda menos comuns, mas existentes e que vêm crescendo nos últimos anos) ou de dançarinas femininas de bondes sensuais, em que uma das meninas (ou um MC convidado) canta enquanto as outras dançam com roupas curtas e extremamente sensuais (lembra muito o trabalho dos grupos de música baiana dos anos 1990, como o É o Tchan).

O DJ Cabide foi a primeira apresentação/atração da noite descrita. Quando DJs se apresentam em bailes funk (e isto o pesquisador pôde atestar com relação ao que ocorre desde meados dos anos 1990, quando o mesmo assistiu, informalmente, a uma apresentação de DJ Marlboro no baile do Tijuca Tênis Clube, em 1994), a questão da habilidade e destreza ao operar as mais modernas tecnologias em montagens e mixagens ao vivo é uma das principais características destas apresentações.

No caso do DJ Cabide, que portava cordões enormes no pescoço, lembrando os rappers estadunidenses¹¹⁹, pode-se afirmar que o visual também compunha sua apresentação, tanto quanto a música. No funk fluminense, assim como em outros gêneros de música eletrônica contemporâneos, a figura do DJ assumiu nas últimas duas décadas um papel que vai além do entretenimento puramente nas pistas de dança. DJs hoje são considerados músicos (o que é bastante justo, visto que compõem, produzem e apresentam-se tal como outros músicos). A grande diferença dos DJs para outros músicos, em diversos gêneros musicais, é que nem sempre estes dominam instrumentos musicais tradicionais (ainda assim, aqueles que dominam podem até obter vantagem disso em termos de composição, como é o caso do DJ FatboySlim, anteriormente baixista de uma banda de pop-rock famosa nos anos 1980). A música que os DJs produzem, em geral, em suas apresentações ao vivo, são colagens sonoras de outras músicas já conhecidas pelo público. Porém, nos últimos dez anos, com o crescimento do uso da ferramenta MPC pelos DJs de funk do Rio de Janeiro, a performance ao vivo de um DJ (que já era bastante interessante e musical nos anos 1990, quando se usavam apenas *pick ups*, *mixers* e *samplers* e um dos efeitos mais impressionantes era o *back to back*) passou cada vez mais a assumir seu papel de performance artístico/musical. Um dos elementos hoje característicos do funk do Rio de Janeiro mais impressionantes é uma MPC. Quando operada com destreza musical, pode impressionar músicos e ouvintes de todos os gêneros. Seu caráter percussivo é bastante intenso. Ao invés de percutir com as mãos, o DJ, ao usar a MPC, percuta com as pontas dos dedos. A MPC, através dos DJs do funk fluminense, tornou-se uma espécie de kalimba pós-moderna.

Na apresentação de Cabide neste dia, porém, houve algo que o pesquisador nunca havia presenciado no funk (nem em bailes, nem em programas de rádio ou outras apresentações de MCs e DJs): o DJ Cabide montou seu aparato tecnológico que incluía um modelo de MPC, mas usou também um Ipad que possuía algum programa específico de mixagem. Assim, durante grande parte de sua apresentação, tocou no palco distante do resto da aparelhagem, levando nas mãos apenas o Ipad e um microfone. Embora o Ipad seja uma espécie de MPC reduzida, o que significa que possua uma atuação limitada em termos musicais quando comparada à MPC, usar uma aparelhagem tão portátil (a diferença entre as duas é gritante, de modo que dificilmente um DJ possa ter tanta liberdade de movimentação ao longo de um espaço de apresentação ao operar uma MPC, que o deixa fixo em um ponto

¹¹⁹ A construção da identidade dos MCs e DJs do funk do Rio de Janeiro foi sendo construída, desde os anos 1990, e ainda é constantemente realimentada, pelo hip-hop estadunidense, como atesta Adriana Lopes em sua obra a respeito do funk do Rio de Janeiro (LOPES, 2011, p. 24-33).

específico do palco) demonstrou uma sintonia entre o DJ e as tecnologias de ponta do momento atual. Além da MPC, o DJ possuía uma máquina que cuspiu fogo em determinados momentos das montagens, o que trazia uma aura de mega-espetáculo para sua apresentação.

A segunda atração da noite, o grupo de dançarinas conhecidas como As Absolutas, era composto por três mulheres. Uma cantava e dançava, caminhando pelo palco todo e postando-se principalmente no centro. As outras dançarinas postavam-se à esquerda e à direita da cantora, mas não usavam microfones, como esta. As Absolutas estavam vestindo trajes curtos e sensuais, roupas coladas a seus corpos esculturais, formados por ginástica, musculação etc. São mulheres que, em sua apresentação, chamavam muito a atenção dos homens (incluindo o pesquisador), que postavam-se próximos ao palco para melhor ver as dançarinas. As músicas cantadas por elas, em geral conhecidas na voz de outros MCs, eram de cunho sensual ou pornográfico. Como o pesquisador nunca havia visto um show como este de perto (apenas através de vídeos na internet) ficou impressionado com o visual das dançarinas. De fato, mais do que algo racional, existe uma atração sensível neste tipo de show: independentemente do conteúdo das letras ou das músicas, ou mesmo do primor técnico da dança, o que atrai é a proximidade sensível com corporalidade impactante das mulheres no palco. Se os homens ficam de queixo caído, as mulheres presentes, por outro lado, assistem a tudo com expressão de despeito. Em alguns casos, quando há espaço entre o amontoado de pessoas próximas ao palco, é possível ver uma jovem observando e tentando imitar os passos feitos pelas dançarinas, quase que para mostrar aos homens de seu grupo de amigos que ela também pode¹²⁰ desempenhar aquela dança de modo tão sensual quanto as dançarinas sobre o palco. É importante ressaltar que não havia grandes inovações e nem mesmo passos difíceis de serem executados no show das Absolutas. O que mais impressionava realmente era a estética do show devido aos corpos das dançarinas, embora se possa dizer que elas efetivamente dançassem bem. Trata-se de uma apresentação que exige bastante do físico.

A terceira e última atração da noite descrita foi o Bonde das Maravilhas. Este é um caso que merece uma atenção especial. Tojão, dono da equipe Espião, que realiza o baile do Emoções, já havia repetido ao pesquisador diversas vezes (durante o programa Funk Nacional, na Rádio Nacional), que este grupo era um sucesso nos bailes funk: cinco mulheres jovens, provavelmente com menos de 20 anos, moradoras de comunidade, sem estudo formal

¹²⁰ Na verdade, durante o show das Absolutas, no baile descrito, o espaço entre as pessoas próximas ao palco era praticamente inexistente. O baile estava muito cheio neste dia, com cerca de 2.000 pagantes. A cena que o pesquisador viu de uma jovem tentando dançar como as dançarinas no palco foi durante o show da Mulher Melão, no mesmo palco do Emoções, mas em baile realizado na madrugada de domingo (21/10/2012) para segunda-feira (22/10/2012). Porém, o formato do show e o tipo de apresentação eram muito parecidos em ambos os casos.

de dança, mas que apresentavam um show em que suas capacidades de dançarinas não deixavam dúvidas perante o público presente. Embora explorem também a sensualidade, o Bonde das Maravilhas é bem menos explícito com relação à pornografia. Na verdade, dançam usando movimentos sensuais comuns no funk fluminense contemporâneo, mas de modo preciso e criativo. Pela forma original com a qual apresentam determinados passos, misturando-os e manipulando-os, acabam criando outros passos novos. Não se trata de uma dança que possa ser julgada pelos valores tradicionais do balé, por exemplo, seja ele clássico ou contemporâneo. Mas elas causam um efeito muito forte na plateia e a rejeição das mulheres é menor. De um modo geral, são consideradas excelentes dançarinas pelo público presente e seu show é calcado na dança do início ao fim. Um MC contratado por elas canta uma música de apresentação do grupo e vai anunciando cada momento do show, incluindo os passos individuais de cada dançarina. Um delas, por exemplo, literalmente “senta de cabeça para baixo”, dançando.

Por ser composto por mulheres moradoras de comunidade (favela), há uma identificação muito forte entre o Bonde das Maravilhas e o público presente em um baile de favela, como é o Emoções. Embora fosse evidente que houvesse, naquela noite, a presença de pessoas de fora da comunidade da Rocinha, incluindo um grupo de gringos que se divertiam bastante (um dos integrantes chegou a ficar bêbado, segundo alguns presentes, devido ao excesso de caipirinha), o baile era composto principalmente por integrantes da comunidade local. Isto significa que o público de um baile de favela costuma ser, na maior parte das vezes, predominantemente de moradores da localidade. Assim, há uma identificação maior quando as atrações vêm desta ou de outras favelas. O funk do Rio de Janeiro possui cor (escura), classe social (povo, classe trabalhadora, trabalhadores informais) e território próprios (favelas e subúrbios). Aquilo que pertence ou toma forma nestes locais costuma obter maior aceitação e ser apreciado no universo do funk fluminense.

Algo que merece ser ressaltado também no caso do baile do Emoções é que um grupo de frequentadores homossexuais do sexo masculino tomou conta de um espaço próximo ao palco, logo no início do baile, e por lá ficou até o final. Dançavam com roupas e passos diferenciados, se comparados aos outros homens e mulheres do baile: tinham um estilo próprio. Ainda assim, não foram importunados por nenhum frequentador durante todo o baile. Segundo moradores de diferentes favelas que o pesquisador conheceu ao longo desta pesquisa, há um respeito e uma aceitação com relação às escolhas das pessoas nestes locais e o fato de serem homossexuais não os exclui da comunidade. Os bailes funk de favelas são

espaços plurais onde os homossexuais podem ter momentos de lazer, assim como todos os outros frequentadores heterossexuais.

No início de dezembro de 2012, na semana que precedeu a Rio Parada Funk deste ano, o DJ Sanny Pitbull, em depoimento durante uma das mesas da 1ª Conferência Funk, realizada no Circo voador, afirmou publicamente: “Quando algum gringo me pede para curtir um *baile original*, eu recomendo: Em primeiro lugar o Emoções (da Rocinha); em segundo, o baile do Castelo das Pedras (na comunidade de Rio das Pedras); em terceiro, como o Emoções neste momento está parado, o baile da Rua 1 (Rocinha).” Apesar, da descrição acima, devido a um processo judicial que data dos final dos anos 1990, o baile do Emoções foi embargado pelo Poder Público do Rio de Janeiro. O autor deste estudo pôde acompanhar de perto a luta de Tojão para reabri-lo, refazendo obras para minimizar os ruídos e adequar o baile aos padrões exigidos. É preciso dizer que o Emoções, na data da visita descrita acima, não ocasionava barulho fora do seu espaço. Já havia passado por reformas para sanar este problema que data da administração anterior, e o som que vasava para as ruas era mínimo. A letra da música endereço dos bailes, da dupla Jr e Leonardo, que será apresentada no próximo tópico, lista dezenas de bailes nos Rio de Janeiro dos anos 1990. De todos os bailes tradicionais listados nesta música, o único que ainda funcionava em 2012 era o Emoções. A perda deste espaço é algo muito penoso para a cultura popular do Rio de Janeiro contemporâneo e para o lazer dos moradores jovens da Rocinha.

3.1.4 Baile do Indepa: Encontro de equipes em Três Rios

O baile funk do Clube Independência, no município de Três Rios, já se constitui como um dos mais tradicionais do Estado do Rio de Janeiro. Realizado pela equipe Espião há mais de dez anos consecutivos, este baile é um dos indícios de que o funk costumeiramente chamado de carioca no cotidiano do Rio de Janeiro, é, de fato, fluminense (sob o ponto de vista sócio-histórico). Três Rios fica há pelo menos duas horas do Rio de Janeiro, para alguém que esteja indo de carro pela primeira vez. Assim, o baile do Indepa (como é carinhosamente chamado por seus frequentadores) costuma ter um público que é predominantemente de Três Rios e de outros municípios periféricos do Estado.

Assim como o baile do Emoções e a maior parte dos bailes tradicionais de funk do Estado, os preços são populares. Este baile ocorre na quadra poliesportiva do clube citado, que se torna uma pista de dança com bastante espaço. Devido à cobertura da quadra ser muito alta, se comparada, por exemplo, à altura do teto do Emoções, a impressão que se tem é de

que o espaço é muito maior no Indepa. Porém, Tojão relatou ao pesquisador que os espaços não são tão diferentes assim. Tanto um quanto outro podem receber mais de duas mil pessoas nos dias em que os bailes estão mais cheios. Segundo Tojão, o máximo de pagantes que já obteve nesta mais de uma década de bailes no Indepa foi cerca de 2.900 pessoas em um único evento. A pergunta que o pesquisador deixa para o leitor é: qual é a outra manifestação cultural que, no Estado do Rio de Janeiro, consegue sistematicamente/regulamente aglutinar um número tão grande de pessoas? Shows de cantores internacionais, ou mesmo de grandes atrações nacionais da música pop¹²¹ até conseguem um público pagante maior do que 3.000 pessoas em determinados espaços do Rio de Janeiro. No município homônimo, há algumas casas como o HSBC Arena que, além de promover eventos esportivos, também promove show de artistas internacionais. Ainda assim, é sempre bom lembrar de que se trata de um único (ou no máximo dois) show(s) de um artista que está em turnê, ou seja, a oportunidade dos ouvintes ouvirem de perto alguém que frequenta rádios e outras mídias e que, muitas vezes, ficará (ou já está) há anos sem se apresentar no país. O baile funk, pelo contrário, ocorre toda semana, sendo comum nestes bailes tradicionais um público na casa dos mil pagantes, mesmo em dias não muito cheios. Atração que aglutine um maior número de pessoas do que o funk com regularidade, no Rio de Janeiro, somente o futebol. Ainda assim, a atração de cunho mais popular e plural no sentido de permitir (devido ao preço de seu ingresso) um acesso a diferentes classes sociais é o funk. Em bailes em regiões mais centrais, como o do Emoções, é possível ver o morador da favela local, no caso a Rocinha, confraternizando com turistas estrangeiros na mesma pista de dança. Em um baile como o de Três Rios, em região mais periférica do Estado, é menos comum encontrar um estrangeiro, por exemplo. Porém, o acesso é possível para diferentes classes sociais, cores de pele, e moradores de diferentes regiões (incluindo outros municípios próximos).

O funk é tão popular em Três Rios que uma das rádios locais deste município passou a retransmitir, durante o tempo em que o pesquisador estava realizando o trabalho de campo no programa Funk Nacional, este mesmo programa. Com a diferença de que a rádio de lá opera em FM (como se verá mais adiante, no capítulo 4).

O baile que o pesquisador descreve aqui ocorreu no dia 08/09/2012, um dia após a comemoração pela Independência do Brasil, feriado nacional. O pesquisador foi de carro com sua noiva e dormiu em um pequeno hotel em Petrópolis, município que conhece bem, por ter

¹²¹ O termo música pop aqui refere-se não a toda música de natureza popular, mas a um tipo específico de música cuja difusão possui caráter massivo e os elementos internos adquirem determinadas características, independentemente do gênero musical. É um termo derivado da Língua Inglesa e só faz sentido em um contexto massivo/radiofônico/fonográfico.

lecionado durante mais de seis anos por lá. Assim, não precisaria pegar a estrada toda durante a madrugada. De Petrópolis a Três Rios, a viagem de carro dura cerca de 50 minutos. Neste baile haveria apresentação de MCs e o famoso encontro de equipes de som.

No baile da noite descrita, deveria haver uma apresentação ao vivo do MC Menor do Chapa, cuja música “Sou patrão, não funcionário” estava, à época, “estouradona” no universo funk do Rio de Janeiro. Trata-se de uma música classificada, por alguns profissionais do funk, como funk de ostentação, ou seja, baseada nos *gangsta raps* estadunidenses. A letra afirma:

Eu Sou patrão não funcionário
Meu estilo te incomoda.
Só pego as melhores
E ando sempre na moda
Bacana eu tiro é onda
Vem no pique, olha só.
A nossa fé em Deus
É a riqueza maior

(...)

Eu tô portando a Captiva
Com som de duzentos mil
Estilo Panicat me deu mole
Quando viu
Elas tão louca, muito louca
Olha só como elas curte
Whisky, Big Apple, Red Bull e Absolute.

Além de Menor do Chapa, haveria também uma apresentação do MC Mano Teko. Porém, o MC Menor do Chapa não apareceu para o show (em que receberia, segundo Tojão, R\$ 3.000,00 para uma apresentação que poderia durar de vinte minutos a quarenta minutos). Há casos de MCs, relatados por donos de equipes, em que o mesmo chega, saúda o público, canta a música que está fazendo mais sucesso e deixa o palco para não mais voltar. Algumas apresentações de MCs podem ser encontradas por inteiro no Youtube e chegam a durar menos de dez minutos¹²². Pode-se dizer, sem incorrer em erros, que há uma efemeridade na forma sensível do funk atual. Se os primeiros funks feitos aqui tornaram-se clássicos instantâneos e perduram na memória de mais de uma geração, o funk dos últimos dez anos vem se tornando cada vez mais efêmero. As músicas parecem durar um momento breve nas rádios e nos bailes. A cada três meses, a modificação em termos de repertório é acentuada, incluindo aí os

¹²² Um ótimo exemplo é a apresentação da MC Beyoncé no palco da casa Expresso Brasil, em São Paulo. O vídeo, que contém a apresentação completa da MC, com seu maior sucesso e outras músicas, dura menos de oito minutos. O vídeo está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=DTcT1AuZ_Ic. Última consulta em 29/10/2012.

ambulantes que vendem CDs e DVDs de funk. Os shows dos funkeiros, por outro lado, sempre tiveram a tendência a serem efêmeros. Poucos são os MCs que, com frequência, promovem um show com cerca de uma hora. O preço elevado de uma apresentação de MC em baile funk é por conta do que aquilo representa para o baile daquela noite. Uma atração como o Menor do Chapa, devido ao sucesso da música apresentada acima, seria, naquela noite de oito de setembro de 2012, uma das garantias de que o baile estaria cheio (como de fato esteve).

É muito comum, no universo do funk fluminense, o atraso de MCs em apresentações (incluindo apresentações em programas ao vivo de rádio) e até mesmo o seu não comparecimento. Segundo alguns profissionais do funk, o que ocorre é que a praxe do mercado funkeiro é a de fechamento de acordos de forma verbal, sem contratos por escrito na maior parte dos casos. Com relação a edição de fonogramas, por exemplo, existem alguns produtores que negociam contratos, mas para apresentações ao vivo isto é muito raro. Neste sentido, ocorre que há “calotes” com frequência de ambos os lados: tanto de donos de equipes que, devido ao baile não ter obtido público pagante suficiente para gerar lucro para si próprio, pagam menos do que o combinado ao MC que se apresentou naquela noite; quanto de MCs que negociam, através de seus empresários, dois shows em locais diferentes na mesma noite, privilegiando aquele que paga mais. Normalmente, um MC que está com uma música de sucesso em determinado momento (ou seja, “estouradona” nas rádios e bailes) recebe um número maior de convites para se apresentar. Assim, o empresário dele pode fechar um show como, por exemplo, o do baile de Três Rios, em que o MC receberia R\$ 3.000,00 (que teria de dividir com sua equipe, incluindo o empresário, sendo que os valores da divisão variam de MC para MC, não existindo um padrão absoluto). Porém, se este acordo foi fechado verbalmente duas semanas antes do baile em questão e, cinco dias antes, o empresário do mesmo MC recebe uma proposta de outro estado do Brasil para que o MC se apresente três noites seguidas nessa localidade ou em mais de um baile na mesma noite e o preço negociado seja de R\$ 15.000,00, é comum que alguns MCs simplesmente faltem ao compromisso acordado anteriormente para aproveitar a vantagem financeira da nova oportunidade. Neste sentido, a efemeridade está também nos contratos que se configuram como acordos “até segunda ordem”, uma expressão que o sociólogo Zygmunt Bauman usa em seus livros sobre o contemporâneo (BAUMAN, 2001).

Como o MC Menor do Chapa faltou ao compromisso daquela noite, Tojão teve (para não ficar mal com o público do clube) que anunciar um baile com entrada gratuita até determinada hora para homens e mulheres na quarta-feira seguinte. Neste, haveria a presença

da atração que faltara na noite descrita. A falta de compromisso no funk está longe de ser algo irremediável: trata-se de uma certa malandragem do Rio de Janeiro em se realizar as coisas de um modo a se levar vantagem o máximo possível. Todos vão dando um jeitinho aqui, um jeitinho ali, um pouco de simpatia acolá e as coisas acabam funcionando de um modo diverso em termos de ordem social ao ser comparado com outras localidades do mundo. Vai além da informalidade a questão dos contratos no funk. Uma certa relação cultural que ocorre no Rio de Janeiro de um modo mais geral (incluindo outras classes sociais), como por exemplo a falta de precisão no que se refere ao horário de um evento, reunião etc., ou o não comparecimento: o funk reproduz de modo amplificado e cru aquilo que faz parte do cotidiano do Rio de Janeiro em diversos momentos sociais diferentes.

A grande atração daquela noite, então, ficou sendo Mano Teko, MC com mais de 15 anos de carreira. Teko fez parte da dupla Teko e Buzunga (este hoje é pastor de uma Igreja Evangélica e não canta mais funk profissionalmente), que emplacou pelo menos quatro hits em rádio no final dos anos 1990. Teko era, à época do baile descrito, o principal interlocutor deste pesquisador, tendo sido o primeiro a dar uma entrevista semi-estruturada gravada para esta tese, em julho de 2009, em sua própria casa, no bairro do Irajá, Zona Norte do município do Rio de Janeiro. O pesquisador já havia visto Teko cantando em mais de uma roda de funk promovida pela APAFunk (como se verá no capítulo 3), além de ter assistido a uma apresentação deste MC no baile “Eu amo baile Funk, Mermo”, descrito em subtópico anterior desta seção. Ali, porém, Teko seria a atração principal da noite e o pesquisador poderia ver como se daria uma apresentação deste MC em outro município. Teko, devido a ausência de Menor do Chapa, fez um show maior do que o de costume, incorporando, além de seus maiores sucessos com a dupla Teko e Buzunga e de suas músicas recentes que tocavam, à época do show, no programa Funk Nacional (do qual Teko, através da APAFunk, era um dos apresentadores), músicas famosas de outros MCs e duplas do funk fluminense. Foi interessante ver como um número grande de pessoas conhecia as músicas de Teko em Três Rios. O show foi muito interessante, pois uma coisa que se percebe em qualquer boa apresentação de MC do funk fluminense é a força que este gênero possui junto às classes populares e territórios suburbanos. Se o funk possui pouco espaço na grande mídia, ainda assim ele não apenas sobrevive mas possui uma intensidade em termos de identificação com o povo dos subúrbios e favelas do Estado do Rio de Janeiro que é notória quando algum sucesso toca na pista do baile (através do DJ ou do MC). É emocionante ver como as pessoas cantam junto com os MCs determinadas músicas do passado e do presente. Se alguém considera um MC menos do que um cantor, precisa ir a alguns bailes e vê-los cantando. Trata-

se de um canto muitas vezes cru, direto, sem grandes floreios e vibratos. Ainda assim, há muitos MCs extremamente afinados e que possuem grande força vocal. Teko, por exemplo, é um destes que, no caso de um baile cheio como o de Três Rios, se transforma: parecia um gigante no palco, com uma voz potente que tomou conta do ginásio. Teko costuma ter, no dia a dia, uma voz mais adocicada, aparentemente não tão potente, mas ao pegar o microfone e ter a responsabilidade de segurar o baile no lugar de atração principal, não deixou a desejar como cantor. Fez um show que não foi irrepreensível devido a algumas falhas do DJ na sincronia das batidas (não houve ensaio nem passagem de som no local do baile). Como cantor, por outro lado, fez um show impressionante. O pesquisador teve a oportunidade de assistir a este show de dentro do palco do ginásio do Indepa, que é um palco bem grande e permite que toda a equipe de som e seus convidados dividam este espaço sem prejudicar a atração principal. Devia haver cerca de dez pessoas no palco, além do MC e seu DJ, durante esta apresentação.

Outro ponto importante no que se refere ao baile descrito foi o tradicional encontro de equipes que ocorreu nesta noite: a equipe Espião encontrando a Furacão 2000. Existem diferentes tipos de encontros de equipes no funk fluminense. Normalmente, os encontros podem ser de dois tipos: a) várias equipes dividem os custos de um mesmo evento (a divisão pode ou não ser equânime, e isto deve ser verificado caso a caso, lembrando que os acordos tendem a ser negociados verbalmente); b) uma equipe contrata outra(s) como chamariz de público para seu baile. Esta segunda modalidade é mais comum e se trata de uma estratégia de várias equipes para diversificar seus bailes. Segundo Tojão, a Furacão 2000 cobrou R\$ 12.000,00 por sua participação naquela noite, tendo sido o principal chamariz de público da noite. Cada equipe montou a sua parede (sim, uma parede inteira...) de caixas de som e duelaram de modo alegre, sempre colocando os graves para vibrar e demonstrando que possuíam potência sonora para “levantar a galera na pista”. No final das contas, não existe um vencedor nos encontros de equipes atuais, mas um duelo competitivo e saudável que deixa o baile ainda mais animado em termos de variação sonora.

Uma figura interessante do cenário funkeiro que merece destaque é Jefinho, o fotógrafo. Normalmente, ele tira as fotos oficiais tanto do baile do Emoções quanto do baile do Indepa para a Espião, postando-as em sites de redes sociais na internet. Sempre de bom humor, Jefinho tira ótimas fotos das belas frequentadoras dos bailes e também do pessoal da equipe Espião. O pesquisador e sua noiva foram fotografados por Jefinho naquele sábado e guardam a foto com carinho, pois o astral do baile foi muito bacana. A alegria do funk pulsa e se renova em bailes tradicionais como o Emoções e o Indepa. Outro ponto que merece

destaque é observar Tojão preparando e vivenciando seus bailes. Ele trabalha praticamente o baile todo e, aos 48 anos de idade, parece um garoto operando novos equipamentos de luz que acabara de comprar. Apesar de não ter enriquecido em seus mais de trinta anos trabalhando com o funk, Tojão é apaixonado pelo que faz e sua paixão pelos bailes e pelas equipes de som contagia qualquer observador que se aproxime de seu cotidiano no funk fluminense.

3.2 Alegria: a diversão da favela e o pertencimento à comunidade

O funk fluminense cria, naqueles que vivenciam seu cotidiano por longos anos, seja como frequentadores de bailes seja como profissionais do gênero musical referido, um sentimento comunitário. Trata-se de uma afirmação um tanto polêmica, pelas seguintes razões: 1) o funk do Rio de Janeiro é visto aqui a partir do viés principal de um gênero musical e, como gênero midiático, carrega consigo uma efemeridade e uma mobilidade espacial que dificilmente se enquadrariam nas características de pertencimento que estão relacionadas a ideia tönnesiana de comunidade; 2) porque há controvérsia com relação ao que seria um sentimento comunitário na atualidade; 3) porque, como alguns MCs relatam, as favelas do Rio de Janeiro e seus moradores (ou ex-moradores), principalmente os profissionais do funk, não são tão unidos/organizados assim. A individualização/atomização da vida moderna (e pós-moderna) também estaria presente nas favelas do Rio de Janeiro, por ser fruto de um conjunto de relações societárias. A favela é resultado do desenvolvimento sociológico da cidade, ou seja, é produzida por esta, o que a colocaria como parte de um todo societário que, segundo a teoria tönnesiana, substituiria a comunidade tradicional sem condições de um retorno histórico.

Com relação ao primeiro problema, o pesquisador pretende agora apresentar uma breve discussão conceitual do que seria este sentimento comum, esta ideia de comunidade criada pelo funk como gênero, e a importância deste mesmo gênero musical como elemento comunicacional das comunidades (neste caso, favelas e mesmo bairros de subúrbio). Em seguida, pretende-se aqui aplicar o conceito de comunicação comunitária ao funk de modo a verificar em que medida o funk fluminense (no conjunto de sua obra diversa, por sua contínua circulação oficial e não oficial) pode ser considerado um veículo de comunicação comunitária.

3.2.1 Funk fluminense: a alegria comunitária do Rio de Janeiro

Se o funk apresenta contraditórias emoções, se muitas vezes é um elemento de afirmação com um discurso violento, é sobretudo na alegria que reside sua característica principal. Poder-se-ia até mesmo tipificar as alegrias diversas contidas no funk, pois um baile promovido pelo narcotráfico, com seus fuzis e armas de grosso calibre espalhadas nas mãos de algumas poucas pessoas não proporciona a mesma alegria de um baile não sitiado. E quando se fala de alegria, aqui se está falando daquilo que Sodré chama de um transbordamento: “A ideia de um transbordamento ou ultrapasse da consciência pelo destino ou por qualquer outra força maior faz-se presente na concepção de alegria, um dos movimentos mais vivos da sensibilidade, para o qual existem em latim termos diferenciados: *gaudium, laetitia, alacer*” (SODRÉ, 2006, p. 200).

Sobre a alegria enquanto conceito, Sodré (2006) apresenta uma visão de que a alegria é diferente da felicidade. Se esta pode ser entendida como um projeto que ganha corpo na modernidade europeia, a alegria pode ser encontrada em diferentes manifestações de povos distintos, com nomes diferentes.

Para Sodré, a felicidade está mais ligada a uma racionalização do bem-estar do sujeito diante de sua situação no mundo, ou seja, depende de “projeto” e “projeção”. Sem um projeto de felicidade, é difícil chegar à conclusão de que se é feliz. O autor, ao se referir a outros autores importantes do pensamento ocidental europeu, tanto na Antiguidade quanto na Modernidade, afirma que “a felicidade é entendida, de modo não-religioso (diferindo, portanto, da beatitude ou bem-aventurança), como um estado de satisfação frente à situação do homem no mundo” (SODRÉ, op. cit., p. 202). Deste modo, a felicidade aponta realmente para algo que pode estar além ou aquém do momento presente. Isto é, trata-se de algo “desejável, porque é algo que nos falta, mas não à maneira de um recurso para a obtenção de qualquer outra coisa, e sim por ela mesma, como uma finalidade absoluta, entretanto inatingível, por ser a pura esperança de um estado onde não exista o sofrimento” (ibid.)

Porém, a alegria não necessita de projeto, ela acontece. Depende da comunhão de pessoas e envolve o sentir, mais do que o sentido (em termos de Verdade e racionalização). Não são os significados racionais que proporcionam a alegria, mas os impulsos emocionais, os códigos de partilha de um sensível próprio de cada povo ou época. Portanto, a alegria se desenvolve numa temporalidade presente, do aqui-agora, na efemeridade do momento, enquanto a felicidade dialoga com memórias passadas, além de projetos e expectativas futuras:

A alegria não é retrospectiva, mas presente. Um prazer ou bem-estar circunstancial, sim, pode reportar-se ao passado e manifestar-se numa

imagem do futuro. Não a alegria, enquanto gáudio profundo: esta *maneira* de extravasão afetiva, provocada pela concordância de todos os sentidos – reconhecível pelos sentimentos de júbilo, regozijo, gozo – surge de uma temporalidade própria, diferente da cronológica, como na celebração festiva, quando a alma ganha autonomia e força diante das agruras físicas e mentais. O real não emerge aí da temporalidade abstratamente criada e controlada pelo valor que ordena o mundo do trabalho. Da singularidade das coisas, no aqui e agora do mundo, advém, álcere, a sua presença (SODRÉ, op. cit., p. 204).

A música, portanto, é um dos elementos que pode proporcionar alegria por sua própria condição constitutiva. Toda música pode ou não ter letra, discurso reconhecível em termos semânticos, mas o que a caracteriza é sobretudo sua organização sonora. A partir dos sons e de sua organização, surgem elementos como o ritmo, a melodia e a harmonia, sendo a letra ou discurso um elemento acessório para que a música se constitua. É sempre bom lembrar que em boa parte da música popular ocidental a letra é um elemento presente. Na canção massiva, por exemplo, a letra não parece um elemento tão acessório assim. Mas o que a define está além do sentido, está no sentir. Deste modo, “a música permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental. A sua visceral afinidade com a alegria está precisamente nessa partilha do sensível e da condição de uma realização que se auto-engendra” (SODRÉ, op. cit., p. 220).

É importante ressaltar que Sodré apresenta o ritmo como um elemento fundamental da música e da liturgia afrodescendente: embora não esteja falando especificamente a respeito do funk fluminense, este gênero possui no ritmo e em elementos culturais afrodescendentes uma parte importante de sua constituição enquanto gênero musical, como fora citado com relação a sua origem diaspórica (LOPES, 2011).

Deste modo, a alegria do funk fluminense não está em suas letras necessariamente, bastante diversificadas em termos de discurso e de entonação, como já se viu no capítulo 1 desta tese. A alegria do funk está relacionada às batidas, à presença do corpo completando a ausência criada por sua síncopa eletrônica, à sensualidade (que é quase sinônimo de vida, dependendo da abordagem sobre o termo). *O corpo sensual é o corpo vivo, o corpo que se move e que se mostra de modo criativo, repetitivo, reinventando-se de tempos em tempos.* A alegria do funk não depende de discursos em sentido linear, podendo ser encontrada nos passos dos dançarinos atuais (do chamado passinho do menor), que apresentam novas formas de misturar e mixar elementos culturais preexistentes e re-descrever seu mundo através dos pés, nas pistas e concursos desta modalidade citada. Estes dançarinos, a título de exemplo,

acompanham montagens que não necessariamente estão querendo afirmar alguma coisa em termos de discurso linear. O já citado funk *non sense*, no qual se incluem as montagens, é puro ludismo, transe, jogo, ilusão (que provém do latim *in ludo*). Apresenta-se como um elemento que religa o ser ao seu grupo social através de uma linguagem própria deste mesmo grupo. Não é algo atemporal, mas produz uma temporalidade própria nos eventos chamados bailes, descritos no tópico anterior.

O funk do Rio de Janeiro é a forma sensível comunicacional que traduz em linguagem e ato o sentimento de pertencimento que os moradores de favelas e subúrbios possuem na contemporaneidade desta metrópole. Se alguns funkeiros cantam que querem lutar ou melhorar sua comunidade, sua favela, seu território, outros cantam que são trabalhadores e enfrentam um cotidiano de muitas contradições devido à sua territorialidade. Há ainda os que cantam o seu colorido de pele, sua negritude através da condição fenotípica de pertencerem ao grupo dos escuros. É neste entrecruzamento de fatores, como já fora dito na introdução deste estudo, que reside uma imagem social tipificada do funkeiro. Não estereotipada, mas tipificada, relacionada ao funkeiro típico (o que não impede as variações que obviamente vão surgindo aqui e ali ao longo dos tempos). Poucos são os funkeiros de olhos azuis, de pele muito clara, moradores de espaços considerados centrais da Cidade e do Estado do Rio de Janeiro. O funkeiro Zona Sul existe e não é nada raro, mas está localizada na Rocinha, no Vidigal, entre outras favelas conhecidas que são topograficamente, mas não topologicamente parte do que se entende como Zona Sul:

Diferentemente de espaço abstrato, lugar é a localização de um corpo ou de um objeto, portanto é espaço ocupado. *Território*, palavra mais moderna, é o lugar ampliado. Assim, hoje dizemos que território é o espaço afetado pela presença humana, portanto, um lugar da ação humana. Só que essa localização não é necessariamente física, pode ser a propriedade comum de um conjunto de pontos geométricos de um plano ou do espaço. Aí, então, nossa referência não é mais topográfica, mas topológica – a lógica das articulações do lugar. Portanto, a teoria das forças, das linhas de tensão e atração, presentes no laço invisível que desenha a cidade como um lugar comum (*koiné*) ou comunidade (*communitas*)¹²³ (SODRÉ, 2012, p. 74).

A respeito desta questão territorial, Sodré e Paiva diferenciam a topografia da topologia em sua obra conjunta (PAIVA e SODRÉ, 2004), de modo que evidenciam neste livro, *Cidade dos artistas*, que a topografia é a lógica da superfície do local, do espaço, dos mapas dos livros de Geografia, enquanto a cartografia topológica estaria relacionada ao conjunto de mapas e delineações sobre as tramas simbólicas da cidade do Rio de Janeiro

¹²³ Todos os grifos contidos nesta citação fazem parte do texto original.

(assim como de qualquer outra cidade). O espírito de uma cidade está mais relacionado à questão territorial, ou seja, ao lugar (enquanto local onde o *socius* se articula) ampliado, afetado pela presença humana e pelos sentidos simbólicos que vão sendo atribuídos por conta desta mesma presença em suas articulações sociais.

Neste sentido, o funk possui extrema importância enquanto elemento cultural e linguagem próprios (LOPES, 2011) de um grupo que participa da cidade e do Estado de forma subalterna e reivindica para si uma outra posição. As favelas do Rio de Janeiro apresentam suas peculiaridades, devido a aspectos topográficos e topológicos que se desenvolveram historicamente desde o final do século XIX, tendo sido acentuados com a “modernização excludente” da primeira metade do século XX:

Já nas primeiras reformas se pode observar o germe da matriz que orientaria o crescimento do Rio de Janeiro, em nada diferente daquilo que os teóricos chamam de “modernização excludente”, isto é, a aplicação do modelo europeu-moderno a uma parte privilegiada da cidade, acompanhada da segregação territorial dos mais pobres, com as inevitáveis consequências da falta de saneamento, dos riscos de desmoronamentos e da violência sistemática. À elite dirigente, de pele clara, caberiam os centros planejados. E já no final do século XX se tornaria claro para os pesquisadores que a desigualdade social – visível nas diferenças de origem familiar, escolaridade e renda – mostra-se de modo mais brutal nos locais de habitação. A segregação residencial alimenta a desigualdade e a pobreza (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 81).

Através da música funk, o favelado pode redescrever seu mundo e cantar a sua paisagem do modo como a enxerga e vivencia e não da mesma forma estigmatizada com a qual muitas vezes é visto pelos meios de comunicação comerciais/corporativos. Basta olhar muitas capas de jornais voltados para as camadas médias e as elites econômicas do Estado do Rio de Janeiro para perceber como as fotos das favelas normalmente são apresentadas a partir do olhar externo, de quem está fora. As vistas belíssimas de muitas das favelas da cidade do Rio de Janeiro são quase desconhecidas para muitas pessoas residentes desta mesma cidade, embora sejam pontos turísticos para visitantes estrangeiros em alguns casos.

Um exemplo de letra que redescreve e ressignifica a favela é a letra de MC Mano, da música “Abalou o visual”:

Refrão:
E Abalou, e abalou o visual do Vidigal
E Abalou, e abalou o visual do Vidigal
E Abalou, e abalou o visual do Vidigal
Eu vou te dar um papo: isso é cartão postal

Vejo o Leblon e o Cristo Redentor,
Vejo Ipanema e também o Arpoador

Olhar Copacabana e a Lagoa dá pra ver,
Bonde, Pedra da Gávea, São Conrado tá aí

Quem vê lá de baixo, não dá o valor
Quando sobe aqui, vê o que Deus plantou
Não é brincadeira, é pura realidade
Quem viu na comunidade, viu que é linda essa paisagem

Refrão

Olha minha gente eu tenho orgulho de falar
Quando eu abro a janela, dá pra ver o mar
Essa paisagem do nosso criador
Sinceramente, temo que dar muito valor
A favela é arte, isso eu digo pra você
Tem criança, tem cultura, você pode perceber
Vou te dar um papo reto: vê se não se esquece aí
Tem também o Nós do Morro, isso eu digo pra você

Refrão

Trata-se da visão de quem conhece a favela como morador, como frequentador assíduo, como parte daquele “mundo”, daquele local, daquele *lugar*. As origens de muitos MCs enquanto sujeitos pensantes e capazes de articular um discurso sobre si mesmo e sobre o mundo e mesmo de intervir neste mundo, tal como MC Mano, estão fortemente fincadas a estes locais, mesmo quando se mudam para o asfalto, o que ocorre com alguns deles. Embora o Vidigal seja uma das favelas mais turísticas e conhecidas da cidade do Rio de Janeiro, MC Mano canta o Vidigal de modo similar como o faz Arlindo Cruz ao cantar Madureira da sua juventude, no samba de sua autoria intitulado “Meu lugar”:

O meu lugar,
É caminho de Ogum e Iansã
Lá tem samba até de manhã
Uma ginga em cada andar
O meu lugar
É cercado de luta e suor
Esperança num mundo melhor
E cerveja pra comemorar
O meu lugar
Tem seus mitos e Seres de Luz
É bem perto de Oswaldo Cruz
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá.
O meu lugar
É sorriso, é paz, é prazer
O seu nome é doce dizer
Madureira, laiá, laiá

A grande semelhança entre o discurso de redescritção de Arlindo Cruz com relação a Madureira (bairro da Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro com grande atividade comercial, tendo no Mercado de Madureira um de seus principais símbolos como bairro) e o

discurso do MC Mano com relação ao Vidigal é que ambos apresentam um tom emotivo próprio de quem compartilha de um sentir localizado. Os afetos dos compositores, relacionados às suas histórias de vida nestes lugares se misturam às possibilidades territoriais dos mesmos e até a precariedade das favelas ou a atomização de um bairro como Madureira, em que muitos estão de passagem devido a atividade comercial, ficam em segundo plano. *Não se trata de uma visão societária destes locais, mas de uma visão comunitária. Mais do que racional, engendra um sentido afetivo de pertencimento e enraizamento simbólico destes sujeitos ao território que os originou enquanto sujeitos.*

É como na introdução de “Mãe de favela”, de MC Eddy, em que o mesmo canta: “Sou Eddy da Primavera”. Embora resida hoje no asfalto do bairro do Irajá, MC Eddy foi criado em Vila Primavera, favela do bairro de Cavalcanti, Zona Norte do Rio de Janeiro (próxima ao Morro do Juramento). Cantar seu território de origem é comum em muitos funks do passado e do presente. Nos anos 1990, o “Rap da Cidade Alta”, de MC Pixote, por exemplo, afirmava em sua introdução: “Lalaiá laiá / Vem para Cidade Alta/ Lalaiá laiá / Que vocês vão se amarrar”. O “Rap da Estrada da Posse”, da dupla Coiote e Raposão, também dos anos 1990, canta o sentimento que o protagonista da letra nutre por uma jovem mulher misturado ao pertencimento a um determinado local:

É que eu moro na Estrada da Posse
Eu digo para o mundo que eu quero você
É que eu moro na Estrada da Posse
Nosso amor é lindo eu só quero você

Um ponto importante a este respeito que é preciso ressaltar é que cantar as favelas como territórios de alegria e possuidores de um “comum” sempre foi usual no funk, principalmente nos primeiros sucessos dos anos 1990: “Nosso Sonho”, da dupla Claudinho e Buchecha”, por exemplo, um dos maiores sucessos radiofônicos do gênero até hoje, apresenta em sua letra os nomes de muitas favelas que participavam dos bailes funk anos 90:

Nosso sonho não vai terminar
Desse jeito que você faz
E depois que o baile acabar, vamos nos encontrar logo mais

Na Praça da PlayBoy, ou em Niterói.
Na fazenda Chumbada ou no Coez.
Quitungo, Guaporé nos locais do Jacaré.
Taquara, Furna e Faz-quem-quer.
Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá.
Marechal, Urucânia, Irajá.
Cosmorana, Guadalupe, Sangue-areia e Pombal
Vigário Geral, Rocinha e Vidigal

Coronel, Mutuapira, Itaguaí e Sacy.
Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri
Engenho novo, Gramacho, Méier, Inhaúma, Arará.
Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém.
Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém.
Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar.

Outro funk, também dos anos 90, que fala dos bailes relacionados às suas localidades como lugares de alegria é a música “Endereço dos bailes”, um dos grandes sucessos da dupla de MCs Júnior e Leonardo:

(É que) No Rio tem mulata e futebol
Cerveja chope gelado, muita praia e muito sol,
Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã,
Mas também tem muito funk rolando até de manhã

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê, Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você

É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody, montagem
É funk em cima, é funk embaixo
Que eu não sei para onde ir

O Vidigal também não fica de fora
Fim de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival

Tem outro baile que a galera toda treme
É lá no baile do Leme, lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel

Refrão

Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense, Vasquinho do Morro Agudo e o baile do Holly Dance
Pan de Pilares, eu sei que a galera gosta, Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha

Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário, Vem o Cassino Bangu e União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel, Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu

Volta Redonda, Macaé, Nova Campina, Que também tem muita mina que abala os corações
Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá no Clube do Emoções

Vem Coleginho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá
O Country Clube fica lá na Praça Seca
Por favor, nunca se esqueça
Fica em Jacarepaguá

Refrão

Tem muitos clubes e favelas que falei
Muitas vezes eu curti, me diverti e cantei.
Mas isso é pouco, vamos juntar, fazer paz
Se não fosse a violência o baile funk era demais

Eu, MC Junior, cantei pra te convidar.
Pros bailes funk do Rio, você não pode faltar
E pra você que ainda não está ligado
Agora o MC Leonardo um conselho vai te dar

Pode chegar junto com a sua galera
E no baile zoar à vera, pode vir no sapatinho
Dançar, dançar com a dança da cabeça
Com a dança da bundinha ou puxando seu trenzinho

Refrão

E até músicas recentes, como “Quebra-cabeça” do MC Pingo do Rap, de Acari, mantêm esta tradição da primeira geração de MCs com letras sobre o território da cidade e do Estado do Rio de Janeiro:

A vida com certeza é quebra-cabeça
E também a melhor escola com certeza
A criação que eu tive eu acho que deu certo
Ai que vontade de ter minha avó por perto

Vida humilde, um pouco da infância perdida
Mas amor, feijão, arroz nunca faltou na vida
Mercedes, iate ou o dólar não me corrompe
Nem tudo compra com grana, tem que mostrar que é homem

Inimizade só traz atraso de vida
Fazem o que fazem, nossa gente ainda unida
Paz, liberdade, realmente tem que ter
Em todas comunidades, só depende de você

Rocinha, Alta, Vidigal, Salgueiro e Jaca,
Lucas, Vigário, Turano, Santa Marta
Vila Cruzeiro, Acari, Camará, Dendê
E as demais comunidades que vêm a fortalecer

O funk valoriza a favela enquanto comunidade. Não se trata apenas de substituir um nome pelo outro, pois há funks que usam o termo favela e a tratam não enquanto uma espécie de gueto e local de exclusão social, mas enquanto local de moradia de um povo que é sofrido, mas também possui suas alegrias e modos de expressão próprios. Se a riqueza das favelas cariocas muitas vezes transbordava e dialogava com o asfalto através do samba, dos anos 1920 a 1970 (OLIVEIRA e MARCIER, 2004), principalmente, o funk fluminense passou a

ocupar este lugar principal de expressão e redescrição positiva a partir do final dos anos 1980. A redescrição começa com as primeiras apropriações de músicas alheias, em que um refrão em Inglês é transformado em algo radicalmente diferente em termos de discurso, e ao longo dos anos vai se desenvolvendo conjuntamente ao desenvolvimento do funk fluminense enquanto elemento de comunicação próprio dos segmentos sociais que o utilizam enquanto ferramenta. Quem curti o funk de perto nos anos 1990 passou não só a se apropriar de um trecho de música, como de uma música inteira. Aos poucos, melodias próprias foram surgindo no Rio de Janeiro e dando novos contornos culturais a este gênero musical que carrega em si a característica de funcionar como crônica social do Rio de Janeiro contemporâneo.

Se o funk e o samba possuem características comuns, quase que como “irmãos” de idades diferentes, há algo que precisa ser ressaltado: o funk ampliou territorialmente o discurso do cidadão excluído, dando visibilidade a espaços e locais antes pouco visíveis em termos midiáticos, como por exemplo várias favelas afastadas da Zona Sul carioca (algumas em municípios como Duque de Caxias, São João de Meriti, São Gonçalo etc). O funk apresentou alguns destes lugares para muitos cidadãos do Estado do Rio de Janeiro, cantando histórias de amor, a alegria dos bailes e tantas outras coisas que acontecem nestes locais.

3.2.2 Os “Cria”: o pertencimento à comunidade

Uma palavra que aparece em muitas músicas de funk é o termo “cria”, comum nas favelas do Rio de Janeiro. “Cria” seria aquele que foi nascido e criado em determinada favela, independentemente de sua trajetória na vida adulta. Assim, um “cria” da Cidade de Deus pode ser um pastor evangélico, um MC, um integrante do narcotráfico, um trabalhador braçal etc. A favela assume seus “crias” sem estigmatizá-los, pois o sentimento tácito de pertencimento àquela comunidade é maior do que as diferenças de escolha profissional etc. Todos sabem que o “campo de possibilidades” (VELHO, 2008) em termos profissionais é restrito nestes locais e o “cria” da comunidade não deixa de sê-lo por ter escolhido um caminho menos desejável. A favela abraça todos os seus filhos emotivamente e isto transparece no funk do Rio de Janeiro. Muitos funks cantam a realidade de pobreza que leva o indivíduo a ingressar em facções do narcotráfico e as contradições destas escolhas estão presentes em muitas destas letras (como se verá no tópico a seguir).

Mas o que seria uma “comunidade”, em sentido conceitual? As favelas do Rio de Janeiro podem ser entendidas como “comunidade” em sentido tradicional, ou é preciso fazer adaptações para que a realidade daqui se adapte a conceitos já usuais em diverso contextos?

O conceito de “comunidade” chegou ao campo teórico da Comunicação Social a partir de uma tradição de estudos sociológicos que influenciaram este campo do saber. Embora muitas obras possam ser citadas, *Gemeinschaft und Gesellschaft (Comunidade e Sociedade)*, de Ferdinand Tönnies, trata-se de um livro fundamental para o entendimento das diferenças entre duas formas de grupamento sociais distintas: a comunidade e a sociedade. Resultado de uma tradição sociológica moderna em que a concepção linear de história se destaca, Tönnies apresenta a comunidade como sendo a forma de agrupamento social que vinha sendo substituída, nos grandes centros urbanos de sua época (a primeira edição em alemão deste livro data de 1887), pela sociedade. Segundo Paiva,

É Ferdinand Tönnies quem procede, em *Comunidade e Sociedade* (1887), a uma conceituação mais completa e rigorosa do termo, estruturando-o como antitético ao de sociedade. Sua preocupação era, além de pôr fim à multiplicidade de significados que o conceito assumiu na cultura europeia, também fundamentar uma abordagem sociológica sistemática. A importância do seu trabalho reside no fato de ter realizado uma minuciosa caracterização, com o propósito de definir e diferenciar comunidade e sociedade. Tönnies trabalhou com conceitos que, segundo ele, propiciam a compreensão do que vem a ser comunidade: a questão da família e da propriedade da terra (PAIVA, 2003, p. 69).

A influência que Tönnies teve no pensamento comunicacional que estava sendo desenvolvido nos EUA da primeira metade do século XX levou o termo comunidade a ser utilizado pelos pensadores pioneiros dos estudos em comunicação de massa. Sociólogos europeus do final do século XIX, como o próprio autor de *Comunidade e Sociedade*, além de Georg Simmel e outros nomes, foram fontes influentes no que se refere à constituição de um novo cenário de pesquisa na América do Norte. As ramificações e formas de uso do termo “comunidade” foram se desenvolvendo, mas Tönnies era visto como o autor fundamental para se pensar o assunto.

A respeito do sentimento comum de pertencimento comunitário apresentado por Tönnies, Bauman afirma:

No livro que (intencionalmente ou não) convidava a “comunidade” (*Gemeinschaft*) a voltar do exílio a que tinha sido condenada durante a cruzada moderna contra *les pouvoirs intermédiaires* (acusados de paroquialismo, estreiteza de horizontes e fomento à superstição) Ferdinand Tönnies sugere que o que distinguia a comunidade antiga da (moderna) sociedade em ascensão (*Gesellschaft*) em cujo nome a cruzada fora feita, era um *entendimento compartilhado por todos os seus membros*. Não um consenso. Vejam bem: o consenso não é mais do que um acordo alcançado por pessoas com opiniões essencialmente diferentes, um produto de negociações e compromissos difíceis, de muita disputa e contrariedade, e murros ocasionais. O entendimento ao estilo comunitário, casual (*zuhanden*, como diria Martin Heidegger), não precisa ser procurado, e muito menos

construído: esse entendimento já “está lá”, completo e pronto para ser usado – de tal modo que nos entendemos “sem palavras” e nunca precisamos perguntar, com apreensão, “o que você quer dizer?”. O tipo de entendimento em que a comunidade se baseia *precede* todos os acordos e desacordos. Tal entendimento não é uma linha de chegada, mas o *ponto de partida* de toda união. É um “sentimento recíproco e vinculante” – “a vontade real e própria daqueles que se unem”; e é graças a esse entendimento, e somente a esse entendimento, que na comunidade as pessoas “permanecem essencialmente unidas a despeito de todos os fatores que as separam”. (Bauman, 2003, p. 15-16).

É importante ressaltar que Tönnies demonstrava uma simpatia pela constituição comunitária, em detrimento das relações societárias, que o mesmo dizia serem mais superficiais e “menos orgânicas”:

All intimate, private, and exclusive living together, so we discover, is understood as life in *Gemeinschaft* (community). *Gesellschaft* (society) is public life – it is the world itself. In *Gemeinschaft* with one’s Family, one lives from birth on, bound to it in weal and woe. One goes into *Gesellschaft* as one goes into a strange country. A Young man is warned against bad *Gesellschaft*, but the expression bad *Gemeinschaft* violates the meaning of the word (Tönnies, 1957, p. 33-34)¹²⁴.

Calcado na visão linear de história que acometeu tantos autores do século XIX, (incluindo aí Marx), Tönnies apresentou um panorama das duas formações sociais em que deixava claro não acreditar no retorno da comunidade em sentido tradicional, levando a crer que se tratava de um “paraíso perdido”:

Mas a dicotomia estabelecida por Tönnies não se coloca apenas em termos territoriais, mas também institucionais e culturais. A alternativa não é entre povoado e cidade, mas entre o modo de vida da comunidade rural e o da sociedade burguesa, racionalista, individualista, competitiva, móvel, pluralista. Fica mais ou menos evidente sua simpatia pela *Gemeinschaft*, mas ainda assim ele não pretende que seja possível recuperar por meio da ação política os valores da *Gemeinschaft* tradicional (PAIVA, 2003, p. 74).

Esta metáfora do “paraíso perdido” permeou diversos estudos europeus da segunda metade do século XX, onde comunidade fora visto como um termo mais imaginário do que relacionado a algo concreto. Este pessimismo com relação ao termo “comunidade” no continente Europeu possui algumas razões explicativas: 1) a relação com o conceito original de Tönnies, sem grandes adaptações que levem em conta aspectos positivos do comum no

¹²⁴ “Toda vida conjunta íntima, privada e exclusiva, tal como descobrimos, é entendida como vida em comunidade. Sociedade é vida pública – é o próprio mundo. Na Comunidade de uma família, alguém vive desde o nascimento, ligado a esta em prosperidade e dor. Alguém vai para a Sociedade tal como alguém vai a um país estrangeiro. Um jovem é alertado contra a má Sociedade, mas a expressão comunidade má viola o significado da palavra” (Tönnies, 1957, p. 33-34). A tradução deste trecho é de responsabilidade do autor deste estudo.

tempo presente; 2) um pessimismo referente ao modo como o termo foi tratado pelas experiências nazi-fascistas, de modo que o comum representava um perigo social na medida em que era usado como fator de fechamento do grupo com relação ao diverso.

Recentemente, já no início do século XXI, Bauman apresentou uma discussão sobre o termo “comunidade” em que evidencia esta visão:

Os contemporâneos em busca da comunidade estão condenados à sina de Tântalo; seu objetivo tende a escapar-lhes, e é seu esforço sério e dedicado que faz com que lhes escape. A esperança de alívio e tranquilidade que torna a comunidade com que sonham tão atraente será impulsionada cada vez que acreditam, ou lhes é dito, que o lar comum que procuravam foi encontrado. Às agonias de Tântalo se juntam, tornando-se ainda mais sofridas, as de Sísifo. “A comunidade realmente existente” será diferente da de seus sonhos – mais semelhante a seu contrário: aumentará seus temores e insegurança em vez de diluí-los ou deixá-los de lado. Exigirá vigilância vinte e quatro horas por dia e a afiação diária das espadas, para a luta, dia sim, dia não, para manter os estranhos fora dos muros e para caçar os vira-casacas em seu próprio meio. E, num toque final de ironia, é só por essa belicosidade, gritaria e brandir de espadas que o sentimento de estar *em uma* comunidade, de ser *uma comunidade* pode ser mantido e impedido de desaparecer. O aconchego do lar deve ser buscado, cotidianamente, na linha de frente (BAUMAN, op. cit., p. 22).

No livro de Bauman, o autor apresenta “duas fontes do comunitarismo”, em capítulo homônimo (BAUMAN, op. cit., p. 56-68). A primeira fonte seria a noção de comunidade como aquela em que o indivíduo *de jure* (em juízo, em compromisso, de direito, em juramento) procura tornar-se indivíduo *de facto* (de fato). A promessa do contrato social rousseauiano que garantiria liberdade, igualdade e fraternidade não vingou no desenvolvimento capitalista moderno, de modo que os países europeus precisaram, segundo Bauman, fazer uma escolha: liberdade x igualdade. Enquanto os países em que a experiência do socialismo real¹²⁵ foi implantada teriam feito uma opção pela igualdade, em detrimento da liberdade individual fortemente controlada pela burocracia estatal e seus aparelhos de repressão, os países de desenvolvimento capitalista teriam optado pela exacerbação da liberdade individual em detrimento da igualdade social. Nestes, menos segurança e mais risco norteariam os caminhos do mercado e das relações econômicas e, como consequência disto, afetariam as relações pessoais e a sensibilidade dos indivíduos.

Bauman, porém, ressalta que a liberdade do indivíduo *de jure* não é igual a do indivíduo *de facto*. A promessa tanto de cidadania quanto de liberdade para consumir e usufruir dos resultados positivos da cultura moderna não corresponde exatamente ao que se

¹²⁵ Termo usado para tratar das experiências socialistas implementadas de fato em alguns países no século XX. O termo serve como oposição a ideia de socialismo, pois este ainda não teria sido implementado. A este respeito, ver: Netto, 1993.

observa na realidade empírica dos indivíduos de determinadas origens étnicas e classes sociais. Na Europa, como em outras partes do mundo, há os indivíduos que participam de uma elite dita “extra-territorial”, cosmopolita, enquanto outros estão relegados à subserviência e ausência de luxo: “Os ‘poderosos e bem-sucedidos’ podem ressentir-se, *ao contrário* dos fracos e derrotados, dos laços comunitários – mas *da mesma forma* que os demais homens e mulheres podem achar que a vida vivida sem comunidade é precária, amiúde insatisfatória e algumas vezes assustadora” (BAUMAN, op. cit., p. 57).

Para Bauman, o conceito de comunidade é responsável por um sentimento que produz, como resultado destas desigualdades, o reavivamento das rixas tradicionais entre povos europeus com distintas origens étnicas. Bauman apresenta também a possibilidade de se pensar em comunidade como um termo que denota a superficialidade das relações de consumo contemporâneas. Para o autor, estas seriam as “comunidades-cabide”, verdadeiras comunidades de carnaval, em que a paixão e os sentimentos efêmeros estariam mais presentes do que um pertencimento mais profundo. São pertencimentos líquidos, “até segunda ordem”, relações renegociáveis dependendo dos interesses dos indivíduos. Os fã-clubes seriam um ótimo exemplo das “comunidades-cabide” apontadas pelo autor (BAUMAN, op. cit., p. 56-68).

Sintetizando, Bauman demonstra que comunidade ou está na ordem do imaginário e pode impulsionar o consumo capitalista e as relações de pertencimento, tal como âncoras ilusórias, em uma época na qual o pertencimento não é mais possível no mesmo grau de profundidade que nos séculos anteriores, ou se trata de um conceito que apenas serve como motivador de confrontos e isolamento entre os diversos grupos étnicos já tradicionais no continente europeu.

Pode-se afirmar que cada conceito se desloca e passa a ser definido como algo que se aplica a uma realidade própria, implementada no tempo e no espaço. Não existe conceito atemporal ou que não necessite de revisão, se o tempo e o espaço próprios deste conceito forem modificados em sua aplicação. Assim, conceitos precisam ser delimitados, e a justificativa para seus usos é fundamental no sentido de garantir algum tipo de valor, principalmente em termos acadêmicos. Deste modo, por mais que a inventividade/criatividade do autor esteja sempre presente na criação de um conceito, sua correspondência objetiva com determinado fenômeno, evento ou processo social é necessária para que se possa validar este conceito.

O conceito de “comunidade” precisou de uma revisão ao ser aplicado de modo correto à realidade brasileira e latino-americana, visto que o desenvolvimento do Brasil enquanto

nação em muito diferiu dos países europeus analisados por Bauman e outros autores. O termo “comunidade” vinha sendo sistematicamente usado como substituto de “favela” no cotidiano do Rio de Janeiro há algumas décadas, da mesma forma que vinha sendo usado para identificar veículos de comunicação que praticavam um jornalismo alternativo à lógica corporativa das grandes empresas de comunicação.

O trabalho de referência para o campo da comunicação que buscou analisar tanto o sentido de comunidade quanto o de comunicação comunitária, relacionados aos fenômenos descritos no parágrafo anterior, foi o da pesquisadora Raquel Paiva, com os livros *O espírito comum* e *O Retorno da comunidade*. Em 1998, a autora fundou, no âmbito da Escola de Comunicação da UFRJ, em que leciona há anos, o LECC (Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária).

Ao analisar o termo comunidade, Paiva assume a possibilidade (até mesmo porque a realidade já o assumira) de usar o termo comunidade não apenas como referente a uma forma de agrupamento social extinta, mas como um modo de relação possível (e verificável) dentro da sociedade. A comunidade é o sentimento comum que possibilita que determinados grupos sociais combatam a atomização moderna de suas vidas diárias em relações que envolvem pertencimento a um território físico ou simbólico. Não um pertencimento absoluto, mas um pertencimento primeiro, originário. Pode ter a ver com escolha de vida, ou com lugar em termos de sociabilidade, sendo que a comunidade não impede que as relações de seus habitantes também sejam atravessadas por diversos aspectos societários e atomizados:

Comunidade é a metáfora que, aqui, nos parece adequada para a construção de uma nova forma para o laço social. Não a usamos no quadro da bipolaridade substancial com que frequentemente se interpreta, na vulgarização sociológica, a famosa dicotomia de Tönnies, e sim como um caminho de redescritção das tentativas sociais de produzir comunicação a partir de uma experiência comum, fora dos grandes circuitos do capital. Comunidade é, então, o que permite ao indivíduo e aos grupos vislumbrar a abertura para estender criativamente novas pontes sobre a dissociação humana (PAIVA, 2003, p. 10-11).

Em uma época de midiaticização das relações sociais, o aspecto midiático do pertencimento pode servir como uma das mais interessantes evidências da retomada da comunidade. Os aspectos de luta política, de busca por mudança social estão presentes, mas é importante frisar que não como elementos de fechamento (como afirma Bauman com relação à Europa), e sim de diálogo interno e externo junto a outros segmentos sociais. A comunidade contemporânea analisada por Paiva é a que faz perceber que o outro te constitui, na medida

em que o trânsito de heterogeneidades e a mobilidade nos grandes centros urbanos promovem um encontro de diferenças a todo momento.

Na linguagem cotidiana do Rio de Janeiro, “comunidade” vem aparecendo sistematicamente como sinônimo de “favela”, como um forma de redescrição e revalorização do espaço social conhecido como favela. Por este se tratar de um termo pejorativo e que serve como uma forma de estigmatizar seus moradores¹²⁶, há décadas que se ouve o termo comunidade para garantir uma conotação distinta e mais positiva com relação a este locais. Neste sentido, é interessante notar que favelas são vistas de modo objetificado, como locais em que ocorrem determinados tipos de coisas, enquanto comunidades são entendidas como lugares sociais com uma subjetividade própria. Enquanto um crime ocorre *na favela*, a *comunidade apresenta* um determinado enredo no carnaval daquele ano.

O desfile das Escolas de Samba no carnaval do Rio de Janeiro é realmente um exemplo importante neste sentido. Festa popular que reúne diferentes classes sociais e tornou-se uma referência internacional nas duas últimas décadas do século XX, atraindo turistas de várias partes do mundo e servindo como modelo de desfile para outras cidades, seu televisionamento pela *Rede Globo* de televisão exhibe o termo comunidade (referindo-se às favelas e bairros suburbanos de origens das agremiações concorrentes) quase como uma vírgula: “A comunidade veio bonita neste carnaval”; “o desfile está lindo e a comunidade está alegre”.

Mas comunidade é somente um sinônimo de favela? Como um conceito necessita de sua aplicabilidade ou correspondência com relação a algum fato, processo, evento ou estado de coisas reais, não se deve negligenciar a atribuição do sentido que se tem dado ao termo no cotidiano do Rio de Janeiro. Aqui, favelas possuem atributos daquilo que se entende por comunidade conceitualmente: uma população enraizada em um território e buscando associações menos efêmeras e atomizadas entre seus habitantes, no sentido de modificar politicamente sua história. Ao organizar-se através da informação transmitida por veículos comunitários para reivindicar questões junto ao poder público ou divulgar eventos internos daquela região que não possuem espaço na mídia corporativa, os veículos comunitários estão ressignificando aquele lugar de exclusão e ausência e preenchendo-o de modo positivo, afirmativo. A comunidade estudada por Raquel Paiva é a comunidade que reaparece, em um

¹²⁶ Ao ministrar um curso na Cidade de Deus, em 2010, relacionado à produção da primeira edição de um jornal comunitário, o pesquisador ouviu de alguns moradores daquela favela que, ao procurar emprego, colocavam em seus currículos que moravam na Gardênia, e não na CDD, porque isto gerava preconceito por parte dos empregadores e dificultava a obtenção do emprego.

contexto societário amplamente midiaticizado, através de usos localizados e com características próprias dos elementos midiáticos genéricos (um jornal, uma rádio, exibição de vídeos).

Assim, quando Paiva apresenta as possibilidades de leituras e usos do conceito de “comunidade”, fica evidente que se pode associar (sem prejuízo para o conceito) comunidade à favela, embora não se possa restringir seu uso a um sinônimo desta. Favelas são espaços territoriais que agrupam pessoas durante longos períodos de tempo. Três gerações de uma mesma família podem viver em uma mesma favela, o que significa que há um enraizamento destas pessoas ao território. A proximidade física entre as habitações e as pessoas é também maior do que em condomínios de classe média.

Lembrando das principais características que Paiva atribui ao conceito de comunidade em Tönnies: 1) pequenas extensões territoriais que possibilitam uma maior proximidade física entre seus habitantes, se comparadas aos contextos societários industriais; 2) enraizamento do habitante ao território; 3) Uma interdependência entre seus habitantes (PAIVA, 2003). Paiva percebe que já não se pode voltar completamente a este contexto, mas que algumas destas características se fazem presentes e se tornam perceptíveis em seus estudos sobre comunicação comunitária. O comum do *communitas*, em oposição ao *immunitas* referente ao desenvolvimento da modernidade pode ser encontrado sob nova forma em contextos societários, justamente como uma contraposição subjetiva de determinados grupos sociais à atomização societária. Para compreender melhor a natureza social dos veículos comunitários, era preciso discutir “comunidade” e a interface que se pode fazer entre o estudo de Raquel Paiva e a situação com as favelas do Rio de Janeiro é quase imediata. Se um veículo comunitário virtualmente pode existir em qualquer classe social e mesmo em um condomínio de luxo (que produziria seu jornal interno), é nos contextos de maior pobreza, menor renda e maior afastamento dos centros simbólicos da cidade e do estado que surgem a maior parte dos veículos comunitários. É aonde o Poder Público não chega (ou age de modo insatisfatório para seus moradores), onde há buracos para se tapar nas ruas, problemas sanitários constantes, deficiência na saúde pública e poucas possibilidades de se compensar isto através do poder aquisitivo (uma regra constante no capitalismo avançado, onde se busca retração do Estado de Bem Estar Social nos países que já o conquistaram e defende-se um Estado mínimo em determinadas situações que favorecem as grandes empresas detentoras do capital), que os veículos comunitários proliferam em maior número. *Eles se constituem como a voz midiática da comunidade, uma voz própria e articulada que usa e legitima-se através das tecnologias atuais da comunicação social. Estas, por sua vez, são respostas contra-hegemônicas que redescrevem estas comunidades ao colocar como sujeito central que profere o discurso a*

própria comunidade. Além disso, podem dialogar com a sociedade como um todo, pois passam a possuir uma voz com maior ressonância social.

E o que os funkeiros têm a dizer sobre essa relação entre funk, comunidade e comunicação? Segundo MC Eddy, cria da favela Vila Primavera,

Entender o funk hoje, para entender o funk do Rio de Janeiro é preciso entender a história do Rio, dos anos 80 para cá. Entendeu? Porque isso começa lá com o MC Batata, o funk representa a nova cara da juventude brasileira, da nova juventude carioca. Vou dizer assim, acho até que isso já se espalhou para o Brasil também. Representa a voz da comunidade. O funk. É a voz da comunidade. Seja falando pejorativamente, ou seja falando positivamente, testando, inquirindo o Governo, mas eu entendo o funk hoje como a voz da favela.

Segundo MC Amílcka, a respeito dos diferentes discursos presentes nas letras do funk fluminense:

Olha, o funk eu acho que tem que falar mesmo das realidades da comunidade. Tem que retratar que as crianças precisam de creche, tem que retratar que falta emprego, entendeu? Porque eu acho que nós somos a voz da comunidade. E a gente tem que falar também de coisas boas que o Rio de Janeiro tem! Não só as coisas ruins, que o funk não é isso! O funk tem várias vertentes: tem o funk que fala do lado sensual, tem o funk que fala do amor, né? Tem o cara que está apaixonado e através da música, ele dedica a música àquela pessoa que ele ama... Tem o funk consciente, que é o caso do funk que eu gosto de cantar, mas que eu não tenho só esse tipo de música, eu tenho músicas românticas também... Eu acho que o funk é isso, é um todo, entendeu? É um conjunto de fatores que só leva alegria, extravasando o nosso sentimento através da música.

O sentimento de comunidade que o funk estabelece tem a ver com a vivência comum que muitos moradores de favelas e subúrbios do Rio vivenciam através dos anos. A identificação com determinadas letras que falam sobre o cotidiano dos bailes e vivência nestes contextos é notória. *O funk é um grito de desabafo que revaloriza a favela e faz o resto da cidade bater em sintonia junto a ela, no seu ritmo. Para muitos integrantes de outras classes sociais, o funk representa uma espécie de invasão inaudita, na medida em que penetra em espaços onde a favela ficava de fora antes.* As críticas ao funk muitas vezes embutem o preconceito ao morador da favela, ao negro pobre do Rio de Janeiro. As evidências deste preconceito, daqueles que não compartilham do sentimento comunitário de pertencimento àquela realidade e não corroboram a forma sensível de expressão da mesma aparecem em cartas dos leitores comentando textos jornalísticos simpáticos ou que favorecem, de algum modo, uma visão positiva sobre o funk fluminense, sobretudo na internet.

Segundo MC Liano,

É. Eu, assim, a gente sofre esse preconceito, sim, desde lá atrás, né, cara? Justamente por isso: é uma coisa que a gente sempre fala, mas que é a verdade. Por ele vir de comunidade, por ele vir de favela, de morro, ele sofre esse preconceito. Porque quem produz isso é o pobre, é o favelado, entendeu? E ele sofre esse preconceito com isso.

Liano conta um caso interessante a respeito do preconceito com relação ao funk:

Uma vez eu ouvi um amigo meu MC dizer que ele foi fazer um show num final de ano de uma empresa, a gerente dessa empresa dançou horrores com eles lá, e tal, dançou horrores na hora em que um outro MC cantou as músicas dele, e quando chegou no outro dia, ela disse que aquela música era muito pesada! Então, quer dizer, é muita hipocrisia, né, véio? Curte, dança, se diverte, faz o que tem que fazer e aí, depois, no outro dia, aquilo ali já não serve para nada!! Mas é justamente, a gente sofre esse preconceito que nem o samba sofreu, né, e até hoje a gente vai sofrendo aí, né? Mas o nosso movimento é forte, a gente vai levando, né? É assim que é.

3.2.3 Funk fluminense: música como elemento de comunicação comunitária

Lança-se aqui uma questão: se o funk é tido pelo autor deste estudo como crônica social do Rio de Janeiro contemporâneo, se este traduz um sentimento de comunidade e de pertencimento às favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, este gênero musical poderia ser visto também como veículo de comunicação comunitária, ou ao menos como elemento de comunicação comunitária que complementaria a ação dos veículos citados? Para responder a esta questão, seria preciso aplicar as características da comunicação comunitária ao funk do Rio de Janeiro, de modo a verificar se esta hipótese pode ser sustentada. A melhor maneira de fazer isto é buscar no texto *Para Reinterpretar Comunicação Comunitária*, da autora Raquel Paiva, as oito características apontadas como referentes à Comunicação Comunitária no Brasil e tentar aplicá-las ao funk fluminense para ver se existe esta conexão.

Escrito uma década após o lançamento do livro *O Espírito Comum*, o texto citado no parágrafo anterior possui o mérito de sintetizar as principais características sobre o tema comunicação comunitária advindas de pesquisas que foram realizadas ao longo de mais de dez anos pela autora Raquel Paiva. As articulações do LECC e da pesquisadora em questão possibilitaram uma atualização do que já fora dito em *O Espírito comum*, levando em conta também o uso significativo de novas tecnologias digitais que tomou forma no cotidiano dos grandes centros urbanos brasileiros neste intervalo de uma década entre os dois textos. Paiva (2007, p. 137-147) apresenta as seguintes características:

- 1) “A comunicação comunitária constitui uma força contra-hegemônica no campo comunicacional;”
- 2) “A comunicação comunitária atua na direção de uma estrutura polifônica;”
- 3) “A comunicação comunitária produz novas formas de linguagem;”
- 4) “A comunicação comunitária capacita-se para interferir no sistema produtivo;”
- 5) “A comunicação comunitária gera uma estrutura mais integrada entre consumidores e produtores de mensagens;”
- 6) “A comunicação comunitária atua com o propósito primeiro da educação;”
- 7) “A comunicação comunitária pode engendrar novas pesquisas tecnológicas;”
- 8) “A comunicação comunitária como lugar propiciador de novas formas de reflexão sobre a comunicação”.

Pretende-se agora analisar cada uma das características acima e verificar o quanto estas podem ou não estar relacionadas ao funk fluminense. Para isso, um termo será substituído pelo outro nas afirmações originais.

1) O funk constitui uma força contra-hegemônica no campo comunicacional:

Ao explicar esta característica da comunicação comunitária, a autora recorre à etimologia da palavra:

Inicialmente, vale lembrar que o termo hegemonia deriva do grego **eghestai**, que significa conduzir, guiar, liderar, ou ainda do verbo **eghemoneuo**, do qual deriva estar à frente, comandar, ser o senhor. Por **eghemonia**, o antigo grego entendia a direção do exército. Trata-se, portanto, de um termo militar. Hegemônico era o chefe militar, o comandante do exército. Também se pode registrar a utilização do termo na Grécia antiga para designar a supremacia de uma cidade frente às demais (PAIVA, 2007, p. 138)¹²⁷.

Em seguida, Paiva discute a mudança semântica que ocorre na modernidade, quando “hegemonia” passa a significar menos uma dominância somente militar, mas uma dominância política. Depois, apresenta a importância de Antonio Gramsci ao discutir o conceito de hegemonia na primeira metade do século XX, em que o autor citado apresenta o conceito de “aparelhos privados de hegemonia”, que seriam a escola, a Igreja, os meios de comunicação de massa e todo e qualquer aparato (em um Estado moderno, laico) fora da centralidade do Estado e dos partidos políticos que institua consenso entre a população. Gramsci discute a possibilidade da hegemonia, nos países de desenvolvimento do tipo Ocidental (basicamente

¹²⁷ Os grifos estão presentes no texto original.

os países industrializados do Ocidente Europeu), estar relacionada também à instituição de consenso, à cultura. Segundo Paiva (op. cit., p. 138), “a ideia de hegemonia, como é entendida por Gramsci, permite que o olhar contemple não apenas o aspecto político, mas também e em igual medida o caráter formativo da cultura. Desta maneira, pode-se considerar que o conceito de hegemonia inclui o de cultura, de ideologia e de direção moral.”

Toda sociedade moderna, então, apresentaria uma forma hegemônica de comunicação, a partir da qual surgiriam como contraponto formas menores e mais localizadas de discurso, alternativas e, portanto, contra-hegemônicas:

A visibilidade dessas forças diversas como sistemas dominados possibilita historicamente a previsão de pequenas disputas e lutas. Como estamos falando de estruturas que estão em um processo de inter-relação, essas formas tenderiam ao enfrentamento com a força dominante e poderiam, na fricção das disputas, empreender conquistas e vitórias (PAIVA, op. cit., p. 139).

Para a autora, estas disputas deveriam ser, em tese, responsáveis pela obtenção de uma sociedade mais justa, o que não ocorre no Brasil. Paiva apresenta alguns dados a respeito das Rádios comunitárias no Estado do Rio de Janeiro, demonstrando que estes veículos sofrem uma repressão muito grande das forças hegemônicas, representadas pelo poder do Estado:

Há quatro anos, ao contrário do que se esperava, as emissoras de rádios comunitárias têm sido vitimadas por perseguições múltiplas. Segundo dados recentes da Federação das Emissoras de Rádios Comunitárias do Estado do Rio de Janeiro, que tem todas as multas e fechamentos cadastrados, a repressão aumentou em torno de 35% em todo o Brasil e no Rio de Janeiro é muito maior: aparecem 72 emissoras entre multadas e fechadas, em sua grande maioria (PAIVA, op. cit., p. 139).

É interessante notar que o nome comunicação comunitária, em alguns textos desta autora, passou a ser menos utilizado do que o termo comunicação contra-hegemônica. Isto ocorreu devido a um desgaste no sentido do termo, pois a ideia de comunitário e toda sua positividade passou a estar associada a projetos de comunicação locais que nem sempre possuíam as características analisadas desde *O Espírito Comum*. Agentes políticos e comerciantes de determinadas regiões começaram a chamar de comunitários determinados empreendimentos comunicacionais que não se instituíam como empreendimentos coletivos e que visavam o lucro, reproduzindo em menor escala as motivações dos grandes veículos hegemônicos (no caso, a chamada grande mídia ou mídia corporativa).

Esta característica, certamente, é uma das principais com relação aos veículos comunitários: se constituírem como uma força contra-hegemônica no campo comunicacional

em países como os latino americanos, em que a desigualdade entre os cidadãos em termos econômicos e de tratamento pelo Estado é abissal.

O funk fluminense, segundo muitos de seus profissionais (sejam MCs, DJs ou donos de equipes de som) sofre perseguições desde os anos 1990, quando a palavra funkeiro era apresentada pela mídia em substituição ao termo pivete ou marginal, com afirma Herschmann:

Ainda sobre o processo de estigmatização e a consequente e a consequente reificação dos preconceitos socioeconômicos e étnicos promovido na mídia, vale a pena ressaltar que o termo “funkeiro” parece, a partir dos anos 90, abrigar um conjunto de marcas identitárias imbricadas que tem na *cor* uma referência fundamental. Ao longo desta pesquisa, pude constatar que a partir de 1992 o termo “funkeiro” substitui o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade (HERSCHMANN, 2005, p. 69).

Além da repressão simbólica, a repressão concreta que resultou em uma lei que proibia bailes funk no Estado do Rio de Janeiro e que empurrou o funk para a ilegalidade completa, pois seria ingênuo acreditar que uma manifestação cultural que congrega cerca de 2.000 pessoas em cada um de seus principais eventos poderia ser reprimida a ponto de desaparecer de repente. A expressão cultural passou a circular na ilegalidade, em bailes nos locais onde o Estado não se mostrava presente, promovidos por agentes dos poderes paralelos. Isto levou o funk a apresentar referências cada vez mais específicas destes contextos, o que nos últimos 15 anos fez crescer exponencialmente os funks considerados proibidos.

De qualquer modo, seja em seu modo de circulação bastante ligado à informalidade e à ilegalidade, com pouco espaço de difusão nos canais convencionais midiáticos, seja no discurso instituído em suas letras, em diversas de suas vertentes, o funk fluminense apresenta uma natureza contra-hegemônica. Existem os funks conscientes, politizados, que discutem a atuação do Estado e expressam os problemas, angústias, lutas e contradições da vida nas favelas. Estes apresentam uma visão que muitas vezes coloca o Estado como vilão, não por deturpar sua ação, mas por apresentar um ponto de vista diverso, o do morador da favela. A música de MC Calazans, “Passa e fica dor”, é um exemplo importante:

A favela á nós, neguinho.

Paz sem voz
Não é paz, é medo
Paz sem voz
Não é paz, é gueto
Favelado merece respeito

E não tapa na cara e porrada nos peito

A gente não quer só comida,
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e liberdade

(Refrão)

Polícia passa e fica a dor
Polícia passa e deixa a dor
Polícia passa e fica a dor

Cadê o baile?
Baile acabou
E o morador?
Tapa levou
É os periquitos¹²⁸ de doze na mão
Se questionar vai pro camburão

Esta letra se constitui como um dos inúmeros exemplos em que o funk se apresenta como um discurso contra-hegemônico consciente, discutindo a ação do Estado e se colocando como voz da comunidade, como elemento de protesto e discussão política, identitária.

Ainda assim, o funk é contra-hegemônico também quando se coloca como voz dos poderes paralelos e apresenta o ponto de vista de quem está do lado de lá, próximo daquela realidade. Alguns integrantes do narcotráfico tornam-se referência em suas favelas de origem e os funks proibidos expressam isto de modo direto e sem rodeios.

Seja consciente ou falando de temas mais complicados, violentos e discutíveis, o funk do Rio de Janeiro se consolida como a voz contemporânea dos moradores de favela, dos negros, dos integrantes da classe trabalhadora e mesmo daqueles que cantam uma realidade marginal (ou seja, à margem da sociedade). Assim como os veículos de comunicação comunitária, o funk fluminense expressa vozes diversas, praticamente silenciadas na grande mídia.

2) O funk atua na direção de uma estrutura polifônica:

Como acaba de ser dito no parágrafo anterior, além de pontos de vista diversos dos tradicionalmente veiculados pela grande mídia, o funk possibilita que uma pluralidade de vozes seja ouvida e que se institua um entendimento do Rio de Janeiro que atua na direção de uma polifonia. Paiva apresenta a ideia de polifonia, ou seja de “muitos sons”. Mas no caso do conceito, o som significaria uma voz distinta. A grande mídia costuma colocar em suas mesas

¹²⁸ Agentes do exército, cujo uniforme é verde. Uma explicação mais detalhada deste termo consta do glossário presente ao final deste estudo.

redondas, em seus telejornais, vozes que não representam exatamente uma estrutura polifônica: um debate sobre a crise econômica na Europa contemporânea, por exemplo, é realizado por três economistas que já trabalharam ou trabalham no Governo, que lecionam em Universidades Federais e que possuem uma formação similar. A classe social a que pertencem é a mesma e, por conta disto, não há conflitos significativos neste debate, mesmo quando as falas divergem. A divergência nunca é maior do que a convergência, pois a visão de mundo (“weltanschauung”) de todos os integrantes do debate é bastante similar. Imagine um debate sobre a crise econômica que colocasse para discutir com um destes economistas, um repórter comunitário responsável pela edição de um jornal comunitário que publicou uma matéria sobre a crise e seus efeitos no bolso do trabalhador brasileiro.

Os veículos comunitários, por sua vez, procuram convidar para o debate não apenas os moradores de favelas e bairros onde o veículo é produzido, mas agentes externos que possam dialogar com os pontos de vista da comunidade, no sentido de enriquecer este mesmo debate. Mais do que fechamento, o que o veículo comunitário busca é a abertura simbólica. Nas palavras de Paiva:

Desta maneira, pode-se conceber que, a partir da comunicação comunitária, a pluralidade das vozes possa ser uma realidade. Estima-se que seja possível a inserção de grupos até então à margem do espectro de visibilidade. E os registros vão para além da inserção de novos sujeitos. Pode-se conceber o incontestável interesse pelo novo, pelo que se encontra excluído dos discursos postos em circulação pela mídia hegemônica (PAIVA, 2007, p. 140).

A autora afirma ainda que a pluralidade de vozes pode ajudar a reduzir os preconceitos e visões preconcebidas a respeito de grupos humanos ou propostas advindas das chamadas minorias (PAIVA, op. cit., p. 141). Neste sentido, é sempre importante lembrar que “minorias” não é necessariamente uma minoria em termos numéricos, mas simbólicos. Segundo Sodré, “minorias é uma recusa de consentimento, é uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias. É no capítulo da reinvenção das formas democráticas que se deve inscrever o conceito de minorias” (SODRÉ, 2005b, p. 14).

O funk faz (de forma mais ou menos intencional) ver e ouvir o discurso e o ponto de vista de minorias sociais do Rio de Janeiro: moradores de favela, integrantes de classes sociais menos favorecidas em termos de inserção no sistema econômico-social, cidadãos de pele escura: a trindade que coloca o cidadão em uma condição de subalternidade que engendra revolta e o sentimento de que não é do sistema vigente que a solução há de vir.

Como afirma Calazans, em outro trecho da letra da música citada anteriormente: “A favela é dor/ Mas não para de cantar”.

3) O funk produz novas formas de linguagem:

Esta é uma das características mais fundamentais da comunicação comunitária, na medida em que possibilita que a linguagem seja um fator de reconstrução do imaginário de um grupo social. Citando o filósofo pragmatista Richard Rorty, Paiva discute o quanto os veículos de comunicação comunitária fomentam um espaço midiático/discursivo em que o sujeito minoritário pode se recolocar de modo a ocupar uma posição central em seu próprio mundo. O cidadão de uma favela, por exemplo, muitas vezes não se reconhece nos grandes meios de comunicação, devido ao fato de raramente seu território aparecer midiaticamente; e, somando-se a isto, a pouca visibilidade que lhe é dada é feita através comumente de uma cobertura sensacionalista em que o seu mundo só aparece em situações muito específicas e chocantes, como ocorreu com o Morro do Bumba por conta das chuvas de 2010¹²⁹.

A comunicação comunitária, por outro lado, possibilita, devido à sua liberdade com relação aos grandes sistemas de comunicação vigentes, hegemônicos, “a geração de novas formas de expressão, de novas linguagens, projeta a produção dos veículos comunitários em uma dimensão de efetiva interferência na alteração de posturas sociais” (PAIVA, 2007, p. 141).

Paiva apresenta a proposta de Rorty da *redescricao* através de dois movimentos:

Rorty estabelece que esta redescricao consolida-se em dois movimentos: O primeiro é a capacidade de recontar as histórias em que os indivíduos estão inseridos, de maneira que eles possam se perceber como participantes na construção da história coletiva e, conseqüentemente, possam se qualificar com membros da comunidade atual, resultante desse processo histórico. O segundo movimento refere-se à mudança do próprio vocabulário pelo qual são expressas as histórias individuais, coletivas, passadas e presentes. Ou seja, mudar a forma como as pessoas são normal e rotineiramente descritas, usando palavras com sentido diferenciado e até mesmo criando novas expressões (PAIVA, 2007, p. 141).

¹²⁹ As chuvas ocorridas no mês de abril 2010 causaram estragos em diversas áreas de diferentes municípios do Estado do Rio de Janeiro. O caso do Morro do Bumba, situado na Zona Norte do município de Niterói, no bairro Cubango, foi amplamente explorado pela grande mídia. Os jornais noticiaram que cerca de 3.000 moradores ficaram desabrigados por conta das chuvas, além de dezenas de mortos e feridos. Em uma das matérias sobre a tragédia, veiculada pela Rede Globo, o repórter de terno perguntava, em frente às câmeras e de microfone na mão, a um morador que acabara de perder sua moradia: “E agora, o que você pretende fazer?”. O morador desabava em um pranto sofrido diante da audiência nacional da emissora. Nenhum tipo de informação relevante era gerada por esta pergunta, mas as sensações dos espectadores eram exacerbadas por uma cobertura com ares de teledramaturgia.

E o funk possui estas características. Com relação ao primeiro movimento, o funk fluminense reconta algumas histórias de vida a partir da centralidade deste sujeito no processo histórico, muitas vezes atribuindo-se o papel de cidadão que age e sofre os efeitos de sua condição social. Há muitas letras, por exemplo, que apresentam o ponto de vista daquele morador de favela em que o campo de possibilidades é restrito e suas escolhas de vida são muito distintas de outras classes sociais e contextos territoriais. Ainda assim, este cidadão se retrata de um modo um tanto mais complexo do que o modo como normalmente os discursos midiáticos o apresentam. Exemplo disto é a música “Balança de libra”, do MC Hudson 22:

É chegada a hora da escolha.
E o relógio dispara o ponteiro
E o tempo tem pressa.
A primeira opção é um livro na mão.
E a segunda é o dedo, o cão de uma peça
A escolha é sua encara ela de frente
Não decida sua vida num jogo de sorte
Um cara ou coroa nem sempre é a boa
E o assunto é sério, isso é vida ou morte
É fácil encontrar a porta aberta e entrar
Mas difícil é fazer a fechada se abrir
Como um valete eu sei que você não quer mais, não dá
Mas com o rei quer mandar, e no trono subir
Mas só não chora quando o trono desabar
Quando a casa cair
Não chora não...
Não chora não, não corre
Que a hora é essa, que a hora é essa
É hora de decisão, decisão de vida
Desce do muro, sai da balança de libra.

É claro que esta redescrição também aponta para a atuação do Estado, para reivindicações com relação aos problemas sociais da favela etc. Mas contar a história de muitos garotos cujas possibilidades de inserção profissionais são tão pequenas e o modo como os integrantes do narcotráfico exercem de fato influência no contexto das favelas onde o Estado se mostrou ausente por pelos menos três décadas é uma redescrição importante de uma situação que muitas vezes é apresentada de modo insuficiente pelos meios de comunicação. Neste sentido, a fala de MC Eddy se destaca:

Exatamente. Do teu lado você tem um amigo que é da Igreja e tem o outro que é do tráfico. Do lado, ali!!! “Pô, e aí, parceiro, Beleza? Bla-blá-blá”. São amigos de infância. Como você não vai mais falar com ele porque ele virou bandido? Como isso? Ele não virou, porque assim: “os bandidos fizeram”... Parece que os bandidos vieram de outro planeta! Né? “Os bandidos foram violentos”... Mas quem são os bandidos? Pra gente que mora na comunidade, é muito difícil você usar o... Rotular! Você está... É muito imediato! Não são ETs que você pode falar: “Olha são diferentes da gente!” Só que eu escolhi ir para a Igreja; ele escolheu ir pra lá, arrumar um dinheiro... Eu ganho o meu dinheiro cantando funk *melody*, mas eu tenho

amigos que ganham o dinheiro deles praticando o que eles querem praticar. Mas, entendeu, como é que é, eles vão me encontrar num bar lá em cima do morro e eu vou falar: “Não quero assunto contigo, não!” Quem sou eu? Advogado? Agora eu virei o Estado? Isso é um problema do Estado! É um problema do Estado, não é um problema meu. Acho que nem problema dele também é. Acaba que ele vai... O Estado tem suas formas de resolver seus próprios problemas. Essa é que é a parada toda... E nem sempre é mandando caderno, só, mandando apoio, às vezes manda também o Caveirão, mesmo.

Outro exemplo de redescrição que mostra uma realidade um tanto mais complexa do que é normalmente noticiada pela mídia, sobretudo no que se refere aos afetos e à condição de pertencimento comunitário, é a letra de “Pra Defender Minha Favela”, de MC Crazy:

Aqui é o MC Crazy
De alma e coração, eu sou favela
Sou mais eu
Sou mais você
Então não deixa ninguém falar mal dela
Vamos defender

E aí, favela????

É mais um dia na favela de sofrimento irmão
Sempre vejo os amigos partindo pra missão
O bonde está reunido tudo esquematizado
Não sei se isso é certo, ou se isso é errado
Do alto do seu prédio, ignora quem está aqui
O povo é sofrido, mesmo assim é feliz
Eu carrego com orgulho a minha favela
Por isso não aceito ninguém falar mal dela

Refrão:

Pra defender minha favela, aviso que eu não corro
Se depender de mim? Da minha vida? Eu morro.

São amigos meus que cresceram comigo
Sem oportunidade, hoje eles estão perdidos
Mas eu não posso criticar, eu sou cria dela
Eu sei o outro lado de quem vive nas favelas

Refrão

É importante ressaltar que nem sempre esta redescrição que coloca o sujeito no centro da história apresenta aspectos positivos a respeito de sua situação no mundo. Trata-se muitas vezes de um lugar de fala difícil de se compreender e de se aceitar para quem não vivencia a mesma trajetória de vida e não possui o mesmo campo de possibilidades. O sentimento de comunidade aparece nestas letras, de modo que as escolhas de cada um não são julgadas por um olhar externo, mas interno. A crítica, quando há, é mais complexa. E nem sempre os sujeitos que optam por um caminho fora da lei são tidos como um elemento a ser repugnado.

A convivência entre os moradores de favela assume a posição de que cada um dos habitantes dali é “cria” do lugar, seja ele um trabalhador dentro da legalidade ou alguém que enveredou pelos caminhos da marginalidade em termos profissionais. De um modo geral, todos se sentem excluídos do contexto societário. Assim, por mais que haja diferentes caminhos, há mais um sentimento de proximidade do que de diferença com relação às escolhas de vida de cada “cria” da favela.

Com relação à questão das novas expressões e formas de apresentar as histórias de vida dos sujeitos que integram este contexto social das favelas do Rio de Janeiro, este movimento é tão evidente que este estudo apresenta um glossário com algumas das expressões que se encontram em letras de funk e nas falas dos funkeiros: “cria” (que no funk é usado como substantivo comum do gênero masculino, ou seja “o cria”), “braço”, “filé” etc. O funk apresenta muitas expressões próprias destes contextos para tratar da realidade. Devido à sua circulação midiática, através de gravações, da internet e de programas de rádio, algumas destas expressões chegam a ser conhecidas e assimiladas em outros contextos do Rio de Janeiro.

4) O funk capacita-se para interferir no sistema produtivo:

Ao abordar esta característica da comunicação comunitária, a autora Raquel Paiva aborda a questão de como os veículos comunitários conseguem atuar através de uma mistura de voluntariado com trabalho remunerado, o que subverte a lógica do sistema produtivo capitalista onde a relação entre trabalho e remuneração (a não ser em situações específicas consideradas de trabalho escravo) não é unívoca.

Apesar desta característica estar mais voltada à questão da empregabilidade e de como isto nem sempre ocorre no universo da comunicação comunitária, há dois pontos interessantes a se destacar com relação ao funk: 1) nem todo MC vive efetivamente de sua obra musical. Isto, contudo, não impede que alguns MCs continuem realizando, de modo um tanto idealista, seus trabalhos artísticos, na medida do seu possível; 2) o modo como o funk circula às margens da indústria fonográfica oficial (grandes gravadoras, ou *majors*) demonstra que o sistema produtivo possibilita alternativas aos grandes meios, o que se está acentuando no caso da utilização da internet.

Principalmente no caso do funk consciente, a relação entre a produção de uma música e o benefício financeiro que esta pode trazer não é uma relação objetiva. Os MCs fazem suas músicas e buscam espaços de circulação para as mesmas. Como consequência disto, esperam viver de seu trabalho musical, mas nem sempre isto ocorre. Até mesmo em outras vertentes

do funk fluminense, há casos em que o MC (ou a MC) lançam uma música na internet e, milhares de visualizações depois, tornam-se astros e dão início a uma carreira de sucesso (pelo menos durante alguns meses). Aquilo que surge de uma brincadeira sem grandes preocupações com resultados profissionais pode virar um modo de vida (temporário em alguns casos, permanente em outros).

Além disso, o modo como as grandes marcas do funk fluminense, tais como a Furacão 2000 e a Link Records não possuem necessariamente um vínculo com as grandes gravadoras e distribuem seus produtos até mesmo em lojas de roupa ligadas ao universo funkeiro demonstra que o funk conseguiu ocupar espaços comerciais a partir de estruturas e um mercado próprios, o que seria por si só um caso interessante de se estudar¹³⁰.

5) O funk gera uma estrutura mais integrada entre consumidores e produtores de mensagens:

Esta é, para o autor deste estudo, uma das características mais importantes tanto da comunicação comunitária quanto do funk fluminense. A comunicação comunitária possui uma relação com o território que, em geral, faz emergir uma localidade espacial como elemento importante. A tradução e a redescrição do grupo social e dos sujeitos que o integram se faz a partir de sua relação junto ao território (ou lugar ampliado). O lugar e o território possuem uma relação direta com a afetação da ação humana sobre os mesmos. Assim, apresentar uma discussão sobre território simbólico e comunidade virtual é algo bastante interessante e relevante, mas o território físico ainda predomina no que diz respeito estas relações envolvidas na comunicação comunitária. *O Cidadão*, da Maré, ou *A Notícia por quem vive*, da Cidade de Deus, são exemplos de veículos comunitários cuja relação com o território físico é o que dá sentido à sua existência. E em territórios como as favelas, comunidades onde a proximidade física é grande, se comparados à cidade como um todo, e um certo enraizamento a este território pode ser notado no termo “cria”, já analisado em tópico anterior, consumidores e produtores muitas vezes estão próximos. A troca é inevitável, tanto pela participação que os veículos comunitários possibilitam, quanto pela própria proximidade física e simbólica (relação de pertencimento) entre estes habitantes. Quando um cidadão do Rio de Janeiro encontra, casualmente, um apresentador de telejornal da mídia corporativa em um shopping center da cidade, a distância simbólica é evidente: trata-se “daquele cara que apresenta o telejornal X”. Normalmente, não se vai até ele para dizer, “você

¹³⁰ O estudo da FGV sobre o mercado de funk citado no capítulo 1 não analisa esta atuação de modo tão completo, deixando de fora muitas destas características próprias do mercado do funk e de suas marcas.

deveria falar sobre isto ou aquilo em seu jornal”. Nos jornais comunitários, o morador da favela é também o realizador/editor do jornal, produtor do jornal, o que significa que muitas vezes dialoga diretamente com outros moradores (com o mesmo sentimento de pertença com relação àquele território).

Como afirma Raquel Paiva, com relação à mídia de um modo geral, “de fato, o que hoje ocorre é um distanciamento cada vez maior entre quem produz e quem consome a mercadoria midiática, seja ela ficcional ou mesmo informativa” (PAIVA, op. cit., p. 143).

Como relação à comunicação comunitária, a autora afirma que “as pautas, as decisões sobre programação, modos de abordagem e mesmo a análise crítica da produção são uma constante alimentadora de todo o processo. É impensável que um projeto de comunicação comunitário efetivo possa sobreviver abdicando de um esquema de interpenetração sociopolítica entre produtores e destinatários” (PAIVA, op. cit., p. 143-144).

Ao elencar temas comunitários, ou seja, a relação de pertencimento de determinados sujeitos ao território físico de suas favelas e subúrbios de origem, além do território simbólico da condição de pertencimento ao grupo dos favelados, pobres, negros, mulheres etc., o funk evoca temas caros a estes sujeitos e, mesmo quando não se pretendem políticos em sentido de transformação social, possuem uma identificação que os aproxima de seus consumidores. Em muitas conversas informais (além de algumas falas gravadas nas entrevistas para este trabalho acadêmico), profissionais do funk colocaram o fato de que os funks que estouram na mídia em versões *light*, fazem sucesso primeiro em suas comunidades de origem, nas versões originais. Além disso, a quantidade de músicas no funk que possui um sucesso regional é acentuada. Nem sempre a veiculação daquela música ocorre como outros produtos da chamada indústria cultural, ou seja, de modo massivo buscando uma repercussão nacional. O diálogo do funk é, de um modo geral, com sua própria comunidade, o que gera, inclusive, músicas difíceis de serem apreciadas ou compreendidas fora destes contextos. As versões *light* serão analisadas no próximo capítulo. Importante, aqui, é deixar claro que o funk seria “uma crítica de dentro da casa”, uma forma comunitária de narrar (podendo ou não gerar uma discussão mais profunda) os problemas de determinadas comunidades do Rio de Janeiro. O que talvez incomode muito a quem não pertence a estes contextos, é que as músicas do gênero funk do Rio de Janeiro cantam não apenas os valores positivos da comunidade, a beleza da vista de certas favelas, mas também os acontecimentos e a realidade que nem todos querem ouvir que existe. É “mais fácil” ou “cômodo” isolar a favela, ignorar as armas, não discutir a banalização do sexo, do que encarar que o mundo de hoje, o Rio de Janeiro atual não é o mesmo da marchinha “Cidade Maravilhosa...”

O funk, com sua necessidade de relatar estas realidades locais, apresenta também uma característica muito importante no que diz respeito à aproximação entre consumidores e produtores: é extremamente democrático em seu modus operandi de produção e difusão estética. Por mais que se critiquem determinados empresários do funk e que existam, de fato, alguns filtros no que se refere a espaços midiáticos de grande visibilidade/audibilidade, como as emissoras em FM de rádio, qualquer um pode tornar-se um MC da noite para o dia. O desejo de gravar um disco completo, nos moldes da indústria fonográfica tradicional não se enquadram para a maior parte dos funkeiros atuais. Gravar em um estúdio caseiro, com pouco equipamentos tecnológicos digitais que nem sempre são “de ponta”: qualquer um pode ser um MC em pouco tempo (e, às vezes, por pouco tempo também...), pode ter um sucesso só, pode “fazer dinheiro” de uma hora para outra, pode subir a um palco sem dominar o canto e a afinação em sentido tradicional. O funk como cenário permite, através de sua espontaneidade, precariedade (se comparado aos grandes eventos midiáticos de música, de padrão de qualidade nacional ou internacional), relação com o território, uma existência menos preocupada com aspectos técnicos e mais preocupada com uma excitação momentânea, capitaneada por sons e histórias breves, cotidianas, de pessoas muitas vezes pouco visíveis para o resto da sociedade. Estas histórias nem sempre são contadas, a não ser por eles mesmos.

O funk é o atual celeiro de celebridades instantâneas locais no Rio de Janeiro. E, desde os anos 1990, quando dos primeiros festivais de raps (funks com letras “conscientes”), aquele rapaz que está na plateia em um baile, na sua favela, pode estar no palco poucas semanas depois. Ideias interessantes, criatividade, adequação a um determinado formato estético: é possível ser MC sem investir em instrumentos, estudo musical etc. O funk fluminense é democrático e abre seus braços para quem tem coragem e entusiasmo de dizer e diz.

6) O funk atua com o propósito primeiro da educação;

7) O funk pode engendrar novas pesquisas tecnológicas;

8) O funk como lugar propiciador de novas formas de reflexão sobre a comunicação;

Coloca-se aqui em sequência as três últimas características apontadas por Paiva em seu texto sobre a comunicação comunitária, devido ao fato de serem características bastante específicas que ressaltam também a preocupação sob o ponto de vista acadêmico sobre o assunto. Não parece possível, ao autor deste estudo, realizar uma adequação direta entre estas características e o funk.

O que se pode afirmar é, com relação à característica 6, que o funk fluminense possui uma variedade de discursos que, permeando o cotidiano das favelas durante vários anos seguidos, cria referências que podem ser entendidas como processos pedagógicos. A vivência dos indivíduos deste contexto passa por uma formação da qual fazem parte elementos como o funk. Assim, é possível ver, até em vídeos comunitários como os da Bem TV, de Niterói¹³¹, crianças e adolescentes cantando funks considerados proibidos. As referências construídas socialmente e que se tornam parte do mundo de formação destes jovens passam pelo colégio, pela mídia, pela Igreja, pelo funk (como música e elemento cultural com alto grau de circulação local). Deste modo, não se trata de criminalizar um funk que canta de modo afirmativo a realidade do indivíduo envolvido com as facções dos narcotráfico, mas de perceber que este discurso representa uma possibilidade concreta de escolha de vida e de construção de uma identidade, permeando o imaginário dos indivíduos em formação. Nenhum funk pode ser responsável pela tomada de posição de uma pessoa quando escolhe, dentre um restrito campo de possibilidades, ingressar em um grupo criminoso; mas que o funk enquanto tradutor de um universo popular influencia a vida destes indivíduos, não há dúvida.

*O problema com relação às referências é que o funk, ao se tornar uma referência do discurso afirmativo com relação ao narcotráfico, ajuda a construir um imaginário que, romantizado ou não, idealizado ou não, permeia a visão de mundo e a ideologia presentes nas favelas. O problema do funk proibido é o mesmo de um filme como “Tropa de Elite”: não o filme em si, que é ótimo de se assistir e extremamente dinâmico e bem produzido/realizado; mas seus efeitos sociais. Enquanto a polícia do Rio de Janeiro matava mais de 1.400 pessoas (ano de 2007)¹³², havia um *frisson* com relação a este filme. Se se tratasse de um filme a respeito do conflito armado na Nova Zelândia ou outro local longínquo, a sensação seria outra. Mas o filme tratava do que ocorre sistematicamente no Rio de Janeiro e, mais ou menos romanceado, induz a uma discussão ética. O funk proibido faz a mesma coisa: não se trata de afirmar que ele é esteticamente mais pobre ou menos bem realizado do que outras vertentes do funk fluminense, pois isto é altamente discutível. O problema é ver MCs emprestando seu talento a um discurso que, mesmo que seja algo em que o MC acredita devido à sua vivência pessoal, lhe gera renda e coloca em destaque atos criminosos e os realizadores destes atos.*

¹³¹ O Vídeo “Se Vira nos Vinte”, que discute problemas educacionais a partir de depoimentos dos alunos sobre o pouco tempo de recreio escolar (vinte minutos), termina com duas cenas intercaladas: em uma, duas meninas cantam uma cantiga tradicional que possui várias versões (em alguns grupos de classe média, há uma versão conhecida como “Adoleta”, com letra em Língua Francesa); em outra, dois meninos cantam juntos, a versão proibidona de um funk conhecido no Rio de Janeiro (embora, originalmente, tenha sido composto no Estado de São Paulo). O vídeo citado está disponível para download em: <http://www.bemtv.org.br/portal/downloads.php>, última consulta em 02/01/2013.

¹³² A este respeito, ver: FORTES, 2008.

Crônica social sem dúvida, mas com que efeitos? Como documento histórico, existe uma importância nestes funks, pois eles ajudam a identificar quem eram os principais traficantes, quais as armas utilizadas etc. Em determinadas favelas e em determinadas épocas; porém, assim como o Capitão Nascimento personifica o herói violento e que comete diversas ilegalidades em nome do Estado de Direito, a letra de um funk proibido bem feita, articulada à sua melodia, apresenta uma personificação de caráter heroico ou simplesmente positiva de criminosos violentos e que reproduzem ideologicamente o sistema capitalista em sua busca por lucros pessoais através da venda de drogas e outras atividades ilícitas relacionadas a este negócio. O funk pode até não educar, em sentido estrito, missão esta que não pode ser atribuída à cada obra de arte ou produto cultural. Mas o funk participa (conscientemente ou não) pedagogicamente da vida daqueles que o ouvem desde sua infância. Neste sentido, em uma favela, por exemplo, o funk tem força enquanto discurso assim como a mídia corporativa possui em diferentes contextos. Ele também acompanha a vida do indivíduo e, devido ao seu caráter lúdico, ensina de modo atraente determinadas lógicas de vida e possibilidades de inserção do indivíduo no mundo social.

Com relação à afirmação 7, não se espera que o funk engendre novas pesquisas tecnológicas, o que pode advir mais comumente da grande indústria fonográfica. Porém, a criatividade no uso de tecnologias (principalmente digitais) é uma marca do funk do Rio de Janeiro. A maneira como um DJ daqui usa uma MPC é bastante diversa do modo como normalmente esta ferramenta era usada por outros produtores de música ao redor do mundo. A MPC caracterizava-se por ser um elemento de produção fonográfica usado em estúdio, com o intuito de finalizar gravações ou ajudar na composição de obras que ainda serão gravadas. Nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, esta ferramenta passou a ser amplamente usada ao vivo, em performances dos DJs nos bailes e programas de rádio e televisão que veiculam o gênero musical em questão. Aqui, se a tecnologia não foi inventada, ela renasceu de modo impensável anteriormente, o que influenciou DJs de outros continentes e levou à fabricante Akai a lançar modelos mais portáteis, leves (que facilitam o transporte), ou seja, adaptados a esta nova forma de utilização da MPC ao longo dos últimos anos.

Com relação à afirmação 8, a importância é simbólica, mas fundamental. O funk, por si só, com todo o incômodo e estranhamento ao mesmo tempo que fascínio e atração que ele causa em diferentes segmentos sociais do Rio de Janeiro, induz a uma reflexão sobre música como elemento de comunicação na contemporaneidade deste Estado. Um estudo como este só é possível devido a esta característica e, neste sentido, a luta capitaneada pela APAFunk pelo reconhecimento do funk como linguagem popular e elemento cultural, que resultou no 1º de

setembro de 2009 (que será visto mais adiante, no capítulo 3) gerou uma importante reflexão sobre cultura, comunicação e música no Rio de Janeiro atual.

Por tudo isto que fora dito as páginas anteriores, o autor deste estudo acredita que há uma adequação entre muitas das características da comunicação comunitária e o funk fluminense. Ao se pensar em um veículo comunitário, imagina-se uma unidade de pensamento e um todo coeso maior do que a fragmentação de tantas letras de funk espalhadas pelo Estado. Além disso, as motivações nos veículos comunitários são necessariamente de mudança da realidade social, da construção de uma voz própria capaz de alterar a realidade destes indivíduos.

Nem sempre o funk busca esta mudança. Muitas vezes, a realidade é cantada apenas para celebrá-la conjuntamente, a partir de uma compreensão sensível comum desta realidade, de um sentimento de pertencimento a um território físico (determinada favela ou região da cidade ou do Estado) ou simbólico (o pertencimento à condição de favelado, negro, pobre, carioca etc.). Deste modo, o funk pode servir como veículo comunitário de ideias e sentimentos que complementam a ação dos veículos comunitários tradicionais de forma menos ortodoxa, mais lúdica e menos organizada para um fim específico. A comunidade, portanto, é cantada pelo funk fluminense como símbolo de um pertencimento que envolve a memória social, a cultura, o cotidiano e a relação destes indivíduos junto ao território.

3.3 Revolta: o narcotráfico, as milícias, um cenário de violência urbana e pobreza estrutural

Já fora dito anteriormente neste trabalho que o Rio de Janeiro atual não é mais somente o dos cartões-postais. A beleza da região onde está situada a capital do Estado do Rio de Janeiro deparou-se com o crescimento da pobreza urbana na segunda metade do século XX, tal como ocorreu em diversos centros urbanos ao redor do mundo. Se houve a inclusão de uma parcela dos habitantes das grandes metrópoles europeias no sistema produtivo industrial durante o século XIX, o século XX, principalmente no Pós-Guerra, caracterizou-se pelo crescimento do refugio humano e da redundância dos trabalhadores neste mesmo sistema produtivo:

A produção de “refugio humano”, ou, mais propriamente, e seres humanos refugados (os “excessivos” e “redundantes”, ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar), é um produto inevitável da modernização, e um acompanhante inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da *construção da ordem* (cada ordem define algumas parcelas da população como “deslocadas”,

“inaptas” ou “indesejáveis”) e do *progresso econômico* (que não pode ocorrer sem degradar e desvalorizar os modos anteriormente efetivos de “ganhar a vida” e que, portanto, não consegue senão privar seus praticantes dos meios de subsistência) (BAUMAN, 2005, p.12)¹³³.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, ao discutir esta questão, apresenta uma visão de que a expansão da globalização na segunda metade do século XX redimensionou a lógica de muitos centros urbanos fora da Europa, de modo que a ordenação moderna (com suas conotações subjetivas atuais, pós-modernas ou, como o próprio autor costuma dizer, liquidamente modernas) trouxe consequências para estes centros, em que se poderia inserir o Rio de Janeiro. Segundo Bauman:

A modernização progrediu de modo triunfante, alcançando as partes mais remotas do planeta; a quase totalidade da produção e do consumo humanos se tornaram mediados pelo dinheiro e pelo mercado; a mercantilização, a comercialização e a monetarização dos modos de subsistência dos seres humanos penetraram os recantos mais longínquos do planeta; por isso, não se dispõe mais de soluções globais para problemas produzidos localmente, tampouco de escoadores globais para excessos locais. Na verdade, é o contrário: todas as localidades (incluindo, de modo mais notável, aquelas com elevado grau de modernização) têm de suportar as consequências do triunfo global da modernidade. Agora se vêem em face da necessidade de procurar (em vão, ao que parece) soluções *locais* para problemas produzidos *globalmente* (BAUMAN, 2005, p. 13).

Bauman apresenta a questão do refúgio humano em vários âmbitos, não apenas no econômico. Ao longo de seu livro *Vidas desperdiçadas* (BAUMAN, 2005), o sociólogo apresenta um panorama sobre a forma de exclusão social característica do mundo contemporâneo, sob os aspectos econômico, político, social e cultural. Elabora, inclusive, uma explicação sobre os *reality shows* televisivos que demonstra sua adequação ao sistema produtivo atual (BAUMAN, 2005, p. 117-164).

É importante, neste sentido, lembrar um autor brasileiro que escreveu sobre a forma como a globalização vem ocorrendo em países como o Brasil. Em *Por uma outra Globalização*, Milton Santos chama a atenção para as fabulações e mitos que o discurso sobre a globalização de países que lideram a economia mundial carrega. Se a ideia de globalização é apresentada como positiva, como um fator regulador de um mercado único mundial, interligado e capaz de gerar riquezas de maneira mais plural e espalhada, o que ocorre, segundo o autor, na prática, é uma concentração maior de riqueza nos países desenvolvidos. Segundo dados que possibilitam uma comparação entre as décadas de 1960 e 1990, Santos afirma:

¹³³ Os grifos contidos neste trecho foram mantidos do texto original.

O fato é que apenas três praças, Nova Iorque, Londres e Tóquio, concentram mais de metade de todas as transações e ações; as empresas transnacionais são responsáveis pela maior parte do comércio dito mundial, em lugar dos 2,3% em 1960 (...), enquanto 40% do comércio dos Estados Unidos ocorrem no interior das empresas (...) (SANTOS, 2000, p. 41-42)¹³⁴.

Ou seja, segundo Santos, a globalização gerou uma situação de concentração de renda em nível mundial mais acentuada do que anteriormente. As desigualdades entre os países se acentuaram e, por mais que estes dados precisem ser atualizados, pois remetem aos anos 1990 (duas décadas atrás), o processo de globalização não parece ter modificado positivamente a situação de países como o Brasil. A euforia econômica atual (de 2009 até o momento de escrita desta Tese) que aparece nos noticiários televisivos, no caso do Brasil, mas de modo mais específico do Rio de Janeiro, está diretamente ligada ao fator especulativo apontado por diferentes autores, incluindo Santos, no que se refere ao capitalismo em seu estado atual de funcionamento. Eventos como a Copa do Mundo de 2014 (a ser realizada no Brasil) e as Olimpíadas de 2016 (a ser realizada no Rio de Janeiro) vêm funcionando como mote especulativo para investimentos imobiliários e no setor de serviços, mas não garantem melhorias significativas para a população de um modo geral. Um exemplo bastante objetivo sobre isto foram os jogos Pan Americanos de 2007, cujo legado estrutural não reverteu de modo significativo para a população do Rio de Janeiro.

A questão da especulação capitalista e de como o sistema gera desigualdades em termos sociais já foi tratada até mesmo por autores que não se caracterizam por uma obra intelectual e de pesquisa elaborada e construída com o sentido de mudança social. Até mesmo um autor como Gilles Deleuze, por exemplo, afirma: “É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas” (DELEUZE, 1992, p. 224).

Neste sentido, há diversos centros que possuem hoje, respeitadas as suas diferenças, muitas semelhanças em termos de desigualdade sociais. O livro *Planeta Favela*, do autor Mike Davis, aborda este assunto. Em primeiro lugar, a redundância apontada por Bauman possui um componente numérico importante:

As cidades que explodem no mundo em desenvolvimento também entretecem novos e extraordinários corredores, redes e hierarquias. Nas Américas, os geógrafos já mencionam um leviatã conhecido como Região Metropolitana Ampliada Rio-São Paulo (RMARSP), que inclui as cidades de

¹³⁴ Santos apresenta esta formulação com base em dados de outros autores citados no livro em questão.

tamanho médio no eixo viário de 500 quilômetros entre as duas maiores cidades brasileiras, assim como a importante área industrial dominada por Campinas; com uma população atual de 37 milhões de habitantes, essa megalópole embrionária já é maior que Tóquio-Yokohama (DAVIS, 2006, p. 16).

O excesso de pessoas comentado por Davis em determinadas áreas urbanas, cada vez mais cheias, enquanto as áreas rurais de muitos países perderam sua importância como local de moradia, criou um cenário onde a pobreza estrutural do capitalismo vem aflorando e crescendo de modo exponencial, pelo menos desde os anos 1970 do século XX. Vários fatores estão somados à questão numérica e, em países onde o Estado de Bem Estar Social fora conquistado durante o século XX, está havendo uma retração do Estado (DAVIS, 2006; WACQUANT, 2008).

E nos países que nunca possuíram de fato um Estado de Bem Estar Social, a situação com relação a moradia e habitação, saúde, escolaridade é bastante precária nos bolsões de pobreza periféricos que se formaram nos centros urbanos de grande porte. Na França, as *cités*; nos EUA, as *slums*; no Rio de Janeiro, as favelas: locais onde a concentração de renda é muito baixa, segundo dados oficiais, e a proximidade do cidadão com seus direitos básicos é muito pouco respeitada.

Desde aquela que foi considerada a primeira favela, o Morro da Providência, ainda no século XIX, antes mesmo da chamada *belle époque*, até os dias atuais, em que o Rio de Janeiro possui Complexos de Favelas, que são a união por proximidade de áreas faveladas que crescem e se fundem, tal como ocorre com algumas cidades em vários pontos do mundo. Se já não há área verde entre uma cidade e outra no ABC Paulista, nos Complexos da Maré e do Alemão, várias favelas (ou comunidades) estão ao lado umas das outras.

O crescimento das favelas e das áreas de exclusão social corresponde a um aumento da informalidade no setor de trabalho que não só não consegue absorver numericamente todos os trabalhadores durante todo o ano, pois a demografia nas favelas cresce em função de trabalhos sazonais, como a construção civil em determinadas regiões, como não cria condições para que estes trabalhadores se qualifiquem a ponto de aumentar seu campo de possibilidades dentro do setor de empregos.

Nas favelas do Rio de Janeiro, devido ao histórico de escravidão ocorrido até o final do século XIX (1888), criou-se uma situação em que predominantemente os moradores tem origem negra ou proveniência nordestina. A pele do cidadão favelado do Rio de Janeiro é, comumente, escura; a renda é, comumente, baixa. Segundo Gilberto Freyre,

as cidades industrializadas (...) passaram a conservar, dentro delas, no alto dos morros, à sombra dos seus bueiros de fábricas e de usinas, mucambarias e favelas profundamente diferenciadas da parte nobre da população. Uma espécie de inimigos à vista: de mouros sempre na costa. Ou nos morros, como no Rio de Janeiro, ou nos mangues, como no Recife (FREYRE, 2006, p. 807-808).

Embora haja uma série de problemas na visão de Gilberto Freyre com relação às posições assumidas neste estudo, a citação acima demonstra o quanto a elite brasileira (incluindo o autor) assume um preconceito contra os moradores de favelas, considerando-os, em muitos casos, “inimigos à vista”, como o trecho citado explicita. A infeliz e preconceituosa metáfora utilizada por Freyre, figura intelectual importantíssima de seu tempo, evidencia que a política pública de criminalização da pobreza e extermínio dos pobres no Rio de Janeiro é legitimada pelo pensamento das elites dominantes.

Principalmente no final do século XX e início do século XXI, em uma época na qual consumir se confunde com existir, os consumidores-falhos, ou seja, aqueles cidadãos que não participam do jogo do consumo como protagonistas, passam a representar o elemento a ser excluído, a tornar-se invisível perante o resto da sociedade. Tem sido constatado por inúmeros cientistas sociais, tais como os já citados Bauman, Wacquant e Santos, que a criminalização da pobreza é uma característica das sociedades de consumo do final do século XX (FORTES e LAIGNIER, 2010). A criminalização da pobreza e a retração do Estado de Bem-Estar Social significam o crescimento do número de encarcerados em diversos países, sobretudo nos EUA (que vem servindo como modelo para países como o Brasil em termos políticos nas últimas décadas). Segundo Bauman,

no início de 1994, ao todo 2.802 pessoas estavam aguardando execução em prisões americanas. Destas, 1.102 eram afro-americanos, enquanto 33 foram sentenciadas à morte quando muito jovens. A esmagadora maioria de reclusos no corredor da morte provém da chamada “classe baixa”, esse imenso e crescente depósito onde se armazenam os fracassados e rejeitados da sociedade consumidora (BAUMAN, 1998, p. 59).

O sociólogo polonês afirma, ainda, sobre a criminalização da pobreza:

Dada a natureza do jogo agora disputado, as agruras e tormentos dos que dele são excluídos, outrora encarados como um malogro *coletivamente* causado e que precisava ser tratado com *meios coletivos*, só podem ser redefinidos como um *crime individual*. As “classes perigosas” são assim redefinidas como *classes de criminosos*. E, desse modo, as prisões agora, completa e verdadeiramente, fazem as vezes das definhantes instituições do bem-estar (BAUMAN, 1998, p. 57)¹³⁵.

¹³⁵ Os grifos contidos neste trecho estão contidos e foram mantidos do texto original.

A crescente criminalização da pobreza gera a criminalização de seus elementos representativos em termos de cultura e formação identitária. Deste modo, “ao expandir suas fronteiras e conquistar espaços mais amplos entre a classe média, o funk passou a incomodar os que preferiam que a realidade que seu canto divulgava permanecesse invisível, confinada nos guetos destinados aos pobres” (FACINA, 2009, p. 27).

Há músicas que falam das realidades das favelas desde a primeira metade do século XX. Segundo Oliveira e Marcier, ao analisar as letras de música sobre favelas entre os anos 1920 e 1990, “nesse percurso de sete décadas, a música acompanharia de perto o crescimento e a difusão espacial das favelas” (OLIVEIRA e MARCIER, 2004, p. 71). E um dado importante oferecido pelas pesquisadoras em questão é que

desde os anos 20 até os dias atuais, a MPB vem se constituindo como um dos maiores e mais importantes acervos documentais sobre a favela. Aí a favela se afirma, antes de mais nada, a partir de suas características físicas, de seus aspectos visíveis, emergindo como o espaço de habitação precária e improvisada, do predomínio do rústico sobre o durável, da ausência de arruamento, da escassez de serviços públicos – em poucas palavras, o espaço do não (OLIVEIRA E MARCIER, 2004, p. 73).

Continuando sua análise, as pesquisadoras apresentam uma característica sobre a representação das favelas na música popular do Rio de Janeiro no século XX que configura uma evidência importante para se compreender a criminalização da pobreza:

Tal como inscrita na MPB, a representação da favela tende a orientar-se por dois enfoques que, longe de serem excludentes, frequentemente se superpõem e se complementam. Assim, se por um lado, nas letras das composições, o retrato da favela é feito com base em suas características intrínsecas, por outro, essa imagem se constrói de forma relacional, sendo os elementos definidores traçados a partir da e com referência à cidade. Quando isso ocorre, o que chama a atenção, num primeiro plano, é a rígida demarcação que se estabelece entre ambas, fazendo com que a cidade seja vista como uma coisa e a favela como outra. Inúmeras são as referências musicais que tratam a favela como algo alheio, algo que não faz parte, algo, enfim, que é distinto da cidade, não importa a situação, os personagens ou os sentimentos que aí estejam envolvidos (OLIVEIRA e MARCIER, 2004, p. 90).

A história das favelas do Rio de Janeiro mistura a informalidade na ocupação do espaço pelos seus habitantes com a remoção pelo Estado de cidadãos que migram de um local a outro em pouco tempo. Desde a reforma de Pereira Passos, na primeira década do século XX, até casos recentes relacionados à atuação do Estado no Rio de Janeiro do século XXI, as favelas possuem um histórico de dor e sofrimento causados pela precariedade infra-estrutural aliada à ausência de direitos perante o Estado: saúde, educação, moradia, segurança, liberdade

de expressão, direito à comunicação; quais destes direitos são plenamente respeitados pelo Estado nas favelas do Rio de Janeiro?

Com relação ao funk que se desenvolveu nestas mesmas favelas e nos subúrbios do Rio de Janeiro desde os anos 1980 enquanto gênero musical, proveniente de um desenvolvimento do cenário dos bailes funk, este gênero passou a ser amplamente criminalizado e perseguido pelo Estado nos anos 1990, resultando em uma lei (já revogada pela APAFunk, em 2009, como se verá no próximo capítulo) que proibia a realização de bailes funk em clubes do Estado do Rio de Janeiro, empurrando estes mesmos bailes para ocorrerem somente nas favelas, onde as regras começavam a ser, cada vez mais, outras em relação à cidade. Como afirma a pesquisadora Adriana Facina,

essa criminalização, que resulta no fechamento da maioria dos bailes dos clubes no final da década, gerando dificuldades econômicas para seus artistas e o desaparecimento de grande parte das centenas de equipes de som que balançavam os funkeiros em todos os cantos da cidade, é parte de um processo histórico mais amplo. É o período de imposição da devastação neoliberal, que tem como uma de suas faces mais perversas a substituição do Estado de Bem-Estar Social pelo Estado Penal, destinando aos pobres a força policial ou a cadeia. Abandonados os sonhos de uma incorporação à sociedade de consumo via emprego, restou à classe trabalhadora o lugar de humanidade supérflua e, portanto, menos humana do que aqueles que são considerados a “boa sociedade”. Quanto maior a desigualdade social, mais perigo para a ordem essa humanidade supérflua representa. A criminalização da pobreza e o Estado Penal são respostas a isso. Mas criminalizar a pobreza requer que se convença a sociedade como um todo de que o pobre é ameaça, revivendo o mito de classes perigosas que caracterizou os primórdios do capitalismo. E isso envolve não somente legitimar o envio de caveirões para deixar corpos no chão das favelas, mas também criminalizar seus modos de vida, seus valores, sua cultura. O funk está no centro desse processo (FACINA, 2009, p. 27).

O funk canta esta criminalização em suas letras, como por exemplo em “Não me bate Doutor”, conhecida na voz da dupla Cidinho e Doca:

Refrão:

Mas não me bate doutor
Porque eu sou de batalha
Eu acho que o senhor
Está cometendo uma falha
Se dançamos funk é porque somos funkeiros
Da favela carioca, flamenguistas, brasileiros

Apanhei do meu pai
Apanhei da vida
Apanhei da polícia
Apanhei da mídia
Quem bate se acha certo
Quem apanha tá errado
Mas nem sempre, meu Senhor

As coisas vão por esse lado

Violência só gera
Violência, irmão!
Quero paz
Quero festa
O funk é do povão

Já cansei de ser visto
Com discriminação
Lá na comunidade
Funk é diversão
Hoje estou na parede
Ganhando uma geral
Se eu cantasse outro estilo
Isso não seria igual

Refrão

Hoje eu tenho um pedido
Pra fazer para Deus
Pai olhai os irmãos,
Filhas e filhos teus
Prejuízo, desemprego
Diferença social
Classe alta bem
Classe baixa mal
Porque tudo que acontece no Rio de Janeiro
A culpa cai todinha na conta dos funkeiros
E se um mar de rosas
Virar um mar de sangue
Tu pode ter certeza
Vão botar a culpa no funk.

Refrão

A ausência crescente do Estado com relação às favelas durante todo o século XX, mas de modo mais visível dos anos 1980 até os dias atuais, gerou um cenário onde a informalidade e a localidade passaram a ter uma importância muito grande no desenvolvimento da organização social das favelas. O desenvolvimento cada vez maior de uma estrutura de vendas de drogas no varejo remete a estes locais de exclusão onde a realidade da pobreza, das poucas condições sanitárias e de um campo estreito de possibilidades apresenta como uma destas poucas possibilidades o caminho do tráfico. Os favelados já estão, sob diversos aspectos, à margem da sociedade do Rio de Janeiro e de outras grandes capitais do Brasil; assim, buscar o caminho da marginalidade *stricto sensu*, o caminho da participação efetiva em um contexto de violência e medo e com altos ganhos financeiros e poder simbólico local não parece ser uma aposta tão fora de sua realidade. Ainda assim, são sempre poucos os bandidos armados ao ser considerada a proporcionalidade com a população de sua comunidade de origem. O que não quer dizer que não se relacionem com outros moradores de diferentes

formas e não apenas no que diz respeito ao tráfico de drogas e de armas. Os traficantes, por serem moradores em suas comunidades de origem, por serem muitas vezes “crias” da favela, possuem uma relação mais complexa com os moradores do que simplesmente a de opressão. Ela existe, mas não os define por completo.

Além das três grandes facções do Rio de Janeiro, na última década cresceu bastante o número de grupos paramilitares, as milícias. Formados por agentes ou ex-agentes do Estado em uma situação também de ilegalidade, estes grupos dominaram diferentes áreas e, por um lado, combateram os traficantes de drogas, enquanto por outro, passaram eles mesmos a tratar a população destas regiões como populações dominadas e oprimidas. As milícias possuem algumas vantagens (em termos de poderio), quando comparadas aos narcotraficantes dos três grandes grupos marginais que dominam este mercado no Rio de Janeiro: 1) Seu manejo de armas de combate está baseado necessariamente em treinamentos oficiais, o que significa que dominam a artilharia de uma forma melhor do que os grupos traficantes; 2) Suas relações com o Estado são mais próximas, o que significa uma tolerância maior no que diz respeito à ação destes grupos. Assim, as milícias representam um perigo tão grande ou ainda maior do que os narcotraficantes, pois instauram um cenário de medo e de dominância através da coerção em que os direitos dos moradores locais não são respeitados.

Pensando na capital, uma cidade como o Rio de Janeiro se constitui atualmente como um local considerado perigoso, devido justamente ao alto grau de delitos (como em qualquer cidade grande) aliado à formação de tantos grupos de poder paralelos. Se estes grupos não podem ser considerados “grupos de pressão” por novos direitos para os moradores ou mesmo movimentos sociais que visam à melhoria das condições da população local, todos alteram a relação de poder e de trânsito do Estado nestes locais. A relação entre o poder objetivo destes grupos com a maneira como a mídia apresenta-os reiteradamente demonizados, além de repetir incessantemente o mesmo tipo de seleção de notícias referentes à criminalidade sem uma discussão mais aprofundada sobre o assunto (como se verá em tópico do capítulo 4) cria uma sensação de medo que envolve a aura da cidade e torna-a uma fobópole, nas palavras do geógrafo Marcelo Lopes de Souza:

“Fobópole” é o resultado da combinação de dois elementos de composição, derivados das palavras gregas *phóbos*, que significa “medo”, e *pólis*, que significa “cidade”. Penso que a palavra condensa aquilo que tento qualificar como cidades nas quais o medo e a percepção do crescente risco, do ângulo da segurança pública, assumem uma posição cada vez mais proeminente nas conversas, nos noticiários da grande imprensa etc., o que se relaciona, complexamente com vários fenômenos de tipo defensivo, preventivo ou repressor, levados a efeitos pelo Estado ou pela sociedade civil – o que tem

claras implicações em matéria de desenvolvimento urbano e democracia (lato sensu) (SOUZA, 2008, p. 9).

O autor citado acima não considera o Rio de Janeiro a única “fobópole”. Também não expõe que o medo em centros urbanos é proveniente da contemporaneidade. Porém, descreve uma situação contemporânea que apresenta o medo generalizado e a militarização da questão urbana como elementos componentes das grandes metrópoles atuais:

O medo de sofrer uma agressão física, de ser vítima de um crime violento não é, como já se disse, nada de novo; ele se faz presente desde sempre e se faz presente, hoje, em qualquer cidade. Porém, em algumas mais do que em outras, e em algumas muito, muitíssimo mais do que em outras. Uma “fobópole” é, dito toscamente, uma cidade dominada pelo medo da criminalidade violenta. Mais e mais cidades vão, na atual quadra da história, assumindo esta característica. As grandes metrópoles brasileiras podem ser vistas, contudo, como “laboratórios” privilegiados a esse respeito, a começar pelas duas metrópoles nacionais, São Paulo e Rio de Janeiro (SOUZA, 2008, p. 9).

Herschmann (2005) havia chamado a atenção, em sua obra, sobre a mudança em termos simbólicos e concretos da Cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas. Tida no passado como “cidade maravilhosa”, o Rio de Janeiro do último quarto do século XX foi apresentando interna e externamente uma imagem cada vez mais de cidade fissurada, multifacetada, em que aspectos da beleza física se misturam a aspectos de uma crescente violência e informalidade que se materializa no plano político e coercitivo, através de poderes paralelos que hoje envolvem tanto os narcotraficantes de facções como Comando Vermelho (CV), Terceiro Comando (TC) e Amigos dos Amigos (ADA) como diversos grupos milicianos, em uma guerra urbana onde o Poder Público se coloca de forma extremamente violenta, tal como atesta Fortes:

Pois bem, hoje, no Rio de Janeiro (e não só nele), o Poder Público eleito (e não só ele), que a todos governa e que lhes deve garantir os direitos, aterroriza, tortura e mata parcelas da população. O poder *executivo* estadual de fato combate a pobreza – matando os pobres – e *executa*, no pior sentido do termo (FORTES, 2008, p. 191).

Outro autor que também afirma que a violência cotidiana existe e é promulgada pelo Estado, é Muniz Sodré. Ao comparar o momento atual com a época da Ditadura Militar (1964-1985), Sodré afirma que: “Atualmente, a continuidade das torturas e dos espancamentos na vida cotidiana é assegurada pelos aparelhos policiais, sejam militares ou civis” (SODRÉ, 2006b, p. 11).

Com tantos grupos paralelos possuindo coercitivo, econômico e político (não

necessariamente em termos institucionais, mas em sentido amplo da organização do território), o Rio de Janeiro passou a apresentar cada vez mais, nos últimos vinte e cinco anos, uma realidade onde a lei geral, societária, é contraposta pela regra local, comunitária. A respeito da relação da cultura afro-brasileira com suas regras locais, principalmente no que diz respeito aos cultos e liturgias negras no Brasil, Sodré afirma que:

A regra tem de ser observada (pouco importa que nela se acredite ou não) sem lugar para determinações individuais, exatamente porque é arbitrária e ritualística. Uma vez no interior do jogo, deixa-se de ser *sujeito* de troca, para se tornar parceiro, membro paritário, de uma dinâmica (agonística, mas não contraditória) pontuada por obrigações a serem cumpridas (SODRÉ, 2005, p.109).

É claro que aqui o que o autor está afirmando tem a ver com rituais litúrgicos de religiões afro-descendentes. Nada a ver com a violência do tráfico de drogas. Porém, é importante ressaltar que os negros, no Brasil, acostumaram-se a desenvolver seus hábitos e locais de liturgia de modo oculto, velado, sem grande visibilidade, devido à perseguição que estes mesmos cultos sempre sofreram por parte sociedade dominante. Deste modo, a noção de “regra comunitária”, local, sem correspondência direta com as instituições oficiais da cidade, está muito ligada ao desenvolvimento da cultura negra no Brasil. No caso do narcotráfico, em que uma parte significativa de seus expoentes principais nas favelas possui peles negras e pardas, ou seja, escuras, toda uma cultura de dominação e códigos locais veio a se desenvolver de modo informal (embora sistemático) nas últimas décadas:

Às leis formais do Estado se superpõem, em espaços territorializados por traficantes de drogas ou grupos de extermínio, as normas por eles ditadas; aos tributos instituídos e arrecadados pelo Estado se acrescentam, nesses mesmos espaços territorializados, os “tributos” cobrados por esses agentes – “pedágio”, “taxa de proteção” etc (SOUZA, op. cit., p. 146).

Herschmann aponta esta característica em sua obra sobre o gênero citado. Hoje, o Rio de Janeiro, como outras grandes metrópoles urbanas, apresenta uma teia complexa de significações e relações sociais, o que contribui para uma visão multifacetada a seu respeito. Porém, uma polarização um tanto esquemática entre o Rio “da beleza e do caos” (cantado por Fernanda Abreu) aparece em telejornais de amplitude nacional. É como se houvesse duas facetas predominantes no Rio de Janeiro atual: a tradicional imagem de cidade maravilhosa, ainda com recursos naturais que garantem beleza raramente vista em outras cidades do mesmo porte e onde uma cultura influente em termos internacionais se desenvolveu, podendo-se citar aí a bossa nova, o carnaval e o estádio do Maracanã como símbolos desta faceta; um segundo Rio contemporâneo no qual a “malandragem não é charmosa”

(VENTURA, 1994) e onde a informalidade abala fortemente a autoridade e a regulação do Poder Público.

O funk fluminense surge como gênero neste contexto e seu desenvolvimento é concomitante ao crescimento destes poderes paralelos e ao desenvolvimento de “circuitos de produção” ilegais (a circulação abrangente de produtos piratas, sobretudo fonográficos). O Rio de Janeiro do funk não é o mesmo do samba-canção, da bossa nova e de outros gêneros da canção popular urbana do século XX. Filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* apresentam o Rio de que se está falando aqui (ainda que com uma visão estereotipada e reducionista em que somente os aspectos violentos ganham visibilidade). Em *Cidade de Deus*, o desenvolvimento da favela homônima é mostrado no período que compreende as décadas de 1960 e 1980. Nos anos 1970, o baile *black*, ou baile funk, ainda com uma outra sonoridade e vestuário, é mostrado no filme. O crescimento do narcotráfico e o envolvimento do Poder Público em uma relação promíscua e corrupta com a criminalidade (anterior ao domínio das milícias) também. Em *Tropa de Elite*, a violência tanto do narcotráfico quanto da polícia é mostrada, e o filme inicia com uma cena de tiros ocorrida em um baile funk na favela, já com a sonoridade conhecida como funk fluminense ao fundo.

O embate entre diferentes facções do narcotráfico, o Estado (representado pela Polícia Militar) e os grupos milicianos causa uma série de problemas para os moradores das localidades pobres e periféricas do Rio de Janeiro. Embora haja semelhanças na precariedade infra-estrutural das favelas de um modo geral, aquelas mais distantes dos centros de poder, das áreas ricas da cidade, parecem sofrer mais com o abandono do Estado. Nestas, principalmente na Zona Norte da Cidade, as condições de vida são muito precárias e a violência é acentuada, o que causa um sentimento de revolta em muitos de seus moradores. Esta revolta, juntamente com uma afirmação de sua sobrevivência (seja por caminhos legais ou ilegais) aparece em muitas letras de funk do passado e do presente.

Em “Chega da favela chorar”, de MC Liano, de Acari, este sentimento de revolta está presente na letra:

Amedrontado,
O morador sai pro trabalho sem saber se vai voltar
Isso aqueles
Que se humilham como escravos para poder trabalhar
Povo heroico
Que tenta viver a vida
Em condições surreais
E a classe alta
Acompanhando a favela
Em manchetes de jornais

Se vê um negro,
Um mendigo ou um menino
Na rua pedindo esmola
Já sai voado
Entra em seu carro blindado
Pra proteger sua sacola

Refrão:
Chega da favela chorar,
Chega de ver nossos amigos
No chão agonizar
Perder sua vida por causa da opressão
Também quero meu direito
De poder ser cidadão

Pra seu governo
Também tenho meus direitos
Mas eu sou discriminado
Se estou sozinho
Nas favelas sou suspeito
Ou, então, pobre coitado

Sem ter transporte
Saúde, educação
Como ter dignidade?
Se o desejo
Do Governo que eu elejo
É me ver fora da cidade

Homens de preto
Mancham as ruas de sangue
Pegam o arrego e vão embora
Será que é esse
O conceito de justiça
Que se ensina nas escolas?

E o que resta
É uma mãe desesperada
Sem saber o que fazer
Pedindo a Deus
Ajoelhada em oração:
“Não deixe o meu filho morrer”

Refrão

A letra da música “Dignidade”, de MC Markin, apesar de valorizar o esforço de seu protagonista e apresentar uma visão afirmativa mais positiva com relação à vida do favelado, demonstra o quanto as condições infraestruturais são precárias nestes locais, incluindo aí a informalidade nas relações trabalhistas:

Refrão:
Eu já fui engraxate, garoto, Já fui flanelinha
E até carroto já fiz
Não tenha vergonha por não ter dinheiro
Sentimento nobre é ter medo que falte dignidade

Já passei por quebradas na vida, seu tolo,
Tu nem imagina
Quantas vezes vendi meu almoço
Pra comprar a janta da família

E no frio, tu acha que como
A gente se virava?
Com pedaço de pão, uma sopa
Agarrada no fundo da lata

Já dormi na calçada chorando,
Implorando um pedaço de pão
Uma mão que afagasse, me desse
Conforto ao meu coração

Refrão

Ô moleque, tu volta pra escola
Obedeça tua mãe, essa grande mulher
Só porque ela não tem dinheiro
Você vai fazer com ela o que quiser

O caráter nunca foi testado
Pela quantidade de notas
É verdade, vontade, esperança,
Grandeza de espírito que conta

O moleque não cuspa no prato que come
E não desonre
Essa grande mulher que no fundo
Só quer te fazer um grande homem

Refrão

Também a vivência em um contexto de poderes paralelos aparece de diferentes formas nas letras de funk. A exaltação das facções que dominam determinadas áreas é algo facilmente perceptível em diferentes letras (tal como as apresentadas como exemplos das vertentes dos funks proibidos e de recado, no capítulo 1). A disputa territorial entre os diferentes poderes paralelos ocasiona situações bastante complicadas para determinados moradores de áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro. É possível encontrar na internet vários *sites* com mapas que compõem uma cartografia dos poderes paralelos nesta cidade, de modo que se pode observar como determinadas áreas sofrem mais com a iminência de uma invasão e de uma “guerra” do que outras. A Nova Holanda descrita no próximo tópico é uma destas áreas, enquanto outras são ainda mais conflituosas.

Talvez o caso mais evidente seja o de Senador Camará. Em uma área da Zona Oeste distante dos principais centros de circulação financeira da cidade, uma área suburbana muito extensa, abandonada pelo Poder Público durante anos e permeada de favelas, encontra-se em

uma situação muito específica, por exemplo. A figura abaixo apresenta todos os bairros do Rio de Janeiro e a demarcação por Zonas da cidade:



Figura 1: Bairros do Rio de Janeiro, demarcados por Zona.¹³⁶

Neste mapa, é possível notar que Senador Camará está localizado na Zona Oeste da cidade e em uma área distante, suburbana com relação à Zona Sul, ao centro e mesmo aos bairros da Zona Oeste (como Barra da Tijuca e Recreio dos Bandeirantes) que concentram maior poder aquisitivo e renda de seus moradores. No mapa abaixo, de 2008 (o que significa que ainda não inclui UPPs e pode ter algumas regiões defasadas em termos de ocupação territorial das facções do narcotráfico e das milícias), pode-se perceber a situação de conflito em que se encontra Senador Camará:

¹³⁶ Este mapa está disponível no seguinte endereço eletrônico: http://maismoreno.net/wp-content/uploads/2009/04/mapa_bairros_rio.jpg, última consulta em 18/01/2013.



Figura 2: Mapeamento dos poderes paralelos do município do Rio de Janeiro em 2008.¹³⁷

Neste mapa acima, a cor vermelha indica uma favela ocupada pelo Comando Vermelho (CV). A cor amarela indica uma área ocupada pela facção Amigos dos Amigos (ADA). A cor verde significa uma favela ocupada pela facção Terceiro Comando Puro (TCP). Os balões azuis indicam favelas ocupadas por grupos milicianos. Visualmente, chama a atenção a mistura de cores em Senador Camará e seu entorno (que inclui bairros como Bangu, Padre Miguel, Santíssimo). As favelas conhecidas como Cavalo de Aço, Rebu, Selva, Coreia, Mobral, Morro do Céu, Garças, Fazenda Coqueiro, Carinhoso, Selvinha, Conjunto Taquaral, dentre outras, são dominadas pelos traficantes do TCP, assim como a área de Vila Aliança. Porém, a vizinha Vila Kennedy é dominada pelo CV, o que já ocasionou uma guerra entre as duas facções pelo domínio dessa região que, só em 2011, matou cerca de 60 pessoas. Existem ainda as milícias e que vem tomando conta do entorno da região.

O documentário *Dancing with the Devil* apresenta a realidade dura de Senador Camará através de três pontos de vista distintos: 1) o do narcotráfico local, representado principalmente por narcotraficante integrante do TCP que comandava algumas favelas da

¹³⁷ Este mapa está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.google.com/imgres?q=mapeamento+do+tráfico+no+RJ&hl=pt-PT&client=safari&tbo=d&rls=en&biw=1218&bih=668&tbnid=qbUHY8Buj2Lg2M:&imgrefurl=http://herdeirodo caos.wordpress.com/2008/08/21/mapa-do-traffic-e-milicias-no-rio-de-janeiro/&docid=sIrvkt-nPEe9-M&imgurl=http://herdeirodo caos.files.wordpress.com/2008/08/mapaviolenciario.jpg&w=899&h=486&ei=IMj5UOT2HIXm8gTBh4HQCw&zoom=1&iact=hc&vpx=171&vpy=141&dur=26&hovh=165&hovw=306&tx=150&ty=95&sig=109853061125152590266&page=1&tbnh=139&tbnw=232&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:1,s:0,i:82>, última consulta em 18/01/2013.

área, em 2008 (ano em que o documentário foi realizado); 2) o da polícia, representado principalmente por um policial da divisão antidrogas do Rio de Janeiro; 3) e de um pastor evangélico, morador da favela e que no passado integrou o narcotráfico local, antes de se converter. Embora, haja alguns depoimentos no filme de diferentes traficantes e policiais, é através dos personagens principais que o diretor John Blair traça um cenário de desesperança, violência e tristeza, capaz de causar revolta em muitos jovens dessas regiões. Por mais que alguns possam achar o filme sensacionalista ao focar sobretudo o aspecto violento da vida em Senador Camará, apresentando a Igreja como única salvação e enfatizando esta “luta entre o bem e o mal”/”Deus e o Diabo”, trata-se de um documentário que cumpre um papel importante: relatar o pequeno campo de possibilidades de muitos jovens do Rio de Janeiro moradores de favelas, além de enfatizar a ausência do Estado nestes locais, a não ser em situações repressivas específicas. O pastor do filme e seus devotos, em determinados momentos do filme, aparecem em situações que deveriam ser dever do Estado, como por exemplo, garantir cuidados médicos a vítimas do narcotráfico. Outra coisa que fica clara no documentário, é que locais mais periféricos, tais como os complexos de Senador Camará e do Alemão, possuíam, em 2008, um abandono maior por parte do Estado, da mídia e de outras instituições, tornando-se locais onde a violência e a pobreza e falta de infraestrutura social eram bastante acentuadas.

Durante a 1ª Conferência Funk, realizada no Circo Voador no dia 05/12/2012, algumas falas de MCs estavam relacionadas a este abandono. MC Liano, morador de Acari, que tinha vindo, naquele dia, do bairro de Ipanema para a conferência no Circo Voador, em meio a uma discussão envolvendo os palestrantes e a plateia, pegou o microfone e ressaltou: “Eu saí de Ipanema, onde ele (o Poder Público) é 100% presente; mas sou cria de Acari, onde ele nunca se faz presente.” Neste sentido, MC Sapão, um dos convidados que participou de uma das duas mesas de debate promovidas pela Conferência, afirmou: “O funk é uma válvula de escape muito forte”. Portanto, o sentimento de revolta está presente em diversas letras de funk e, se alguns funks de locais com vistas impressionantes, como a Rocinha e o Vidigal, comentam a respeito destas belezas naturais como uma afirmação positiva das localidades em questão, funks de locais como os Complexos do Alemão e Senador Camará muitas vezes falam de assuntos como a pobreza de maneira mais hostil e com um sentimento de revolta através de suas letras.

3.3.1 Um baile de comunidade

Na madrugada do dia 20 de dezembro de 2009, o autor deste trabalho teve a oportunidade de presenciar um evento relacionado ao funk fluminense. Naquela noite, o pesquisador dirigiu-se para a residência de uma amiga na favela Nova Holanda, uma das 16 comunidades de baixa renda que integram o Complexo da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A visita não possuía, em princípio, caráter de investigação científica. A finalidade era pessoal, pois haveria uma comemoração familiar em sua casa. Porém, já na madrugada do dia 20, por volta das 01h30, surgiu a possibilidade de conhecer de perto o baile funk promovido pelo poder paralelo naquela favela. Como a amiga do pesquisador não era frequentadora do baile, pediu a duas de suas primas (também moradoras da favela em questão) que guiassem a visita.

A observação empírica do baile ocorreu por um período de pouco mais de duas horas, compreendido entre 2h30 e 4h30 da manhã. Depois de percorrerem algumas vielas e ruas estreitas até chegar ao local do baile, o grupo formado pelo próprio pesquisador, sua colega e as duas primas dela ganhou a presença de mais um colega morador da comunidade. A faixa etária dos integrantes do grupo variava entre 22 e 32 anos, a maior parte mais próxima dos 30 do que dos 20.

No baile, porém, a faixa etária variava bastante. O baile ocorreu em uma das principais ruas da Nova Holanda, a céu aberto, com carros de som parados no meio da rua com os equipamentos do DJ, formando uma espécie de pista de dança, ponto central do evento. Distante deste ponto, tanto para a esquerda quanto para a direita da rua, encontravam-se dois caminhões parados, fechando a rua em cada extremidade, para o caso de aparecerem viaturas da polícia ou integrantes de facções inimigas. Conversando com integrantes do grupo citado, o pesquisador ficou sabendo que a situação da Nova Holanda era bem específica no contexto do Complexo da Maré. Tratava-se de um complexo dominado por diferentes facções do narcotráfico, sendo que a maior parte das favelas que integravam a Maré estava sob o domínio do Terceiro Comando ou da ADA (Amigos dos Amigos). O Comando Vermelho, embora seja a facção mais forte no Rio de Janeiro, só comandava duas favelas do Complexo da Maré, sendo uma delas a Nova Holanda. Isto colocava o local em situação de constante atenção, pois a qualquer momento esta favela poderia ser alvo de um ataque por parte de alguma das duas facções rivais. Além disto, havia sempre a possibilidade do Estado aparecer, através, principalmente, do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais) e de sua viatura especializada, conhecida informalmente como “Caveirão”¹³⁸.

¹³⁸ Caveirão é o nome popular do carro blindado usado pelo batalhão de operações policiais especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em incursões nas favelas na capital fluminense. Oficialmente, o nome desse

A presença masculina era predominante no baile em questão, mas não necessariamente no sentido numérico. Embora o pesquisador tivesse a impressão de que havia mais homens do que mulheres na rua onde o baile ocorria, não havia como quantificar os integrantes do baile, que era gratuito e não possuía uma entrada ou ponto de acesso exclusivos. Porém, o domínio masculino era exercido independentemente da quantidade de homens e mulheres presentes ao local. Tratava-se de um tipo de evento com características masculinas, pois havia um número grande de integrantes do poder paralelo, carregando seus enormes fuzis e outras armas de fogo de grosso calibre de um lado a outro do baile. Costumavam andar em grupo e em posição de fila indiana, muitas vezes dançando ao som da música em movimentos coordenados que incluíam posicionar suas armas para o céu ao mesmo tempo. Havia uma atmosfera que misturava diversão e tensão no ar e, mais de uma vez, o pesquisador observou um grupo de integrantes do Comando Vermelho rumando para a mesma viela, fazendo uma espécie de reunião e retornando ao baile. Este tipo de evento possui um misto de relaxamento e tensão e os frequentadores pareciam estar ligados e alertas. O pesquisador, durante o baile, não presenciou nenhuma cena de violência. Porém, como não considerar violenta a presença de tantas armas?

Além disto, a música tocada era exclusivamente das vertentes proibidas do funk do Rio de Janeiro. As canções pornográficas embalavam a maior parte do baile, sendo eventualmente substituídas por alguma menção à facção criminosa. Uma letra em especial chamou a atenção do pesquisador: uma música com a repetição incessante do seguinte trecho, “ajeita e bota com raiva, bota com raiva, bota com raiva”¹³⁹, em nítida menção a uma relação sexual intensa. De modo um tanto surpreendente, o pesquisador observou que as mulheres cantavam e dançavam esta canção com mais ênfase do que os homens. Até mesmo duas integrantes do grupo em que o pesquisador se encontrava, as primas de sua colega, dançavam com muita sensualidade esta e outras letras pornográficas. No baile em questão, juntamente com a presença intimidadora das armas, a pornografia ou, nos termos do próprio funk fluminense, a “putaria rolava solta”. Porém, o pesquisador não chegou a ver nenhuma roupa ou ato considerado fora dos padrões de moralidade do Rio de Janeiro. Ao contrário de muitas danceterias de classe média ou alta, quase não havia casais se beijando no evento e não foi constatado pelo pesquisador nenhum ato sexual em público. Aliás, nem mesmo rapazes ou

carro blindado é Veículo Blindado de Transporte de Pessoal. O filme *Tropa de Elite* (2007), do diretor José Padilha, tornou o *Caveirão* e o BOPE bastante populares entre os setores médios da população urbana do Rio de Janeiro. Sua utilização é controversa e polêmica. A primeira vez que carros blindados foram usados em operações em centros urbanos fora de um período de guerra civil declarada, foi em operações nos guetos sul-africanos, durante o regime de *Apartheid*.

¹³⁹ Este funk já foi mencionado no tópico 3.1.1 desta Tese: trata-se de “Bota com raiva”, da MC Marcellly.

homens sem camisa foram vistos. Pelo contrário, o vestuário era bem diversificado, principalmente o feminino, mas em geral as pessoas estavam arrumadas seguindo parâmetros da moda carioca. No caso dos homens, por exemplo, destacavam-se as camisas oficiais de futebol, muitas de times importados, que custavam, à época, em torno de R\$ 150,00 em lojas de esporte dos grandes *shoppings* cariocas. O pesquisador ficou particularmente intrigado com o número acentuado de camisetas com o nome Rooney¹⁴⁰ nas costas, tanto de seu clube quanto da seleção inglesa. Não imaginava que este jogador inglês fosse tão popular naquele contexto urbano.

Houve um momento particularmente interessante durante o baile, que não estava em uma de suas noites mais cheias, segundo moradores locais, o que permitia um deslocamento relativamente fácil até mesmo pela *pista de dança*, onde a confusão costuma ser maior: uma espécie de minuto de silêncio (que durou menos tempo do que isto) em homenagem a alguém que recentemente falecera. O pesquisador não procurou averiguar quem era, mas dois moradores deixaram claro que estas homenagens em geral estão ligadas a componentes do narcotráfico. O baile inteiro parou durante alguns instantes para reverenciar um *guerreiro abatido em combate*.

A questão do papel que os agentes do narcotráfico possuem em uma comunidade varia muito conforme o ponto de vista de cada morador, o que inclui diferenças etárias e de formação religiosa. O fato é que, mesmo quando violentos em muitas situações, os bandidos são também vistos como moradores daquela região. São admirados por alguns e se colocam (não se pode afirmar aqui se de forma intencional ou não) como referência para sua comunidade. Para muitos, uma referência negativa; para outros, uma referência positiva, de afirmação. Esta discussão aparece nas letras de funk, como se verá a seguir.

3.3.2 Militarização das favelas, diminuição dos bailes funk

Nos últimos anos, mais precisamente a partir de 2008, o Governo do Estado do Rio de Janeiro iniciou uma política pública de segurança denominada UPP (Unidade de Polícia Pacificadora). Segundo o discurso enunciado pelo Governador Sérgio Cabral Filho e pelo Secretário de Segurança Mariano Beltrame, as UPPs seriam uma forma de resgatar o território

¹⁴⁰ Wayne Rooney foi negociado por £20 milhões em 2004 com o Manchester United e, desde então, tem sido o principal jogador inglês de futebol em atividade no mundo. Nascido em 1985, Rooney já conquistou títulos importantes, como o tricampeonato inglês, a *Champions League* (campeonato europeu de clubes) e o campeonato mundial interclubes da FIFA, em 2008, onde foi também o artilheiro com três gols. Disputou as Copas do Mundo da Alemanha, em 2006, e da África do Sul, em 2010.

perdido pelo Estado, que se encontrava nas mãos de poderes paralelos. Curiosamente, o crescimento das UPPs nos últimos anos em favelas (ou complexos de favelas, em alguns casos) ocorreu de modo que determinadas áreas da cidade fossem privilegiadas em detrimento de outras. A Zona Sul e bairros como Tijuca e Vila Isabel foram atendidos mais rapidamente, o que reflete o poder aquisitivo da cidade e relação das UPPs indiretamente com a valorização imobiliária destas áreas. Aos poucos, as UPPs vêm sendo colocadas em pontos da Zona Norte mais afastados do centro da cidade.

Além das UPPs, houve também a ocupação do Complexo do Alemão, que juntou, na mesma operação, forças estaduais e federais, incluindo agentes do Exército. Assim, a transição para o projeto de UPP, neste local, seria gradual, pois se tratava de uma situação específica. Os Complexos da Penha e do Alemão, muito próximos entre si, são considerados pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro um ponto estratégico, pois há, nestes locais um grande número de traficantes de drogas fortemente armados. A ocupação do Alemão, ocorrida em novembro de 2010, na mesma semana em que havia ocorrido, dias antes, a ocupação do Complexo da Penha, foi amplamente noticiada. Esta, por sua vez, recebeu ares de filme de ação, quando o helicóptero da Rede Globo de televisão fez tomadas aéreas da perseguição que as forças da chamada pacificação empreenderam a marginais ligados ao narcotráfico local. Foi tudo muito impressionante de se ver e ocorreu um sentimento em boa parte da população que assistiu pela televisão, principalmente de setores médios da sociedade do Rio de Janeiro, que estava havendo uma espécie de “purificação”, um ato do bem contra o mal. Aquela semana culminou na prisão do traficante Elias maluco, suposto algoz do repórter Tim Lopes e no hasteamento da bandeira do Estado do Rio de Janeiro no alto do Complexo do Alemão, tudo isto sendo amplamente noticiado pela TV.

Mas em que consiste uma UPP? Abaixo está a reprodução do texto explicativo contido no site oficial das UPPs. Trata-se de como o Estado oficialmente apresenta sua política de Segurança Pública para o Rio de Janeiro atual:

CONCEITO UPP: A POLÍCIA DA PAZ

A Unidade de Polícia Pacificadora é um novo modelo de Segurança Pública e de policiamento que promove a aproximação entre a população e a polícia, aliada ao fortalecimento de políticas sociais nas comunidades. Ao recuperar territórios ocupados há décadas por traficantes e, recentemente, por milicianos, as UPPs levam a paz às comunidades do Morro Santa Marta (Botafogo – Zona Sul); Cidade de Deus (Jacarepaguá – Zona Oeste), Jardim Batam (Realengo – Zona Oeste); Babilônia e Chapéu Mangueira (Leme – Zona Sul); Pavão-Pavãozinho e Cantagalo (Copacabana e Ipanema – Zona Sul); Tabajaras e Cabritos (Copacabana – Zona Sul); Providência (Centro);

Borel (Tijuca – Zona Norte); Andaraí (Tijuca); Formiga (Tijuca); Salgueiro (Tijuca); Turano (Tijuca); Macacos (Vila Isabel); São João, Matriz e Quieto (Engenho Novo, Sampaio e Riachuelo); Coroa, Fallet e Fogueteiro (Rio Comprido); Escondidinho e Prazeres (Santa Tereza) e São Carlos (Estácio).

As UPPs representam uma importante ‘arma’ do Governo do Estado do Rio e da Secretaria de Segurança para recuperar territórios perdidos para o tráfico e levar a inclusão social à parcela mais carente da população. Hoje, cerca de 280 mil pessoas são beneficiadas pelas unidades.

Criadas pela atual gestão da secretaria de Estado de Segurança, as UPPs trabalham com os princípios da Polícia Comunitária. A Polícia Comunitária é um conceito e uma estratégia fundamentada na parceria entre a população e as instituições da área de segurança pública. O governo do Rio está investindo R\$ 15 milhões na qualificação da Academia de Polícia para que, até 2016, sejam formados cerca de 60 mil policiais no Estado.

ASCOM SEGEG¹⁴¹.

O texto apresenta uma visão positiva das UPPs e chama a atenção para o fato de que cada Unidade de Polícia Pacificadora seria responsável pela inclusão social em sua respectiva favela/comunidade. Mas o que seria inclusão social na visão do Governo? Quantas novas escolas já foram construídas ou projetos educacionais (incluindo aí o ensino técnico/profissionalizante) já foram implementados em favelas que possuem UPPs há cerca de quatro anos? A visão do Estado a respeito de seu projeto de Segurança Pública muitas vezes colide com a visão dos moradores locais das favelas ocupadas, que não estão tão satisfeitos assim. Existem, principalmente, dois tipos de opiniões de quem mora nas favelas: 1) Para pessoas de mais idade ou que passam boa parte dos dias fora das favelas, trabalhando no asfalto, as UPPs foram positivas, pois minimizam em muito a iminência de conflitos armados a qualquer momento, o que impede o trânsito destas pessoas ao entrar e sair das favelas; 2) Para muitos jovens, a favela é ruim, pois não apenas a UPP coíbe a ação de marginais, mas também a cultura e o lazer de seus moradores.

Longe de querer “demonizar” ou criticar de modo indevido a importância da presença do Estado nas favelas, o que se pretende aqui é problematizar a eficiência e ação das UPPs e da atual política de segurança pública, principalmente no que se refere aos seus efeitos na cultura local e, conseqüentemente, no funk do Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar, a “inclusão social” que se percebe nas UPPs está mais diretamente ligada a estabelecimentos comerciais e à questões econômicas. Está ocorrendo uma inclusão

¹⁴¹ Este texto está disponível no site oficial das UPPs: http://upprj.com/wp/?page_id=20, última consulta em 18/12/2012.

das favelas nos moldes societários de arrecadação de impostos e pagamentos de serviços. No que diz respeito a estabelecimentos comerciais, estes passam a ter que funcionar dentro dos moldes legais (o que, em tese, está correto). Porém, na realidade, se um comerciante local de uma hora para outra precisa se enquadrar, após anos de funcionamento, em um sistema um tanto diferente de normas, esta adequação se torna difícil. O Estado possui legalmente a função de garantir não somente os deveres de seus cidadãos, mas também os seus direitos. O custo dos estabelecimentos comerciais nas favelas está muito mais alto e alguns comerciantes que empregavam (ainda que na informalidade) pessoas, moradores locais, estão com menos condições de participar da economia local.

No que diz respeito ao direito de ir e vir, muitos moradores de favelas (incluindo pessoas ligadas ao funk) afirmam que em determinadas UPPs o cerceamento da liberdade individual está ocorrendo com frequência. Por exemplo, no que se refere às festas de família domiciliares e na rua, muitas vezes estas são proibidas durante seu acontecimento pelos agentes das UPPs. Uma das justificativas destes agentes seria o barulho excessivo nestas reuniões e o incômodo que causaria aos vizinhos. É sempre bom lembrar que as favelas possuem construções domiciliares muito diversas, em termos infra-estruturais, aos condomínios e prédios dos setores médios e das elites da população societária. O som de qualquer festa, em uma moradia de construção básica, é ouvido com facilidade de seu exterior.

No que diz respeito à cultura, então, a questão passa a envolver o direito coletivo daquela população de possuir seus próprios rituais, suas próprias formas sensíveis, seus modos de mediação com o mundo. Um baile funk é tudo isso em um mesmo evento. Possui uma certa ritualização dos procedimentos, como por exemplo os horários em que os frequentadores entram no baile e o horário em que as atrações sobem ao palco. Não está escrito em nenhum manual, mas possui uma espécie de normatização própria com relação a uma série de procedimentos que se repetem semanalmente (e que variam de local para local). Trata-se de uma forma sensível em sua completude, visto que envolve um tipo de música, um tipo de ato (a dança) que vão se tornando apropriados para estes eventos justamente porque são, de algum modo, próprios da vida nas favelas. Embora, enquanto gênero musical, o funk venha ocupando diferentes espaços também fora das favelas e subúrbios, é nestes que reside sua organicidade. Proibir ou dificultar severamente a realização dos bailes funk em favelas que tradicionalmente produziam estes eventos há anos, significa cortar uma parte da vida deste moradores. E uma parte extremamente importante, pois além de gerar trabalho e renda para muita gente, os bailes funk são uma diversão barata e identificada com os moradores

locais. O funk é o grito de revolta misturado à alegria e descontração dos finais de semana da população favelada. Muitos moradores de favelas, sobretudo os jovens, passam a semana trabalhando e pensando no baile do próximo sábado ou domingo.

Alguns defensores das UPPs vêm argumentar que, ao coibir o narcotráfico, deve-se coibir também suas manifestações culturais, como se o funk fosse de domínio exclusivo dos narcotraficantes das favelas. O que ocorreu, na verdade, é que com a Lei do Deputado Álvaro Lins, de 2007, que proibiu determinados tipos de eventos como funk e raves no Rio de Janeiro, os bailes foram “empurrados” para a ilegalidade, só havendo aqueles que eram promovidos por que já estava à margem da lei. As UPPs, após um período inicial de pura repressão, em tese aceitariam eventos culturais promovidos nas comunidades pelos próprios moradores ou empresários locais (donos de equipes de som). Porém, isto só ocorre se o evento respeitar um número de normas muito extenso, o que, com as condições infra-estruturais locais é impensável. Muitos bailes funk, por exemplo, são realizados, há anos, em ruas a céu aberto (como o baile da Nova Holanda descrito no tópico anterior). Outras comunidades conhecidas, como a Rocinha, também possuíam seus bailes a céu aberto. Neste sentido, como respeitar a questão do volume do som? Quando os bailes de favelas são em quadras, quais delas estariam preparadas para um baile em que o som não vazasse para o exterior? É interessante que o Estado não apresenta nenhum tipo de investimento nestes locais, para que eles estejam adequados às normas que o próprio Estado impõe.

E engana-se quem pensa que a coibição dos bailes funk ou dos funks proibidos interfere de modo tão significativo nas práticas do narcotráfico local. Mesmo em territórios ocupados pela UPP, há evidências da ação dos traficantes no que diz respeito não somente à venda de drogas, mas a disputa territorial do espaço. Em notícia publicada pelo site *Último Segundo*, do portal IG, no dia 23/08/2012, pode-se ler o seguinte texto reproduzido abaixo:

Apesar de estar ocupado desde maio por uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), o morro do Adeus, em Bonsucesso, na zona norte do Rio de Janeiro, vizinho ao Complexo do Alemão, teve mudada a facção criminosa que controlava a venda de drogas.

Segundo informações que chegaram até o setor de investigações da 21ª DP (Bonsucesso), há pelo menos duas semanas, os traficantes do Adeus, que eram ligados ao Terceiro Comando Puro (TCP), decidiram mudar para o grupo rival Amigos dos Amigos (ADA), o mesmo que controla a favela da Rocinha, na zona sul.

Os agentes não sabem se a mudança no comando resultou em mortes ou expulsões na favela. No início do mês, um homem que teria envolvimento com o tráfico de drogas foi achado morto com o corpo enterrado em um campo de futebol no Adeus mas não há informações se o fato teria ligação com as facções.

A UPP do morro do Adeus, que também atua na comunidade da Baiana, foi implantada no dia 11 de maio. Ela possui 250 PMs. Nos meses que

antecederam a instalação do posto houve registros de vários tiroteios entre traficantes. Antes de ser TCP, o Adeus era dominado pelo Comando Vermelho (CV), que controla o tráfico nos complexos do Alemão e da Penha.

Questionada pelo iG sobre o fato, a assessoria de imprensa do Comando de Polícia Pacificadora (CPP) alegou que as informações são objetos de estudo da inteligência e não podem ser divulgadas.

Não é a primeira vez que há troca do comando de uma facção em uma favela pacificada. No final de 2010, o morro do Chapéu Mangueira, no Leme, na zona sul, foi ocupado por traficantes do CV. Quando a UPP se instalou no local, a comunidade tinha o domínio do TCP.¹⁴²

Assim, se as UPPs não coíbem completamente as ações dos traficantes e prática do tráfico, embora seja responsável por uma mudança nos procedimentos destes (que já não ostentam seu poderio armado nas favelas pacificadas), por que os bailes funk não podem ocorrer com regularidade? Já houve a promoção de alguns bailes funk em comunidades pacificadas, mas há várias reclamações de profissionais do funk de que os bailes estão banidos de diversas comunidades por enquanto. Ou então acontece uma coisa curiosa: na 1ª Conferência Funk promovida no Circo Voador, em dezembro de 2012, houve uma discussão acalorada neste sentido: alguns profissionais do funk discutiram sobre o fato de que, em uma determinada comunidade da Zona Sul do Rio de Janeiro, pacificada, houve a promoção de bailes funk por produtores do asfalto. Deste modo, a favela já não poderia organizar suas próprias manifestações culturais. Dependendo do evento produzido por alguém de fora, pode ser um baile caro para os moradores da própria comunidade, que não participariam do evento em sua grande maioria.

As UPPs seriam parte de um processo que não ocorre somente no Rio de Janeiro. Os projetos de segurança pública do Rio de Janeiro nos últimos anos tem uma clara correspondência com o projeto implementado em Nova Iorque nos anos 1990, pelo então prefeito Rudolph Giuliani. Autores como Mike Davis e Marcelo Lopes de Souza apontam a militarização dos espaços urbanos e dos discursos entorno destas ocupações como uma tendência atual, por mais sinistra que seja. Davis cita as “MOUT (Military Operations on Urbanized Terrain/Operações Militares em Terreno Urbanizado)” como política de enfrentamento aos conflitos urbanos elaborada, em meados dos anos 1990, pelo Pentágono estadunidense. Segundo Davis, ao referir-se a este assunto, “todas as Forças Armadas, coordenadas pelo Grupo de Trabalho Conjunto de Treinamento em Operações Urbanas,

¹⁴² A notícia completa, assim como o trecho acima, está disponível e pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/2012-08-23/mesmo-com-upp-controle-de-favela-muda-de-facao-no-rio.html>, última consulta em 17/01/2013.

iniciaram programas expressos para dominar a luta nas ruas sob condições realistas de favela” (DAVIS, 2006, p. 202).

No caso das políticas públicas de segurança no Rio de Janeiro, o geógrafo e cientista político Marcelo Lopes de Souza, especialista em Sociologia Urbana, chama a atenção para o fato de que, “quanto à militarização, não se trata somente de pregação. Ela é uma realidade” (SOUZA, 2008, p. 144). Trata-se, segundo este autor, de uma situação complexa, onde

a “segurança pública” é, exemplarmente no Brasil, e de um modo insólito, dividida e disputada, de modo variável no tempo e no espaço, entre a polícia (e eventualmente também as Forças Armadas), traficantes armados, grupos de extermínio (“milícias” paramilitares) e vigilantes privados. E a concorrência não se dá, insista-se, no plano puramente coercitivo, mas também no da legitimidade. Tanto agentes operando na legalidade, como as agências de segurança privada com alvará de funcionamento, quanto outros operando na ilegalidade (traficantes de drogas e “milícias” paramilitares) geralmente aspiram a fundar o exército do seu poder tanto na força bruta quanto no consentimento (SOUZA, op. cit., p. 145-146).

Não se trata apenas da UPP, mas de toda uma relação do Estado com os pobres que é bastante violenta e discriminatória. No que diz respeito às proibições e impedimentos para as realizações de bailes funk na última década, a pesquisadora Tina¹⁴³, entrevistada para esta Tese afirma:

É! Eu acho assim: o funk, ele é aceito, desde que seja em determinados espaços onde a frequência não é a daqueles que fazem o funk! Então, a criminalização não é tanto “do funk”. É do funkeiro, de quem faz. Tanto é que o baile funk é proibido, mas não é proibido tocar funk em boate, né?! Não é proibido tocar funk, até mesmo em local público, né? Em festas... Não é proibido! Proibido é o baile funk. Quem vai em baile funk? Quem se diverte em baile funk? É favelado!¹⁴⁴

E não apenas com relação aos bailes, mas com relação à própria escolha estética de alguns MCs por cantarem funks considerados proibidos, a pesquisadora defende a seguinte visão:

Independentemente da gente entender se é revolucionário, se não é, se é para mudar as coisas, se não é... Mas muitas vezes o funk proibido conta uma realidade de uma maneira, a partir de um olhar que não tem nenhum espaço na Indústria Cultural, não tem espaço na... Não para aquela pessoas falarem! Você pode ter um filme como *400 contra 1*, que, se fosse um MC cantando aquela história, ia ser apologia ao crime! Ia ser um funk de Comando Vermelho. Mas não está nas telas para qualquer um ir lá e ver?¹⁴⁵

¹⁴³ Tina é um pseudônimo que será utilizado ao longo de toda a Tese para esta entrevistada, visto que a mesma preferiu manter o anonimato em seu depoimento.

¹⁴⁴ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁴⁵ Idem à nota anterior.

A este respeito, na já citada Conferência Funk ocorrida no Circo Voador, outra pesquisadora que já se dedicou ao assunto, Milene Mizrahi, colocou um ponto importante em uma das mesas de debate promovidas pela organização do evento: “Putaria, proibidão, para além da crônica, são parte de uma elaboração sobre a realidade”. Mizrahi não negou a dimensão de crônica social que o funk fluminense possui, mas acrescentou, em sua fala, este aspecto que não deve ser negligenciado. Ainda segundo ela, “Não se pode esquecer a dimensão da arte”. Ou seja, nem tudo que se canta é “verdade” e mesmo MCs que conhecem a realidade do tráfico de perto, por morarem nas favelas, colocam em seu funks também seus desejos, anseios, suas elaborações poéticas sobre realidade e nem sempre contam e cantam histórias verdadeiras. Outros compositores de diferentes estilos já cantaram a marginalidade. Mas o funk ser perseguido pode ter a ver com o que está exposto na primeira fala acima de Tina: a criminalização fruto da estigmatização e preconceito com relação aos moradores de favela.

Alguns expoentes importantes do funk fluminense já se afastaram dos eventos em favelas, por diferentes motivos. O DJ Sanny Pitbull afirmou, em uma das mesas de debate, da Conferência Funk realizada no Circo Voador: “Desde 2008, não toco em favela. Cansei de apanhar da polícia”.

Alguns também modificam seus eventos para garantir a sobrevivência do seu negócio. Eduardo Alfredo Martins Marques, o Duda, dono da equipe de som Duda’s (uma das mais tradicionais do funk do Rio de Janeiro) não tem feito bailes funk há algum tempo. Nos últimos anos, ele promove eventos de flashback, que só tocam músicas de gêneros musicais estrangeiros como o soul, Miami bass etc. Assim, consegue fazer seus eventos. Como ele mesmo afirma: “Se a gente não está tocando funk nacional hoje, é porque não tem lugar pra gente fazer! Pra tocar! Entendeu? Se eu for tentar fazer um baile com música atual – em Niterói, por exemplo – a polícia não deixa eu fazer!”¹⁴⁶

Já houve tempo em que havia bailes com regularidade em diferentes favelas. Antônio João Aragoso, mais conhecido como Tojão, dono da equipe de som Espião, relembra:

Rapaz, eu sou de asfalto, mas eu vivi a minha vida eu acho que mais dentro de favela do que em asfalto! Hoje em dia, eu juro para você que eu tenho medo de ir em alguns lugares, mas eu já entrei em todos os lugares! Nós já fizemos baile no Jacarezinho, em Manguinhos, – Baile cobrado! – Vila do João... O maior lugar em que eu já toquei na minha vida, foi a Vila do João.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

¹⁴⁷ Esta fala é parte da entrevista que Antônio concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

E com relação à importância do evento como fonte de lazer para a população local, os números apresentados informalmente por Tojão são impressionantes:

A média, na época, eram duas mil e pouco, três mil pessoas... Acho que na Maré, foi um dos maiores lugares em que a gente já fez baile. A maior quantidade que a gente fez, acho que foi na Maré. Porque foi durante muitos anos... Era Vila do João, Vila do Pinheiro, Nova Holanda, Baixa do Sapateiro e Parque União... E a Rubens Vaz. Nesses lugares, era baile toda semana! Às vezes, durante a semana... Não tinha como fazer no final de semana, fazia durante a semana. Em outras épocas. Não tinha palavrão, era mais música internacional; nacional, mas eram os raps. Então, na Maré foi um dos lugares em que a gente mais tocou na vida!¹⁴⁸

Mateus Aragão, criador do evento Eu Amo Baile Funk, conseguiu promover alguns bailes em quatro comunidades pacificadas no início de 2012: Morro dos Prazeres, Fogueteiro (ambas no bairro de Santa Teresa, no Centro), Santa Marta e Tabajaras (ambas na Zona Sul, respectivamente nos bairros de Botafogo e Copacabana). O produtor relata:

É até uma região em que a gente conhece as pessoas, porque também não adianta a gente ir até uma comunidade, deixar um baile funk e não deixar uma equipe lá que vai produzir, que vai transformar aquilo em outros eventos. E aí, a gente montou esse projeto, que foi justamente isso: foram quatro eventos, que tinham oficinas de tarde, de como montar o evento. A gente mediava um acordo de legalização com a UPP, de como que vai ser feito e tal... Legalizava o evento e fazia mesmo! Transporte: como é que sobe a galera, como é que desce... Enfim.¹⁴⁹

Sobre como foram as negociações com a equipe que coordena a UPP em cada local, Mateus afirma:

Foi difícil, porque polícia não entende de cultura! É difícil, porque policial entende de manter a ordem e ele está num território ocupado, né? Então, tem uma preocupação com a movimentação de massa e envolve política, envolve... E logo no primeiro, saiu na capa do jornal como: “Unidade de Pancadão Pacificado”! UPP: Aí, o comandante Geral da UPP...¹⁵⁰

Mateus dá mais detalhes sobre essa história:

Saiu no *Extra!* É no *Extra!* Saiu na capa do jornal, e dentro do jornal, você abria na página 03, na contracapa e lá estava: “Unidade de Pancadão Pacificado”! Rendeu a proibição dos outros bailes, porque a gente anunciava: “Não, esse é o primeiro; nós vamos ter mais três!” Ele ligou, falando: “Não vai ter mais nenhum!” Mas depois ele voltou atrás! A gente foi lá e tal... Né? Difícil! Difícil porque as favelas já tinham conflitos muito latentes e acabava que a gente teve que mediar acordos e coisas que ultrapassam o limite de produção de evento.¹⁵¹

¹⁴⁸ Idem à nota anterior.

¹⁴⁹ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

¹⁵⁰ Idem à nota anterior.

¹⁵¹ Idem à nota anterior.

Segundo MC Ike, morador do Complexo do Alemão, a diminuição dos bailes funk de favelas é notória, embora não se dê apenas por conta da ação do Estado:

A gente vive um ataque muito forte ao baile funk. O baile funk no Rio de Janeiro está em extinção. Estes bailes tradicionais, de comunidade, baratos, democráticos – qualquer um pode ir – aonde mulher não paga nada até meia noite e homem é cinco reais a noite inteira, estão num processo violento de, salvo algumas exceções de grandes empresas – que lucram muito com isso – acabando. O porquê disso, cara, essa pergunta aí, ela é difícil, porque ela envolve até o próprio mercado do funk, porque o funk se mata, quando ele se monopoliza... Quando duas empresas aglutinam tudo e passam a definir o que é que toca e o que não toca...¹⁵²

Algo que deve ser ressaltado é que quem deveria cuidar das questões de cultura no Rio de Janeiro é a Secretaria de Cultura e não a de Segurança. Por que isso acontece? Por que o funk é considerado tão perigoso? Longe de conseguir uma resposta absoluta, coloca-se aqui que a desigualdade com relação a aparelhos culturais no Rio de Janeiro é abissal, se comparadas aos aparelhos culturais (teatros, cinemas etc.) presentes na Zona Sul e no resto da cidade. A desproporção entre o número de aparelhos culturais e o da população é grande, mas quando se trata das favelas, a carência de espaços próprios garantidos pelo Estado para o lazer a cultura da comunidade é um fato que não se pode negligenciar.

O próprio Marcelo Lopes de Souza chama a atenção para o fato de que não se deve menosprezar a violência do narcotráfico. Independentemente da situação social e do pequeno campo de possibilidades, trata-se de uma violência que precisa ser reprimida em prol da população das favelas e de seu entorno. Porém, se o Estado não estabelecer projetos de médio e longo prazo no sentido de garantir os direitos básicos destas populações (saúde, moradia digna, instalações sanitárias adequadas, educação, trabalho, comunicação etc.), o número de jovens como o traficante conhecido como Homem-Aranha, do filme *Dancing with the Devil*, já morto aos 28 anos de idade, mas cujo depoimento no filme atesta que iniciou as suas atividades portando armas junto ao narcotráfico local aos dez anos de idade, continuará a constituir mais do que meras exceções em determinados locais como Senador Camará.

O próprio Marcelo Lopes de Souza, admitindo a complexidade da situação, aponta um argumento que parece, ao autor deste estudo, irrefutável, e muito importante quando o assunto é segurança pública:

Segurança pública não deve e nem precisa ser reduzida a um “caso de polícia”, seja em sentido apenas repressivo, seja, mais arejadamente, em

¹⁵² Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

sentido “preventivo”. Segurança pública é a *segurança do público* – isto é, em uma acepção simultaneamente ampla e rigorosa, a *segurança da coletividade, dos cidadãos* –, seja em espaços públicos, seja em seus espaços privados de residência ou trabalho. É a garantia de saber não que nenhuma violência ocorrerá (o que seria um delírio, mesmo em uma sociedade basicamente autônoma: como evitar um crime passional?...), mas, sim, que o risco de alguém sofrer uma agressão, especialmente no tocante a certos tipos de crime violento, foi tão reduzido quanto possível. Essa redução de risco não deve derivar meramente do emprego de um aparato de segurança do Estado. Em última análise, ou apreciando estruturalmente o problema e considerando-o em uma perspectiva de longo prazo, isso está muito longe de merecer a centralidade que comumente se lhe atribui (SOUZA, op. cit., p. 150).

Sobre a violência excessiva do Estado no caso das favelas do Rio de Janeiro nos últimos anos, o ex-morador de favela MC Eddy afirma: “O Estado tem suas formas de resolver seus próprios problemas. Essa é que é a parada toda... E nem sempre é mandando caderno, só... Mandando apoio... Às vezes manda também o Caveirão, mesmo.”¹⁵³

O cenário de revolta aumenta no que diz respeito aos funkeiros, tanto os profissionais do funk quanto os frequentadores dos bailes. Com fortes limitações a este gênero musical, o Estado retira, dentre outras coisas, uma válvula de escape importante para a juventude das favelas, uma das únicas formas de lazer organicamente ligadas a estes locais na atualidade. Reprimir o funk e os bailes significa retirar o pouco que muitos destes jovens possuem em termos de lazer e de cultura. Um dos elementos que garante auto-estima e identificação nas favelas com a juventude local é o funk, principalmente através dos MCs que conseguem um pouco mais de notoriedade (em alguns casos, até midiática).

Um dos “crias” da Rocinha que ficou conhecido no Brasil inteiro através do funk nos anos 1990, tendo se tornado na última década não apenas um compositor e MC reconhecido, mas também um ativista político que vem lutando pelos direitos dos funkeiros e da população favelada, MC Leonardo atesta de forma bem-humorada, parafraseando uma canção de Chico Buarque: “Apesar da UPP, amanhã há de ser outro dia”.¹⁵⁴

¹⁵³ Esta fala é parte da entrevista que MC Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

¹⁵⁴ Esta fala foi proferida por MC Leonardo em uma das mesas de debate da 1ª Conferência Funk, realizada no Circo Voador no dia 05/12/2012.

4. Capítulo III: A racionalidade do funk fluminense

“O que tu acha, promover a paz com sangue?
Mostrar que acha o nosso povo ignorante
Até concordo que não somos estudados,
Mas achar que somos burros aí já pegou pesado
Favela, com certeza, é quebra-cabeça
E também a melhor escola com certeza
A criação que eu tive, eu acho que deu certo
Ai que vontade de ter minha avó por perto”
(Trecho da letra da música “Quebra-cabeça”, do MC Pingo do Rap)

4.1 Funk racional? “Poxa a vida, hein?! Uou!!!”

O funk fluminense muitas vezes é discutido pelo senso comum ou mesmo apresentado pela mídia como elemento ligado à criminalidade ou à sexualidade. Se no capítulo anterior falou-se a respeito da válvula de escape que o funk representa em um contexto de pobreza e carência de direitos básicos dos favelados enquanto cidadãos de uma grande metrópole, não se deve esquecer que o funk não se resume a este grito. Grito, sim, em muitos momentos. Válvula de escape, possuidor de um discurso agressivo e afirmativo. Enquanto elaboração da realidade, porém, a crueza do funk enquanto música simples, direta e com produção caseira, em muitos casos, não deve mascarar uma qualidade fundamental do funk do Rio de Janeiro: veículo de comunicação que, para além de simplesmente ser compreendido através do discurso de suas letras em si, precisa ser compreendido nas articulações entre estes mesmos discursos e suas formas de difusão específicas.

Se o funk parece simples em sua forma, a maneira como esta música periférica foi tomando e ocupando espaços para além das favelas, principalmente nos últimos anos, tem muito a ver com estratégias racionais elaboradas por seus produtores, compositores e intérpretes. O funk, como movimento que engloba um gênero específico de música e determinados eventos (bailes) ligados a este gênero, foi extremamente perspicaz em sobreviver e desenvolver-se como gênero musical, como elemento cultural e como “mercado” próprio com grande grau de independência com relação à grande mídia e às grandes gravadoras devido a estas estratégias de sobrevivência e de adaptação. O funk é camaleônico e democrático, plural e muito mais inteligente do que os setores médios pensam a seu respeito. Trata-se de uma inteligência popular, não culta ou erudita de um modo geral, nem tampouco arrogante.

O funk se desapega de si mesmo para transformar-se em outro no caso das versões *light*, para com isso angariar adeptos através do rádio e da mídia em geral. Por outro lado, serve como elemento litúrgico de determinadas vertentes evangélicas. E, ainda, já se constitui como elemento de luta política organizada. O funk é tudo isso e muito mais! Por se tratar de um tema que engloba a presença em diferentes locais e com pessoas que participam de grupos sociais diferentes, este capítulo da Tese se limita a apresentar brevemente estas possibilidades do funk enquanto elemento cultural/social do Rio de Janeiro, lembrando que não se trata do que o funk pode vir a ser, mas do que o pesquisador constatou que, de fato, o funk já é. Será dada uma ênfase maior ao tópico destinado a APAFunk, por esta constituir o grupo de pessoas

que o pesquisador acompanhou efetivamente durante a pesquisa e cujo trabalho tem desdobramentos muito significativos que esta Tese busca discutir.

4.2 Louvor e evangelização através do funk

O crescimento das religiões evangélicas no Rio de Janeiro das últimas décadas é um fenômeno já constatado por diferentes pesquisadores.

Nas favelas, onde o campo de possibilidades é muito restrito e a carência estrutural ampla, estas religiões vem se desenvolvendo e conseguindo cada vez mais adeptos. O documentário *Dancing with the Devil* (já citado no capítulo anterior) acompanha a vida do pastor Dione dos Santos no conturbado contexto das favelas do bairro de Senador Camará. Neste documentário, é possível perceber que a evangelização dos moradores das favelas é uma forma de direcionar as pessoas para fora de uma vida no crime. As tentações do narcotráfico estão por toda a parte nestes locais, pois os traficantes representam não somente a figura violenta que limita os atos dos moradores através de uma dominação forçada, mas representa para muitos aquele que, com o pouco volume e distribuição dos capitais¹⁵⁵ que possui (em termos materiais e simbólicos, de escolaridade e estrutura familiar), conseguiu multiplicar sua riqueza e tornar-se respeitado. O traficante “cria” da favela que domina torna-se parte de sua história concretamente e adquire uma aura mítica para muitos de seus moradores.

A religião, a igreja propriamente enquanto local de louvação, seria a outra possibilidade que se apresenta de modo mais marcante nesta encruzilhada da constituição de vida dos moradores de favelas do Rio de Janeiro. É claro que existem muitos outros caminhos, mas a demarcação entre ser um indivíduo de Deus ou um agente do “mal”, ao adentrar o narcotráfico, aparece em letras de funk e é uma questão significativa para muitos moradores.

Neste sentido, é importante ressaltar que a relação entre religião e crime é um tanto mais contraditória quando vista de perto. Muitos funks da vertente temática dos proibições falam do crime e exaltam, ao mesmo tempo, o nome de Jesus Cristo, considerado o salvador da humanidade pelas religiões cristãs e cuja vida é contada no Novo Testamento da Bíblia Sagrada. As religiões evangélicas são cristãs, admitem Jesus Cristo como Salvador da

¹⁵⁵ Utiliza-se neste ponto o termo “capital” à maneira de Bourdieu (2008). Os capitais, segundo este autor, se dividem em: capital cultural, capital simbólico e capital econômico. Quando iniciam sua vida no tráfico, muitos dos jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro possuem muito pouco volume de cada um destes três capitais. A vida no tráfico não garante nenhum capital cultural, mas aumenta significativamente os capitais econômico e simbólico em termos locais.

humanidade e, dependendo da região da metrópole, dialogam com os narcotraficantes, incluindo aí o estabelecimento de tréguas entre facções. Isto não é tão comum, mas o caso relatado no documentário citado acima, em que o pastor de Senador Camará consegue estabelecer uma trégua entre traficantes do Terceiro Comando Puro e do Comando Vermelho é significativo e mostra o quanto os líderes religiosos assumem uma importante função política nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, assim como os narcotraficantes locais. O final do documentário, por exemplo, relata que o pastor em questão estava muito abalado emocionalmente, à época (2009), com o falecimento do traficante conhecido como Homem-Aranha, morto pela polícia aos 28 anos de idade. Além de acreditar que este poderia ser convertido em um homem “de Deus” e largar o crime, o que se tratava de uma aposta pessoal do pastor Dione expressa em mais de uma cena do documentário em questão, este não poderia garantir que a trégua entre as facções seria mantida, pois haveria uma troca no comando do tráfico local e não se sabia o que seria ou não respeitado deste acordo dali por diante. Cada negociação deste tipo precisa ser feita pessoalmente e necessita de muito tato e confiança de ambas as partes (o pastor e os líderes do tráfico).

Algumas letras de funk fluminense falam da contradição e da encruzilhada entre estar no crime e estar num caminho diferente. Segundo MC Eddy, a respeito da letra de sua música, intitulada “Mãe de Favela”¹⁵⁶:

É. Você vai dançar com o diabo ou vai andar com Deus? Ou seja, você vai fazer o que é prescrito ou você vai tentar? Vai inventar uma saída? A tua mãe, ela prescreve um caminho. Você vai tentar uma outra, você vai tentar, vai arriscar? Entendeu? Então é melhor, cara, eu acho melhor andar com Deus, né, cara? Arriscar é entrar num caminho que ninguém... Numa rua que não foi asfaltada ainda, entendeu? É cheia de pedra, passa draga. E aí, meu irmão, você pode tropeçar numa pedra e aí os riscos são enormes... “Dançar com o diabo...”¹⁵⁷

A letra de MC Crazy, intitulada “Mensageiro de Deus”, apresenta a contradição e mesmo a confusão na cabeça de um jovem morador de favela que ingressou no caminho do tráfico:

Além dos limites da comunidade
Percebia olhos raivosos em minha direção
Ódio, medo, preconceito e desconfiança
Mistura cabulosa manchou o meu coração
Não aguentava mais ver minha família chorando
Embarquei na viagem do crime, não resisti
Assalto a reviria, sequestro e roubo a banco

¹⁵⁶ O trecho comentado acima por MC Eddy, em seu depoimento, foi colocado como epígrafe do capítulo anterior desta Tese, o capítulo 2, e não será repetido aqui para evitar redundância.

¹⁵⁷ Esta fala é parte da entrevista que MC Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

Por que que a sociedade está com medo de mim

Se ela me fez assim
Sempre eu preservei minha honestidade
Até que o ódio tomou espaço no meu coração
No meu inconsciente eu me perguntei
Eu sou do bem eu sou do mal
Me vejo sem direção
Porque eu me sinto um guerreiro revoltado
Entre a cruz e a espada fica uma indecisão
Ser mais um criminoso ou um trabalhador
Eu sou a luz da escuridão
Por favor diz o que eu sou

Um mensageiro de Deus
Um assassino cruel
Uma semente do mal
Um guerreiro do céu
Opiniões eu divido
Porque sempre fui julgado
Luto pelo simples fato
De eu nascer favelado

Assim, nota-se que a contradição existe e que, mesmo assumindo um caminho que o levará a matar e, provavelmente, a morrer cedo, antes dos trinta anos de idade, os traficantes também possuem sua fé. Aliás, como o próprio documentário citado mostra, há um aspecto fundamentalista na fala de muitos traficantes, quando afirmam “que estão vivos ainda devido a Deus”, ou que estão “somente cumprindo um papel em que a vida os colocou”. Existe um aspecto de “missionário” que aparece nas falas destes traficantes, como o filme demonstra. De certo modo, a letra acima também.

Mas, para além das contradições relacionadas ao narcotráfico, há uma vertente de funk (citada no primeiro capítulo) chamada de funk *gospel* ou funk de louvor, que apresenta em suas letras o discurso religioso cristão das vertentes evangélicas que proliferam nas favelas do Rio de Janeiro contemporâneo. Trata-se de uma vertente cuja disponibilidade e acesso são diferenciados, se comparados aos das outras vertentes. Normalmente, o funk de louvor é tocado durante a própria liturgia evangélica, e seu objetivo é aproximar os jovens da Igreja através de uma linguagem que lhes é familiar. As religiões evangélicas não fazem isto somente com o funk: há bandas de louvor de rock, incluindo aí o *heavy-metal*, sua vertente mais pesada, por exemplo, pelo menos desde os anos 1980. Bandas como Complexo J (em alusão a Jesus) e Katsbarnea já existiam quando os anos 1990 começaram, década esta em que se tornaram conhecidas também bandas como Cathedral, Oficina G3, dentre outras.

Assim, o funk não foi a primeira música profana a ser metamorfoseada em canção de louvor pelas vertentes evangélicas. O funk de louvor, contudo, apresenta uma característica

interessante: se o que define o funk do Rio de Janeiro é, principalmente, a batida, por muitos considerada uma batida que enseja a sensualidade dos corpos na pista, é no mínimo contraditório que esta batida seja usada em músicas de louvor a Cristo. Porém, segundo alguns evangélicos, o objetivo é justamente combater o “demônio com suas próprias armas”. Deste modo, utiliza-se um elemento “do mundo” para falar de Deus. O que se modifica no funk de louvor é realmente o discurso, calcado na fé e em trechos bíblicos. Este funk quase não é tocado fora dos circuitos de produção e difusão evangélicos, sendo talvez o tipo de funk mais difícil de se acompanhar sem frequentar seu contexto específico. A internet, neste sentido, ajuda. Pode-se encontrar na rede ciberespacial muitos funks de louvor. Uma pesquisa realizada pelo autor deste estudo no *site* do *Google*, às 21h:34m do dia 07/01/2013, usando como expressão-chave o termo “funk de louvor”, apresentou “cerca de 1.680.000 resultados”. Outra busca, realizada no mesmo *site*, às 21h:36m da mesma data, utilizando como expressão-chave “funk *gospel*”, apresentou resultados ainda mais expressivos em termos numéricos: “cerca de 17.800.000 resultados”. Só para se ter uma ideia do que isto representa, o autor deste estudo, às 21h:39m da mesma data, realizou busca no mesmo *site* usando a expressão-chave “funk proibidão”: “cerca de 720.000 resultados” foram apresentados pelo *site* em questão.

Um dos resultados da busca por “funk *gospel*”, ao ser clicado, redirecionava para um *site* de notícias evangélico, em que era apresentado um artigo com o seguinte título: “Fieis dançam ao som de funk *gospel* e ‘passinho do abençoado’ em cultos”¹⁵⁸. O artigo, de autoria de Jussara Teixeira e publicado em 05/09/2012, fala sobre como o funk e outros ritmos populares (como o forró) vêm sendo utilizados por determinadas vertentes evangélicas em seus cultos. Destaca-se aqui, abaixo, um trecho do seguinte artigo:

Preocupadas com a evasão de jovens ou mesmo com o objetivo de “modernizar” os cultos, algumas igrejas estão introduzindo alguns ritmos como o forró gospel, funk gospel ou mesmo arrocha gospel. “Não é pecado dançar na igreja”, diz o compositor Tonzão, ex-membro do grupo de funk Hawaianos, que se converteu na Igreja Assembleia de Deus dos Últimos Dias e criador do “passinho do abençoado”. A letra da música diz: “Se no mundo eu cantava e dançava – foi assim que tu me conheceu – agora a mesma coisa eu vou fazer pra Deus. O mistério é profundo, acho bom ficar ligado – No passinho do abençoado”. Os fieis dançam ao som da música com passos típicos do funk, fazendo a igreja se agitar ao som da percussão marcada¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Este artigo está disponível em: <http://noticias.gospelmais.com.br/fieis-dancam-som-funk-gospel-passinho-abençoado-cultos-4245.html>, última consulta em 07/01/2013.

¹⁵⁹ Este trecho foi retirado do mesmo artigo citado na nota acima.

Um caso interessante de artista Gospel é o MC Delei. Há diversos vídeos sobre ele na internet. Morador do município de Belfort Roxo e fazendo parte de sua pregação evangélica através da música funk fluminense, Delei possui CD bem produzido, sendo considerado um líder espiritual por muitos seguidores. O CD se chama “O verdadeiro papo reto”¹⁶⁰ e possui treze faixas. Destas, algumas são faixas de pregação, onde se ouve a voz do MC conversando com outras pessoas em situações hipotéticas (entrando em uma favela para pregar etc.). As faixas 1, 3, 5, 7, 9 e 11 (todas as ímpares, exceto a faixa 13) se enquadram neste tipo. A faixa 1, por exemplo, que inicia o CD, apresenta o seguinte diálogo:

Rogério – E aí, Delei, chegamos!

Delei – Vamos estacionar o carro e vamos entrar

Rogério – Tá! Vamos fazer aquela oração fervorosa para Deus abrir as portas?

Delei – Amém, com certeza! Senhor Deus e pai, em nome de Jesus Cristo, queremos te agradecer, ó, Pai, nessa noite, por essa oportunidade que o Senhor nos concede de levarmos a tua palavra. Jesus, repreenda todo o mal, todo o demônio que se levantar, caia por terra no nome de Jesus! Senhor, abençoa a nossa entrada em nome de Jesus,

Delei e Rogério – (Juntos) Amém.

Delei – E aí, Rogério, tem muito folheto aí?

Rogério – Pô, Wanderlei, a mala está cheia!

Delei – Então, vambora, meu! Só benção e vitória.

Rogério – Tá, eu vou pegar pela direita, tu pega pela esquerda e assim a gente vai evangelizando até chegar na subida.

Delei – Amém. (pausa) Aqui jovem, vou deixar um folheto com a palavra de Deus para tu meditar e saiba de uma coisa: Deus tem uma grande obra na tua vida.

Jovem – Tá bom, irmão, valeu!

Traficante – Aí, a fila é aqui, irmão, a fila é aqui! Chega pra cá, chega pra cá! Vem cá, no canto aqui, no canto aqui! Aí, tu é da onde, irmão, tu é da onde? (som de tiros) Chega para cá! Na disciplina, na disciplina, que tem para todo mundo! Tá regadão!

Rogério – E aí, Delei? Vamos dar uma chegada naquele jovem ali que ele está gritando muito, rapaz. Parece que ele tá um pouco desesperado, está precisando de algo, ele.

Delei – Vamos lá, irmão. Vamos lá pregar para ele, que ele está precisando.

Rogério – Legal, vamos nessa. Jovem, só um minutinho da sua atenção, por favor. Vejo que você está um pouco ansioso. Eu tava ali junto com meu irmão, Wanderlei. Nós estamos evangelizando aqui na comunidade e percebemos que você está precisando de uma palavra da parte de Deus. A palavra de Deus diz claramente, Jesus falando: eu sou o caminho, eu sou a verdade, a vida, e ninguém vem ao Pai, se não por mim! Então, nós queremos apresentar para você nessa madrugada Jesus de Nazaré, aquele que tem poder para mudar a sua vida! A Bíblia diz que há um caminho para o Homem, que parece ser perfeito, mas o final dele o conduz à morte e você está trilhando esse caminho, porque nós, olhando para você, vemos que você está realmente precisando de ajuda! E a ajuda, nesta madrugada, chama-se Jesus de Nazaré! Porque nós temos certeza que, pela fé, ele vai mudar o quadro da sua vida hoje! Basta somente que tu creia! A Bíblia diz, João, Capítulo 8, versículo 32: “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará!”

Traficante: Pô, valeu pastor, pela palavra. Sem neurose! Aí, menor, segura meu porte aí, que eu vou desenrolar com o pastor! Vem cá, pastor. Pô, pastor, a situação é o seguinte: Tô cansado já dessa vida. Pô, várias guerras, vários sofrimento, várias luta... Pô, várias noite pernoitado... Passa dia, entra dia,

¹⁶⁰ O autor deste estudo obteve o CD em questão através de seu ex-aluno na UFRJ, o cabo-verdiano Luís, mais conhecido como Afronazz, a quem o pesquisador gostaria de agradecer imensamente. Quando foi seu aluno por conta de um estágio-docência referente ao Doutorado em Comunicação, Afronazz trouxe o CD e o emprestou ao professor e pesquisador que escreve estas linhas. Antes de devolvê-lo, o pesquisador fez uma cópia do material sonoro, mas não chegou a copiar a parte gráfica. Assim, não possui anotações com os nomes das músicas. As outras informações complementares sobre Delei foram buscadas na internet. É importante ressaltar que não foram encontradas cópias deste CD, pelo pesquisador, em lojas físicas ou virtuais. O CD emprestado era independente e provavelmente vendido somente através de cópias caseiras (não confundir com cópias piratas).

pastor... Papo reto? Eu já não aguento mais! Não aguento mais essa vida! Vários sofrimento, entendeu? Tá ligado que muitas pessoas vêm até nós, muitas mercenária, só querem me sufocar! Você só vale o que tem! E quando você não tem nada, geral te abandona, rala peito! Então, está ligado, pastor, vou te dar um papo reto: eu preciso de uma solução.

Rogério – Salmo 27, versículo 10, diz a Bíblia: “Ainda que o meu pai e a minha mãe me desamparem, todavia o Senhor me acolherá.” Deus quer te acolher nesta madrugada, jovem! Basta somente que tu dê um passo importante para ele e a sua vida mudará!

Delei – Irmão Rogério, deixa eu dar uma palavra para esse jovem. Jovem, você fala tanto de papo reto! Mas eu quero dizer para você. A Bíblia diz, no salmo 33, versículo 4, que: “As palavras do Senhor é reta!” Então, o crente, ele vai te dar um papo reto nessa noite. Escute aí o papo reto...

Em seguida, entra a faixa 2. A faixa 1, descrita acima, possui 3:38 segundos de duração. Além das vozes dos personagens: MC Delei, Pastor Rogério, um jovem e um traficante, há efeitos de sonoplastia que ajudam a contar a história (como no caso de uma radionovela, por exemplo): o som do carro dos pastores chegando ao local da cena, o som dos tiros, o som do burburinho da fila.

A faixa 2, que começa em seguida, canta o louvor a Jesus Cristo, assim como todas as outras faixas musicais, que são as faixas 2, 4, 6, 8, 10, 12 e 13 do CD. A faixa que encerra o CD, a 13, é na verdade uma espécie de *pot-pourri* de todas as músicas do CD, incluindo um trecho de cada melodia. Uma coisa que chama a atenção no caso deste CD especificamente é que as músicas são basicamente versões com letras de louvor de melodias bastante conhecidas do funk fluminense. A faixa 8, por exemplo, é uma versão do “Rap da felicidade”, de Cidinho e Doca, com a seguinte letra:

Refrão:

Se tu quer é ser feliz
Aceita Jesus Cristo e faça o que eu fiz
Liberdade tu terá
Entrar nas comunidades e o Evangelho anunciar
Se tu quer é ser feliz
Aceita Jesus Cristo e faça o que eu fiz
Liberdade tu terá
Pregar o Evangelho no Comando, no Terceiro
E também no ADA

Você que está perdido nesse mundo de ilusão
Para de sofrer e saia dessa perdição
Você ainda é jovem e tem muito que aproveitar
Mas sem Jesus Cristo não adianta nem tentar
Você está nessa vida passando o maior sufoco
Diz que tira onda, mas está dentro de um poço
Somente Jesus Cristo pode dele te tirar
Rancar essa tristeza e o coração alegrar

Refrão

Eu era um jovem preso em uma facção
Pensava que era esperto, mas estava sem direção
Estava indo para o abismo e nem estava percebendo
Mas eu tive encontro com Jesus, o Nazareno

Jesus mudou minha vida, hoje eu tenho liberdade
De pregar o evangelho em todas comunidades
A boa é Jesus Cristo e isso eu não sabia
Eu era um jovem triste e hoje eu tenho alegria

Refrão

Se tu quer ser feliz é só a Cristo aceitar
Não fecha com o Diabo que ele quer te matar
Jesus é o caminho, a verdade e a vida
Perdoa teus pecados e sara tuas feridas
Agora Jesus Cristo, o único que me conduz
Que me libertou das trevas e me trouxe para a luz
Jesus fez grandes coisas, por isso alegre estou
Corrente que me prendia, Jesus já arrebentou

Refrão

Agora transformado não tenho o que temer
Comigo está o grande e forte pra me proteger
Ele é meu amigo em qualquer situação
As portas do inferno jamais prevalecerão
Jesus me deu uma ordem para pregar o evangelho
Não importa se é criança, se é jovem ou se é velho
Pra muitas pessoas pode parecer loucura
Recebe essa palavra e seja uma nova criatura

Refrão

Outra música que chama a atenção na versão evangélica do disco em questão é “Qual a diferença entre o charme e o funk?”, da dupla Marquinhos e Dolores. A faixa 10 do CD de MC Delei contém uma versão que apresenta a mesma melodia da original, porém com a seguinte letra:

Refrão:

Qual a diferença entre o ímpio e o crente
O ímpio anda triste, mas o crente anda contente
Qual a diferença entre o ímpio e o crente
O ímpio anda triste, mas o crente anda contente

O crente passa luta e até tribulação
Mas com Jesus no barco, ele não afunda não
Ele me ajuda, no que eu mais preciso
No mundo tem colega, mas Jesus é meu amigo
Na hora do aperto e da necessidade
É ele quem me ajuda e me traz felicidade
Agora é só vitória, não jogo para perder
Jesus, ele é tremendo só tenho que agradecer

Refrão

Agora você preste muita atenção
Eu vou lhe mostrar quem não tem Deus no coração
Anda perdido e sem direção
Indo para o abismo, ninguém lhe estende as mãos
Anda desesperado, sem ter o que fazer

Às vezes até fica com vontade de morrer
Eu vou lhe mostrar qual é a diferença
Melhor andar com Cristo e sentir sua presença

Refrão

Há caminho que, ao ímpio, parece ser bom
Mas o fim é a morte e também a perdição
Desperta enquanto é tempo para você não morrer
Entrega teu caminho a Cristo e vida nova tu vai ter
O caminho do ímpio é como a escuridão
Na Bíblia está escrito, ele endurece o coração
Por isso, eu te digo, a diferença está aí
Jesus é o meu caminho e a ele eu vou seguir

Refrão

Hoje eu me considero um jovem abençoado
Pra mim andar feliz, não preciso de um baseado
Agora não tiro onda mais cheirando cocaína
Estou é desfrutando de toda a pensão divina
Jesus é muito lindo, por isto eu vou louvar
Se tu quer saber disso, entrega o teu caminho já
Não preciso de bebida para mim ficar doidão
Melhor é ser cheio do espírito e viver na unção

Refrão

Jesus é que faz a diferença!

É interessante notar que existem outras versões gospel para esta música, que podem ser encontradas nos sites dedicados a letras e cifras musicais. Um exemplo é o “Rap da Verdade”, atribuído a Cesarel, cuja letra é a seguinte:

Refrão:

Qual a diferença entre o ímpio e o crente
O ímpio vive triste e o crente sorridente
Qual a diferença entre o ímpio e o crente
O ímpio vive triste e o crente sorridente

O ímpio vive triste, é muito natural
Vive reclamando, tribuloso, dorme mal
Trabalha como escravo pro devorador
O crente dá o dízimo pra obra do Senhor

Refrão

O crente chega em casa, faz sua oração
O ímpio vai chegando, arrumando confusão
Aceite meu amigo, sua vida vai mudar
Abra o seu coração, deixa o amor entrar
Jesus é puro amor, Ele pode te salvar
No livro de João, pode tudo confirmar

Refrão

Como o funk já possui uma tradição de apresentar diferentes versões para a mesma música e, no que se refere às origens deste gênero musical do Rio de Janeiro, muitos sucessos importantes do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 eram baseados em melodias já existentes (tanto internacionais quanto nacionais), não se trata de novidade esta utilização de músicas de outrem com uma letra própria. Não obstante, a especificidade dos funks de louvor ou *gospel* é que estes usam as melodias exclusivamente para passar uma mensagem religiosa, de evangelização. São músicas, neste caso, que se baseiam na letra original para apresentar uma nova letra, uma espécie de “paródia” da letra original com seus elementos principais, como a “diferença entre um tipo e outro” ou o “desejo pela felicidade” dos funks originais em que estas versões se basearam. *Isto torna, sem dúvida, a mensagem da letra mais assimilável, posto que são melodias amplamente conhecidas do grande público do Rio de Janeiro, por se tratarem de antigos sucessos de rádio do funk fluminense.*

Um outro exemplo interessante, de uma música mais atual (que obteve sucesso nas rádios em 2009), é a música “Um pente é um pente”¹⁶¹, do grupo Os Hawaianos. A letra é muito simples e apresenta uma espécie de tipologia dos relacionamentos afetivos contemporâneos:

Traição é traição
Romance é romance
Amor é Amor
E um lance é um lance

É o pente, é o pente, é o pente, é o pente...

Um lance seria um relacionamento efêmero, sem grandes compromissos de ambas as partes. Um homem e uma mulher, que mantenham entre si um relacionamento de cunho sexual por um tempo, têm um “lance”. “Passar o pente” em alguém, por sua vez, significa “transar”, fazer sexo com a pessoa. Se a transa for intensa, é “uma pentada violenta”. A música acima fez muito sucesso no segundo semestre de 2009.

Na versão evangélica, a letra ficou da seguinte forma¹⁶²:

É o crente, é o crente, é o crente

Quando eu chego no mundo
Já me olham diferente

¹⁶¹ Esta música, com sua letra, está disponível em: <http://letras.mus.br/os-hawaiianos/1585395/>, última consulta em 29/01/2013.

¹⁶² Esta música está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=C2WGSHo76dE>, última consulta em 21/01/2013.

Sabe por quê?
É o crente, é o crente, é o crente, é o crente, é o crente

E o poder de Deus trabalhar na minha mente
Sabe por quê?
É o crente, é o crente, é o crente, é o crente, é o crente

Me ajudar a pisar na cabeça da serpente
Sabe por quê?
É o crente, é o crente, é o crente, é o crente, é o crente

No *site Youtube*, é possível encontrar diversos vídeos de pregação evangélica através do funk, dentre eles os de MC Delei. Um destes vídeos é intitulado “MC Delei na Cidade Alta Fortemente Pesadão”¹⁶³, fazendo um trocadilho com a gíria “pesadão”, que indica uma alta quantidade de armamentos de grosso calibre por parte dos narcotraficantes que residem nas favelas. Uma comunidade “pesadona”, na linguagem das favelas e das ruas do Rio de Janeiro, é uma favela fortemente armada, possuidora de um número significativo de fuzis e até mesmo metralhadoras capazes de derrubar um helicóptero, tais como a .30 e a .50. Algumas das já citadas comunidades do bairro de Senador Camará, por exemplo, são consideradas por seus moradores e pela polícia comunidades “pesadonas”. Usar esta gíria, no caso do pastor evangélico, significa afirmar seu poder de conversão perante o “demônio”. Não se trata, neste caso, de possuir armas de grosso calibre, mas de uma metáfora que afirma o poder da “palavra de Deus” através da fala do pastor como capaz de enfrentar o cenário de desesperança/atração do tráfico de entorpecentes. As armas do pastor são a fala, as palavras, o discurso, em suas pregações pelas favelas. No vídeo citado neste parágrafo, MC Delei canta as seguintes palavras, repetidamente: “E fortemente pesadão, é o bonde do cristão! E fortemente pesadão, é o bonde do cristão!” Ele está em um momento de pregação, diante de uma audiência, e a convoca para cantar “mais alto” as palavras acima. O MC/pastor, inclusive, comenta que é preciso “cantar alto”, pois há alguém gravando e o vídeo vai para o Youtube: “Tem que ser animado!”

Em outro vídeo, também disponível no Youtube¹⁶⁴, MC Delei prega em uma igreja e o culto é bem-humorado e termina com o MC/pastor cantando a sua versão, já citada anteriormente neste mesmo tópico, do “Rap da felicidade”, de Cidinho e Doca. O pastor conta

¹⁶³ Este vídeo está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=whXBphTqNS4>, última consulta em 29/01/2013.

¹⁶⁴ Este vídeo está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=e5Ypgp57rmo>, última consulta em 29/01/2013.

também sobre sua experiência ao pregar no baile da Chatuba. Ele cita o nome de vários narcotraficantes e também demonstra conhecer vários tipos de armas.

Assim, longe de querer chegar a grandes conclusões após esta breve exposição sobre os funks de louvor, acredita-se aqui que se trata de uma vertente do funk fluminense com uma produção significativa. É também mais uma evidência da pluralidade do funk fluminense, além de uma evidência do quanto o funk do Rio de Janeiro acompanha diversas tendências da própria metrópole e seu entorno. O crescimento das religiões evangélicas vem ocorrendo nas últimas três décadas, do mesmo modo que o desenvolvimento do gênero musical objeto deste estudo. E finalmente, faz-se necessário ressaltar que o cenário de onde surgem muitos pastores evangélicos é o mesmo de onde surgem muitos profissionais do funk. É também o cenário onde se desenvolve uma parte do mercado de entorpecentes que choca pela quantidade de armamentos de grosso calibre e pela violência que gera nestes locais. Não que o funk fique necessariamente entre “Deus” (a igreja) e o “Diabo”(o tráfico), mas esta encruzilhada e seus desdobramentos, incluindo as visões contraditórias que demonstram que não existem dois lados completamente excludentes e que a realidade local é mais complexa, ainda motivam muitas letras de funk fluminense. O funk de louvor é, sem dúvida, uma estratégia racional de determinados grupos evangélicos, que utilizam a música popular como linguagem para se comunicar com seu público-alvo, os fieis.

4.3 Metamorfose e engodo para uma midiaticização oficial do funk

Assim como existe uma diferença entre a lei societária e a regra comunitária com relação aos códigos de conduta, existe uma relação de engodo ou metamorfose muito interessante no caso do funk fluminense. As músicas da última década, a partir principalmente dos anos 2000, começam cada vez mais a utilizar letras de vertentes temáticas que falam do narcotráfico ou da sexualidade de modo explícito. “Putaria” e “apologia” são maneiras de chamar estes funks e é óbvio que suas letras não tocarão em rádios ou na grande mídia de um modo geral.

O texto do capítulo da Constituição Federal de 1988 que trata da Comunicação ressalta que:

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

§ 1º - Nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, IV, V, X, XIII e XIV .

§ 2º - É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

§ 3º - Compete à lei federal:

I - regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao poder público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada;

II - estabelecer os meios legais que garantam à pessoa e à família a possibilidade de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art. 221, bem como da propaganda de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente.

(...)

§ 6º - A publicação de veículo impresso de comunicação independe de licença de autoridade.

Art. 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:

I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;

II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;

III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;

IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família¹⁶⁵.

Pode-se notar, pelo texto acima, que há uma contradição quando a Constituição afirma, no artigo 220, que não há censura de ordem artística. Pois, ao afirmar que a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão a princípios como “respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família”, abre-se um precedente para censurar determinadas músicas (e outras obras artísticas). De qualquer modo, não se pretende discutir a Constituição Federal neste tópico, mas afirmar que determinados discursos, tais como os dos funks pornográficos ou funks proibidos não serão veiculados nos meios de comunicação rádio e TV. Ou seja, do mesmo modo que um apresentador de grande audiência na televisão não pode humilhar uma criança em público (independentemente da anuência dos responsáveis legais pela criança), pois isso fere a moral e os bons costumes do país, uma letra que cante os atos sexuais ou a realidade do narcotráfico de modo explícito, não poderá tocar nos grandes meios de comunicação, podendo acarretar problemas de concessão junto ao Poder Público para as empresas detentoras dos veículos em questão.

Ainda assim, o fato dos bailes funk terem sido perseguidos e até mesmo proibidos em clubes durante a década passada, só acentuou o número de funks destas vertentes. Muitos dos bailes promovidos nas favelas são organizados e realizados por integrantes de facções do

¹⁶⁵ Este trecho pode ser acessado na própria Constituição ou em diversos *sites* que reproduzem o seu texto. O trecho acima foi retirado do *site* da ALERJ (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro): <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/constfed.nsf/16adba33b2e5149e032568f60071600f/867c0b7d461bdcb50325656200704c11?OpenDocument>, última consulta em 29/01/2013.

narcotráfico e, mais recentemente, de grupos milicianos. Isto significa que este tipo de baile está, por natureza, à margem da lei, e a música que toca nestes bailes é fruto da vontade de seus promotores.

É um erro pensar que todo baile promovido pelo narcotráfico toca necessariamente determinadas músicas. Há variações dependendo do local. Cada “dono do morro” tem a sua maneira de pensar e, assim como o consumo de drogas varia em termos de visibilidade em cada comunidade (há comunidades em que o traficante chefe proíbe, com cartazes colocados em locais públicos, o consumo de drogas nestes locais), no caso do funk há bailes promovidos pelo narcotráfico em que músicas com palavrão (da vertente de funk pornográfico) não podem ser tocadas.

O fato é que, em muitos destes bailes à margem das leis, toca-se música funk das duas vertentes apontadas, gerando uma referência para os MCs mais jovens. A questão da referência é uma questão importante. Foram anos de músicas destas vertentes sendo tocadas incessantemente nestes eventos. Assim, um MC jovem de hoje, começando sua carreira, possui referências muito diversas com relação ao que é “boa música” do que os MCs da geração primeira de compositores do funk fluminense. Estes são chamados, por alguns, de “Velha Guarda do funk”, embora uma parte significativa deste grupo não tenha ainda, no início de 2013, chegado aos quarenta anos de idade. Todos começaram muito jovens, cantando na sua adolescência nos festivais de clubes que existiam nos início dos nos 1990. As referências de melodia, de letra etc., eram outras. Hoje, o garoto cresce na favela tendo como referências de “funk bom” (e bom, dentre outras coisas, porque bem sucedido, famoso, conhecido) muitos funks de compositores que falam de sexo ou de narcotráfico.

Muita gente, incluindo ativistas políticos de esquerda, defende que estes funks estão na “boca do povo” porque cantam a realidade daquele local. Mas é bom lembrar que a arte não necessariamente precisa falar da vida tal como ela se apresenta, podendo, também, ser uma elaboração sobre a vida que aponte divergências com relação aos fatos concretos. *Neste sentido, quando um MC canta que determinado traficante “é o brabo”, isto pode ser tanto a realidade em si, uma crônica do social daquele momento histórico e daquela localidade, quanto pode ser uma versão romanceada que promova ainda mais aquele nome, simplesmente porque esta é a vontade do compositor da música (o porquê desta vontade pode ser bastante diverso e não cabe a discussão aqui, neste momento, embora seja uma discussão*

também importante). Há, por exemplo, uma canção de MC Martinho, intitulada “Novinha”¹⁶⁶, que diz o seguinte:

Refrão:
Novinha,
Vê se não mexe comigo.
Que meu estilo é neuroticão
O que corre em minhas veias é sangue bandido.
É por isso que eu digo, novinha
Não mexe comigo, não

Eu vim te falar do meu proceder.
Descubra você todo meu sentimento.
Mas se debocha vou logo avisar
Que duas pistola é meu fundamento
É melhor não faltar com o respeito
Suja o meu nome perante a favela
Que eu te deixo esticada no chão
Dou tiro na sua mão e quebro suas pernas
Eu vou te levar pro micro ondas, mas antes eu rasgo
Seu corpo de bala
Pra família te reconhecer, só mesmo no exame da arcada dentária

Refrão

O autor deste estudo não conhece Martinho pessoalmente e sabe apenas que ele é respeitado no universo do funk por outros MCs. Há músicas deste MC com letras bastante diversas da exposta acima. Não está aqui se discutindo, em hipótese alguma, a qualidade estética desta música nem da interpretação de Martinho ao cantá-la. O fato é que as músicas de Martinho muitas vezes falam sobre assuntos relacionados ao tráfico, sem citar facções. São letras que contam histórias de vida na favela e, como o tráfico é uma realidade de grande parte das favelas do Rio de Janeiro, as histórias de Martinho ganham força e podem ser entendidas como crônicas da realidade. Talvez crônicas genéricas, histórias que sintetizam situações e não necessariamente histórias que ocorreram tal como ele as conta ao cantar. Neste sentido, já seria uma elaboração sobre a realidade cada uma de suas letras. Mas há ainda uma outra questão. O MC pode pegar um situação verossímil e transformar numa letra. Não se trata daquela história, de fato, ter ocorrido e nem de ter ocorrido exatamente uma história como aquela.

A letra exposta acima é uma letra forte e que choca pelo tratamento que dá à mulher. O fato do MC cantar a música na primeira pessoa do singular realça ainda mais a sensação de proximidade dele, enquanto narrador, e da possível vítima de maus tratos... A letra discorre

¹⁶⁶ Letra e música deste funk estão disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <http://letras.mus.br/mc-martinho/1671335/>, última consulta em 26/01/2013.

sobre um aviso que o traficante dá à mulher: “se você me envergonhar, farei isso, isso e isso”. Reproduz o universo machista da sociedade e da favela, e, como afirma a pesquisadora Tina, é também uma resposta a uma nova realidade em que a mulher está mais “empoderada” do que o homem, pois trabalha e se sustenta, criando uma independência que assusta os homens:

Então, eu acho que a gente tem que tomar cuidado para não entender certas coisas ao pé da letra! E eu fico vendo, percebendo que o funk putaria muitas vezes é resposta dos meninos, dos jovens, a meninas até empoderadas! Porque se você for olhar na favela, quem é que sustenta a casa, quem cria os filhos, quem tem mais estudo, quem morre menos, quem tem emprego melhor? São as mulheres! Então, o cara, ele é o quê? Ele toma porrada da polícia, tapa na cara, vive de biscate, é criado pela mãe, não tem pai muitas vezes, né? Então, de certa maneira, esses funks que rebaixam a mulher são um pouco uma resposta para isso também, né? Não estou dizendo que a favela é um ambiente feminista! Não estou falando isso. Mas que existe um papel central das mulheres nesse contexto, existe! Então, eu vejo muitas vezes... Eu aprendi isso uma vez que eu estava no Borel com um grupo de MCs, assim, e estava na moda aquele funk do relóginho, que o cara falava, Digão: “E na perna, só relógi-gi-gi-gi-gi-nho!” Eu ficava me perguntando: “O que que é relóginho?” Eu não sabia o que que era isso! São aquelas manchas que faz, sobretudo em pessoas de pele mais escura, negras ou morenas, assim, quando se machucam. Ou quando queima de moto, né, porque o pessoal anda muito de moto-táxi e queima, volta e meia... E a história da música é a seguinte – o garoto começou a contar, né? – “Pô, a garota passou, mexi com ela, não sei o quê... Me esnobou! Ah, é? Vai ver só!” (ri) Aí, fez a música zoando. Quer dizer, é uma resposta a um “toco”, né?! Tomou um “toco” da menina e depois veio dizer que ela tinha a perna com um “relóginho” e tal, botando defeito. Então, foi engraçado. Eu comecei a perceber o quanto tinha disso, entendeu? A resposta de uma certa masculinidade ameaçada assim, né? Esculachada, às vezes, né? Tinha um estudioso da UFF, o Lenin Pires, que estuda essa questão do “esculacho”, o que significa ser esculachado pela polícia e como isso afeta a virilidade, a masculinidade nas questões de gênero. Então, não dá para se ter uma visão politicamente correta, porque o “politicamente correto” é muito duro, né? É muito preto-no-branco. As coisas não são assim... Então, eu passei a ver isso de outra maneira. E outra coisa, também, que eu estou percebendo, é o quanto a juventude popular em geral tem contato com os temas de sexualidade de uma forma muito complicada, porque isso são programas de governo, de ONGs, ou às vezes até na escola, quando tem, porque é sempre ligando sexo a doença, sexo a gravidez precoce, sexo a coisas que são muito ruins e negativas. E jovens, em geral, querem sexo, né? (ri) Então, assim, é também um meio de descobrimento, que pode ser uma coisa de uma maneira legal, de troca, de aprendizagem sobre si, sobre o corpo, o outro, prazer... E essas coisas não são ditas! Aonde isso é dito? Que sexo é bom, que sexo me dá poder, que me afirma... É no funk, muitas vezes, né? Porque não tem muito noutro lugar...¹⁶⁷

¹⁶⁷ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

Tina chama a atenção ainda ao fato de que outros gêneros de música popular do Rio de Janeiro já haviam feito a mesma coisa, elaborando um discurso sobre a mulher violento, mas assimilado de modo bem-humorado pela sociedade:

E, assim, é interessante como a gente ouve, por exemplo, o Zeca Pagodinho cantando aquela música “Faixa Amarela”, que ele fala: “Eu vou botar uma faixa amarela / Gravada com o nome dela / Eu vou mandar pendurar / Na entrada da favela”. Mas ele fala: “Se ela vacilar / Vou quebrar quatro dentes, cinco costelas”.¹⁶⁸

A letra completa da música citada (excetuando-se alguns trechos repetidos) está exposta abaixo:

Eu quero presentear
A minha linda donzela
Não é prata, nem é ouro
É uma coisa bem singela
Vou comprar uma faixa amarela
Bordada com o nome dela
E vou mandar pendurar
Na entrada da favela

Vou dar-lhe um gato angorá
Um cão e uma cadela
Uma cortina grená para enfeitar a janela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

E para o nosso papá vai ter bife de panela
Salada de petit-pois, jiló, chuchu e berinjala
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

Vou fazer dela rainha do desfile da portela
Eu vou ser filho do rei, e ela minha cinderela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

(...)

E para gente se casar vou construir a capela
Dentro dum lindo jardim com flores, lago e pinguela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

¹⁶⁸ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

Mas se ela vacilar, vou dar castigo nela
Vou lhe dar uma banda de frente
Quebrar cinco dentes e quatro costelas
Vou pegar a tal faixa amarela
Gravada com o nome dela
E mandar incendiar
Na entrada da favela

Vou comprar uma cana bem forte
Para esquentar sua goela
E fazer um tira-gosto
Com galinha à cabidela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

Com relação a como as mulheres são tratadas nas letras, Tina admite que isso a incomodava quando iniciou o seu contato com o universo do funk fluminense. Aos poucos, foi percebendo o quanto aquilo era mais uma elaboração sobre a realidade do que simplesmente crônica da realidade:

Olha, eu acho, assim: quando eu comecei a fazer pesquisa, o funk putaria me incomodava, sabe? Eu achava assim: “poxa, a maior parte desses funks é tão sexista, até mesmo cantados por mulheres; parece que elas assumem... Tipo assim: trocam o lado da opressão, mas continuam com aquela coisa de opressão de gênero e tal.” Eu achava isso, sabe? Mas aos poucos, no trabalho de campo, eu tive a oportunidade de acompanhar algumas histórias, algumas... Presenciar o nascimento de algumas músicas, sabe, de alguns refrões, e eu percebi o quanto que aquilo tem de uma certa... Muitas vezes até de inversão da realidade! Aquela coisa carnavalesca, do Bakhtin. Tipo assim: quando um amigo fala para outro assim: “Ô, viado!” Não significa que o cara que se trata assim... Primeiro: não significa que ele esteja chamando, realmente dizendo que o outro é homossexual!¹⁶⁹

Para a pesquisadora, o “efeito do funk ressalta as palavras”, pois trata-se de uma música de pouca instrumentação, com uma batida eletrônica intensa, reforçando o grave da música, além de um canto que possui uma agressividade em sua forma, quase um grito. O produtor Mateus Aragão, perguntado sobre os funks atuais de São Paulo, chamados de funks de ostentação, afirmou o quanto o funk possui esta característica de disputa sobre empoderamento do indivíduo e também a força de ressaltar as letras através de um tipo de estética sonora própria:

...É um nome que nego dá! Mas esse funk já existe! Todo funk é de ostentação, caramba! “Cordão de ouro, eu estou aqui portando”. Porque o funk, ele vem da afirmação. O funk é um movimento de afirmação! De “Eu

¹⁶⁹ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

sou brabo”, “Eu sou o brabo”! Entendeu? “Eu sou o brabo!” E aí, o cara que é “brabo” vai estar com a maior galera, vai estar com a mulher mais bonita, estar com a melhor roupa, e às vezes ele tem que provar isso! Então, às vezes, eles tem que sair na porrada. Então, eu acho que o original do movimento de rua e do movimento existencial do jovem que busca um espaço existencial na sociedade passa pela afirmação. De forma disponível, ali, pelas linguagens dele. Então, o funk é violento! O funk é violento. A base, um grave daquele no peito, não pode se dizer, assim, que é sutil.¹⁷⁰

Voltando ao depoimento de Tina, a pesquisadora conta uma história curiosa para ressaltar que é preciso ter cuidado ao se fazer uma análise literal do funk, “ao pé da letra”:

Como é que o efeito do funk ressalta as palavras. Quando eu estava no início da pesquisa, no primeiro baile funk de favela que eu fui, foi o da Árvore Seca. E aí, chegou lá, estava um MC cantando uma música. Eu estava morrendo de vontade de fazer xixi, estava meio que procurando assim onde fazer... Aí, começou uma música assim: “Menina, cuidado! Se você for no beco fazer xixi, que eu vou te estuprar.” Era uma coisa meio assim, né?! Aí, eu fiquei morrendo de medo! Eu falei assim: “Caramba!” A vontade de fazer xixi passou na mesma hora!¹⁷¹

A pesquisadora continua:

Aí, meses depois, eu estava... Meses, não... Acho que um mês e pouco depois, eu estava num salão de beleza... Cara, aonde era? Acho que era por ali pelo Lins, mesmo! Aí, eu sei que eu estava conversando, assim, as meninas começaram a falar de baile e tal... Aí, eu falei assim: “Eu fiquei assustada com uma música que eu ouvi no baile.” E eu contei essa história. Começaram todas a rir da minha cara, as manicures. Porque todas iam no baile e falaram assim: “Você é maluca! Você acha que esses caras têm moral para vir pegar a gente no beco? É ruim, hein! Não sei o que lá... Pode fazer xixi, sim! Não vai acontecer nada, não!” Quer dizer: entende? Como é que não dá para a gente levar a...¹⁷²

E finaliza a história com a seguinte reflexão:

É, eu não estou dizendo que não é um problema o cara cantar isso! Eu não gostaria que ele cantasse isso! Mas, assim, também não dá para a gente imaginar que o cara canta isso, ele é um estuprador, ele está incentivando o estupro. Entendeu? Ou que o estupro é uma coisa natural naquele ambiente. Não é bem assim... Tem umas coisas, tem umas mediações que têm que ser feitas.¹⁷³

Tina chama a atenção sobre o fato de que o próprio Zeca Pagodinho não é visto como uma pessoa violenta, apesar da letra citada neste tópico: “Que eu saiba, ele nunca bateu na mulher, mas canta isso, entendeu? Que é uma música horrível! Quebrar quatro dentes e cinco

¹⁷⁰ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

¹⁷¹ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁷² Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁷³ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

costelas?!¹⁷⁴ Mas o que intriga o autor deste estudo, neste caso, é realmente o porquê do funk ficar na mente das pessoas como uma música violenta enquanto o samba é lembrado como algo alegre. Para além do preconceito, teria algum motivo mais ligado à natureza estética da música ou a sua relação com o real-histórico de seu tempo? A pesquisadora Tina comenta:

Ah, eu acho que tem isso, né, o fato de ser contemporâneo. Então, diz respeito à gente. Eu acho que tem a coisa da música com a batida muito reta, né, e aí a coisa do grave resalta o que é dito, dá uma agressividade à letra. O jeito de cantar. A linguagem, que é uma linguagem... Porque, você vê: Para ele chegar no “quatro dentes e cinco costelas”, ele faz um monte de voltas na música! No funk, o negócio já ia começar com “quatro dentes e cinco costelas quebrados!” (rimos) Então, é mais direto, assim... Acho que a história ia começar daí.¹⁷⁵

E complementa que o Rio de Janeiro onde o samba se constituiu como gênero musical era mais romântico e menos violento, além das características musicais de cada gênero, de sua época:

Era diferente, claro, exatamente! Mudou muito. E eu acho que tem também uma coisa... Que tem um componente que é musical, mesmo, né? O samba, ele tem uma complexidade musical que às vezes tira um pouco o foco da letra. O funk, essa coisa da música eletrônica, a letra fica muito em destaque na forma de cantar. Se a gente for pensar no hip-hop, por exemplo, né? Às vezes você não lembra nem da melodia da música, mas você lembra o que a música diz!¹⁷⁶

Mas o fato é que determinados funks originais dos contextos de favelas tornam-se sucessos em seus respectivos bailes, muitas vezes sendo difundidos também para outras localidades através da internet. Porém, por não poderem tocar em veículos de comunicação legitimados pelo Estado devido ao conteúdo altamente explícito com relação ao sexo e à criminalidade em suas letras, estes funks são metamorfoseados através das versões *light*, ou seja, de versões da mesma música, usando uma letra “permitida” no lugar daquela considerada “proibida”. Estes funks que fazem sucesso nos bailes de favelas não chegam a ser, de fato, proibidos por lei, vetados pelo Governo etc. Eles nem chegam a ser veiculados na grande mídia. O que ocorre já há alguns anos é que os principais produtores de funk pegam estes sucessos e produzem, juntamente com os MCs, uma versão *light* da mesma música. Assim, trechos de letras como “família grande e complicada / Vermelhô, é nós que tá” são transformados em “Família grande e complicada / Demorô é nós que tá”, deixando de fazer

¹⁷⁴ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁷⁵ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁷⁶ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

alusão a uma facção do narcotráfico. Ou então, no caso dos funks pornográficos, o verso “chuva de piroca” vira “chuva de pipoca”.

As versões *light* constituem o maior engodo discursivo promovido no universo do funk fluminense, pois ao serem tocadas nas rádios, estas músicas pornográficas ou relacionadas à vida no tráfico e à exaltação das facções marginais passam a ser conhecidas por um universo maior de pessoas. Mas ocorre que aquelas pessoas que conhecem o conteúdo das letras originais geralmente cantam estas nos shows dos MCs em questão. Esse assunto causa muita polêmica dentro do próprio universo do funk fluminense. Alguns produtores, MCs, DJs e donos de equipes de som são radicalmente contra as versões *light*, por acreditarem que elas incentivam valores negativos na juventude contemporânea. Além disso, acreditam também que, enquanto as versões *light* continuarem a tocar, os grandes sucessos do funk serão sempre ambivalentes e dificilmente haverá espaço para outros tipos de música (como o funk consciente, por exemplo, que já foi sucesso nos anos noventa). *De qualquer forma, o fato é que estes funks das versões light são formas escamoteadas que garantem a ocupação de espaços do funk na grande mídia. São estratégias de sobrevivência para quem vive do funk e um jeitinho de ocupar espaços não permitidos a eles. Um pouco como a capoeira, luta desenvolvida pelos negros escravos em que o praticante se faz de rogado para contra-atacar, as versões light entram nas casas das pessoas sem fazer muito alarde (em alguns casos), quando representam um discurso polêmico e que não encontraria tanta aceitação se fosse apresentado de forma direta e sem metamorfoses ou “máscaras”.*

Sobre essa metamorfose, MC Eddy, morador do Irajá, afirma:

Tem alguns setores do funk que só tocam isso mesmo. Não adianta, não tem nem maquiagem, é pesado mesmo. Aí, alguns empresários, como é o caso do Marlboro, mesmo, do Rômulo Costa, da Furacão 2000, alguns que quando estoura lá dentro, que fica demais, não tem como conter, isso vem para as rádios. Vem para rádio, aí, sim, sofre uma mudança, uma readaptação, a letra é obrigada a mudar. Porque daquele jeito não tem como tocar.¹⁷⁷

É claro que é importante frisar que algumas versões *light* fazem tanto sucesso nas rádios e, conseqüentemente, no universo das classes médias e elites do Rio de Janeiro, que também ocorre um fenômeno peculiar: para uma parte significativa dos ouvintes de funk que não frequenta os bailes de favela, mas que escuta o ritmo no rádio, muitas vezes uma versão *light* constitui a música em si. Nem sempre a pessoa conhece o discurso escondido sob a letra “permitida”. Um exemplo é o do próprio autor deste estudo. Uma determinada música

¹⁷⁷ Esta fala é parte da entrevista que MC Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

chamada “Cabelo Encolheu”, do MC Frank (já citada no capítulo 1 deste estudo), era conhecida pelo autor e este nunca soube que a música possuía outra versão, que alguns dizem ser a original. O refrão que o pesquisador conhecia afirma: “Ih, choveu, cabelo encolheu”. Seria, na verdade: “Ih, fudeu, tomaram o Adeus”. A letra bem-humorada que debocha de uma situação cotidiana possui uma versão completamente diversa, em que a letra relata a tomada de um morro por outra facção do narcotráfico. Isto foi descoberto pelo pesquisador durante o processo de pesquisa desta Tese e, de fato, causou no mesmo um “choque”. De uma certa maneira, o autor se sentiu enganado, pois conhecer a versão “proibida” e o discurso presente nesta pode alterar a visão que uma pessoa possui da música (como foi o caso).

É preciso diferenciar também os dois tipos de versão *light*: o discurso pornográfico constitui uma fala sobre sexo e comportamento sexual de adolescentes e adultos, enquanto os funks chamados de proibidos estão relacionados a assuntos que envolvem delitos e marginalidade. Ambos geram polêmica e sugerem uma discussão sobre moralidade, mas não necessariamente causam o mesmo efeito no ouvinte. Há pessoas que gostam de ouvir o funk pornográfico (incluindo as que não vivem no contexto das favelas) e não gostam, por exemplo, do funk que fala de facções; o contrário também ocorre. Não existe uma relação uniforme entre audiência e estes tipos de funk. Mas ambos têm se constituído como referências culturais relacionadas ao funk fluminense, o que faz com que uma parte da sociedade pense que o funk se reduz a estes discursos na atualidade.

Com relação aos funks que falam do narcotráfico, MC Ike¹⁷⁸, morador do Complexo do Alemão, afirma:

Primeiro, o proibido, para mim, é uma realidade... Algumas, eu concordo, principalmente mais para cá, que são uma coisa, que chega próximo de uma defesa... Até porque, cara, eu nasci ouvindo o Comando Vermelho; esse heroísmo, a gente nasce, cresce e a gente acredita que, de fato, são heróis. Nesse caso desses moleques, eu acho, assim, que o Smith, Ticão, Max... Falando da Penha, né? Sapão, Mr. Catra, Menor do Chapa – aquele do Turano – esses caras são os caras geniais da narração do dia-a-dia da favela, cantam muito bem, dançam... Então, pra minha opinião, aquilo ali... Mas é que eu acho assim que a referência que esses caras têm... Esses caras vêm de um período do funk que é o proibido! O funk proibido não é proibido coisa nenhuma!!! Proibido, porque não toca em nenhuma rádio, mas todo mundo no asfalto sabe bem as músicas!¹⁷⁹

¹⁷⁸ MC Ike é um pseudônimo que será utilizado para tratar deste MC, para manter seu anonimato no depoimento. Esta foi uma decisão do pesquisador, no sentido de resguardar a segurança do entrevistado. Trata-se de um MC que já sofreu ameaças de diferentes grupos de poder (oficial e paralelo), devido ao teor de suas músicas e de seu discurso.

¹⁷⁹ Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

Segundo Ike, estas músicas tornam-se sucesso no asfalto através da internet:

Exatamente! Eu lembro, cara, que ia assim na Zona Sul, os caras diziam: “Tu é do Complexo? Como é que é aquela música, lá, mesmo, hein? Do Uê, não sei o quê...” A febre do *E-mule*, por exemplo, tu botava lá: “funk”, né, vinha lá os proibidões, às vezes em primeiras opções. A rádio, olhando isso, pensou: “Bom, vou fazer o seguinte: uma versão *light*”. Só que todo mundo sabe...¹⁸⁰

Para Ike, os principais empresários do funk pegam a música da favela e a colocam em uma linguagem palatável: “É. A gente não pode botar esses moleques para cantarem aqui. Pega esse mesmo moleque, faz ele fazer uma versão assim não tão violenta, não tão explícita, né, e coloca para tocar. Só que a melodia na cabeça de todo mundo é a melodia proibida!”¹⁸¹

O MC confirma, também, que a versão proibida normalmente é a original, a primeira a ser veiculada:

Sempre vem antes. É a primeira. Depois, quando aquilo está na febre, tipo assim: “Caraca, todo mundo sabe essa coisa, vamos botar para a rádio, então”. E começa... E aí esses caras ganham financeiramente nas duas, né, porque eles cantam as duas. É por isso que deu certo! Os caras produzem o proibidão, eles fazem do lado financeiro para o asfalto, para ficar bem aqui, fazer o baile na Furacão 2000 e no Marlboro. A versão *light*. E no morro, na época de ouro do tráfico de drogas, eles são celebridades unânimes.¹⁸²

A pesquisadora Tina defende o direito artístico dos MCs cantarem funks considerados “proibidos”:

Eu acho que esse funk, ele é uma expressão artística como qualquer outra! Não vejo nada de diferente, eu acho um moralismo danado proibir isso, porque a gente tem vários exemplos na música e em outras formas artísticas, que nesse contexto seria chamado de apologia ao crime, que está sendo discutida até por juristas. O Nilo Batista é um que discute isso aí: se esse negócio de apologia ao crime é crime, se não é um cerceamento de liberdade de expressão. Porque eu acho uma sacanagem com o artista da favela, o cara assumir uma persona de um criminoso, de um bandido, que é um tema tradicional na cultura contemporânea, que já rendeu um monte de expressões artísticas maravilhosas e dizer que ele não pode cantar isso! Por que que ele não pode cantar isso? Porque ele, assim como a população pra quem ele canta, tem a suspeita de ser um potencial criminoso. Então, um Jorge Ben pode pegar um microfone e cantar Charles Anjo 45, né? Um Hélio Oiticica pode pintar – seja marginal, seja herói – pode pintar o bandido Cara de Cavalo, que era um dos maiores bandidos da época dele, e ser considerado um artista genial! E um MC Smith não pode pegar e cantar a “vida louca”, né, como o pessoal chama. Então, eu acho que é uma hipocrisia danada! Se a gente olhar o contexto da América Latina, existem vários países como o México, por exemplo, onde o *narcocorrido* é cantado, tem seu público, tem

¹⁸⁰ Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

¹⁸¹ Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

¹⁸² Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

festival... Mesmo na Colômbia, que tem regras duras com a influência do Plano Colômbia, isso é discutido nas Universidades... Então, eu acho a sociedade muito hipócrita, né? E o que eu acho que tem de pano de fundo é isso: o cara não pode porque ele é considerado potencial criminoso! Ninguém se espanta com o discurso de um filme como *Tropa de Elite*, por exemplo, aonde o herói é um criminoso e, pior, um criminoso que está a serviço do Estado! Que é heroicizado também. Isso também é um proibidão, então! Então, acho que é tratar coisas iguais de forma diferente, discriminatória. Acho que o cara tem o direito de cantar que o Comando Vermelho é legal, que a polícia é corrupta... Porque eu acho que o que não quer se ouvir é isso! Se não for ele a falar, ninguém vai falar! Quem vai falar isso? Então, acho que é mais um controle social e uma grande hipocrisia, mesmo.¹⁸³

No trecho do depoimento da pesquisadora citado acima, é interessante notar a referencia que Tina faz a gêneros musicais contemporâneos de outras localidades. Ao apontar o *narcocorrido* mexicano, abre um espaço para a reflexão a respeito de diversos discursos encontrados em gêneros musicais contemporâneos espalhados pelo mundo globalizado. Um outro exemplo importante e bastante óbvio é o do rap, música da cultura hip-hop que possui, nos Estados Unidos, uma vertente conhecida como *gangsta-rap*, de nomes como Coolio, Snoop Doggy Dogg, Notorious B.I.G., Tupac Shakur, dentre outros. No Brasil, o grupo de rap Racionais MCs, cujas letras são bastante elaboradas, trata também das encruzilhadas da vida nas favelas e apresenta uma relação com a criminalidade em que os padrões de moralidade de quem não vive estes contextos são desafiados, provocados. Bons exemplos são as músicas “Vida Loka – parte 1”¹⁸⁴ e “Vida Loka – Parte 2”¹⁸⁵. Abaixo, a letra da primeira parte:

Fé em Deus que Ele é Justo,
Ei irmão nunca se esqueça, na guarda, guerreiro,
Levanta a cabeça truta, onde estiver seja lá como for
Tenha fé porque até no lixão nasce flor

Ore por nós pastor, lembra da gente no culto dessa
noite, irmão segue quente,
Admiro os crente, dá licença aqui, mó função, mó tabela
Pow, desculpa aí.

Eu me sinto às vezes meio Pá, inseguro,
Que nem um vira-lata sem fé no futuro,
Vem alguém lá, quem é quem, quem será meu bom,
Dá meu brinquedo de furar moletom

Porque os bico que me vê com os truta na balada,

¹⁸³ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

¹⁸⁴ Letra e música podem ser acessadas em: <http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/vida-loka-parte-1.html>, última consulta em 29/01/2013.

¹⁸⁵ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.mus.br/racionais-mcs/64917/>, última consulta em 29/01/2013.

Tenta ver, que saber de mim não vê nada,
Porque a confiança é uma mulher ingrata,
Que te beija, e te abraça, te rouba e te mata,
Desacreditar, nem pensa, só naquela
Se uma mosca ameaça me catar, piso nela,

O bico deu mó guela, Ró
Bico e bandidão vão em casa na missão, me tromba na Cohab,
De camisa larga, vai sabe Deus que sabe,
Qual é a maldade comigo inimigo num mique,
Tocou a campanha, Plim, pá trama meu fim, dois maluco
Armado sim, um isqueiro e um estopim,
Pronto pra chamar minha preta pra falar,
Que eu comi a mina dele, Rá, se ela tava lá
Vadia, mentirosa, nunca vi tão mó faia,
Espírito do mal,
Cão de buceta e saia...

Talarico nunca fui, é o seguinte,
Ando certo pelo certo, como 10 e 10 é 20,
Já penso doido, e se eu tô com o meu filho no sofá de vacilo,
Desarmado era aquilo,
Sem culpa, sem chance, nem pra abrir a boca
Ia nessa sem sabe
(Pô cê vê) Vida Loka...

Mais na rua num é não, até Jack
Tem quem passar um pano,
Impostor pé de breque, passa pro malandro,
A inveja existe, e a cada 10, 5 é na maldade,
A mãe dos Pecado Capital é a Vaidade,

Mais se é para resolver, se envolver, vai meu nome,
Eu vou fazer o que, se a cadeia é pra homem,
Malandrão eu, não, ninguém é bobo,
Se quer Guerra terá,
Se quer Paz, quero em dobro,
Mais verme é verme, é o que é,
Rastejando no chão, sempre embaixo do pé,
E fala 1, 2 vez, se marcar até 3,
Na 4ª xeque-mate, que nem no xadrez,

Eu sou guerreiro do rap,
E sempre em alta voltagem
Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem,
Vida Loka
Eu não tenho dom pra vitima,
Justiça e Liberdade, a causa é legitima,
Meu rap faz o cântico dos lokos e dos românticos,
Vou por o sorriso de criança, onde for,
Aos parceiros, tenho a oferecer minha presença,
Talvez até confusa, mas real e intensa,

Meu melhor Marvin Gaye, sabadão na Marginal,
O que será, será, é nós vamo até o final,
Liga eu, liga nós, onde preciso for,
No Paraíso ou no dia do Juízo Pastor,
E liga eu, e os irmão,
É o ponto que eu peço, favela, Fundão,
Imortal nos meus versos,

Vida Loka.

Porém, no universo do funk fluminense, nem todos pensam como Ike e Tina. Eduardo Marques, dono da equipe de som Duda's, que promove bailes há mais de quarenta anos (desde quando estes ainda nem se chamavam bailes funk, no início dos anos 1970), discorda:

Não. Quando acontece alguma coisa assim, generaliza tudo! Hoje, por exemplo, tem gente que acha que é normal cantar putaria do jeito que tá aí na mídia, nos bailes e tudo... Isso prejudica a todos! Né? Eu, por exemplo, sou contra! Eu tenho duas filhas, então eu não vou aceitar tocar uma música de palavrão, num evento, por exemplo que tenha uma menina de 15 anos, 14 anos... Não tem como! A gente não pode ensinar uma menina a ser piranha! A gente não pode fazer isso... E tem MC que não está pensando nisso. Entendeu?¹⁸⁶

Segundo Eduardo, os MCs que cantam este tipo de funk não estão preocupados com os efeitos de suas músicas junto ao comportamento da juventude e nem com os efeitos negativos que isto traz para a imagem do funk fluminense. Ele afirma que hoje há uma predominância destes tipos de funk em termos numéricos, se comparados aos funks conscientes e de outras vertentes temáticas.

Há DJs que evitam tocar funks destas vertentes “proibidas”. A DJ Grazy, moradora de Vilar dos Teles (distrito do município de São João de Meriti) e uma expoente feminina no universo funkeiro, afirma:

Não, eu faço questão de falar isso! Eu tenho o meu repertório próprio, eu estudo as músicas antes de tocar, tá? É lógico que em cada lugar é um público diferente. Então, você tem que sentir o que aquele público está querendo ouvir de você. E o funk que eu toco, lógico que é o funk, o funk, o funk *light*, né? Não toco nada de putaria e proibidão; mesmo fazendo baile de favela, não toco proibidão! É o meu *set*, então quem manda ali naquele momento sou eu. Independente de que exista algum chefe, ali, da vida... Independente disso. Então, eu faço o meu *set*. Eu escolho muito bem as minhas músicas. Tem muita música boa por aí. Nossa! A questão é fazer uma oficina; selecionar as melhores músicas... E você sentir, como DJ, o DJ tem que sentir o que o público está querendo ouvir naquele momento, né? Tem que ter esse *feeling*...¹⁸⁷

Grazy complementa falando o que pensa deste tipo de música:

Então, o funk, ele tem várias vertentes, né? E essa vertente da putaria, do proibidão, da minha parte eu não curto, até mesmo porque eu tenho família e eu tenho filho. O que eu não gostaria que meu filho ouvisse e minha família, eu também não vou querer pro meu próximo, pro meu público. Então, eu

¹⁸⁶ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

¹⁸⁷ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

procuro tocar um funk de qualidade, bem produzido, com uma música, uma letra que... Pô, realmente faça valer o meu trabalho!¹⁸⁸

A DJ afirma que adora o funk consciente, embora o público já esteja acostumado a estas versões *light*, pois elas tocam nas rádios. Isto acaba pressionando os DJs a tocarem estas músicas, de modo que possam deixar o público satisfeito:

Nossa, adoro! Adoro... Só que, infelizmente, na noite, pela experiência que eu tenho, o que as casas querem, as boates querem é o comercial! O que toca em rádio, né, que é a referência! E que é o que a maioria do público ouve, né? Pelas rádios e tal... Só que eu procuro fazer o seguinte: Não vou ser um E.T. tocando funk pro público ouvir um *set* que, pô, nunca ouviu as músicas! Nunca ouviram. Então, eu não vou fazer isso... Eu vou, entre uma e outra, essa é minha... Não sei se é um diferencial... Mas entre uma e outra, eu procuro tocar uma coisa mais consciente, uma música bem feita.¹⁸⁹

Um dos maiores críticos das versões *light* dentro do universo funkeiro nos últimos anos tem sido Tojão, dono da equipe de som Espião, que afirma:

Há muitos anos atrás, nós conversamos... Esse funk continua a existir, porque há muitos anos atrás, nós explicamos, conversando com alguns donos de equipes de som e alguns donos de programas... É a tal versão *light*! Se não existisse a versão *light*, esses funks não existiriam. Porque se não toca na rádio não é coisa popular! Se não pode tocar na rádio, não pode tocar em casa! Pode? É complicado, né? Isso ia atrapalhar muita gente. Essa parada de versão *light* veio a atrapalhar muito o movimento. Muito, muito, muito.¹⁹⁰

Tojão chama a atenção para o fato de que existem MCs que estão “estourados” nas rádios na atualidade sem cantarem músicas pornográficas ou sobre facções. Um dos exemplos mais importantes, segundo ele, é o da MC Beyoncé, cuja música “Fala mal de mim”¹⁹¹ foi o maior sucesso do funk no segundo semestre de 2012 no Rio de Janeiro:

Ela conta uma historinha interessante! Por isso, virou sucesso! E não precisou de vir falar de boceta, de chupar, de dar... Ela vem contando uma historinha diferente e fez sucesso! Sucesso, não, um megassucesso nos dias de hoje... Você vê São Paulo, hoje, o Nego Blue¹⁹², por exemplo: com uma música maravilhosa!¹⁹³

¹⁸⁸ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

¹⁸⁹ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

¹⁹⁰ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

¹⁹¹ Letra e música podem ser acessadas em: <http://letras.mus.br/mc-beyonce/fala-mal-de-mim/>, última consulta em 29/01/2013.

¹⁹² Tojão está se referindo aqui à música “Sente o som”, de Nego Blue. A música pode ser acessada em: http://www.youtube.com/watch?v=w_8PqMe6xA0, última consulta em 29/01/2013.

¹⁹³ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

E ele complementa dando o exemplo do MC Marcinho, um dos grandes sucessos do funk de todos os tempos: “O Marcinho, de vez em quando, fala de amor; ele não fala de putaria... De coisas que não dá para mostrar para menores de idade. Música alegre, contagia o povo! O povo quer ouvir!”¹⁹⁴

O fato é que hoje as versões *light* constituem um dos elementos mais tradicionais do universo profissional do funk fluminense, uma estratégia racional de metamorfose e adaptação do discurso e da linguagem aos padrões aceitos pela indústria cultural. O funk possui esse lado astucioso e joga o jogo, com bastante senso de realidade, para ocupar os poucos espaços que consegue no mundo das elites. E, através das versões *light*, alimenta mais uma polêmica, desta vez uma polêmica interna, que coloca os integrantes do universo funkeiro para debaterem, como ocorreu na já citada (no capítulo anterior) 1ª Conferência Funk, em dezembro de 2012, no Circo Voador. Um dos temas mais polêmicos e que causou discussões fervorosas foi o uso das versões *light* por determinados produtores, DJs e MCs.

4.4 APAFunk: Politização e luta dos MCs

4.4.1 Funk fluminense como elemento da cultura popular do Rio de Janeiro contemporâneo

O Rio de Janeiro é uma cidade conhecida no mundo inteiro. Simboliza as belezas naturais do Brasil, ao mesmo tempo em que foi capital federal e atua, ainda hoje, como polo cultural expressivo. Embora possua vários problemas de ordem infraestrutural¹⁹⁵, foi escolhida nos últimos anos como sede dos Jogos Olímpicos de 2016 e palco da final da Copa do Mundo de 2014. O que acontece no Rio de Janeiro repercute no Brasil inteiro e até mesmo internacionalmente. Neste sentido, a esfera midiática constrói uma imagem da cidade que será encarada como a “cidade” propriamente e isto é ponto importante de discussão no campo da comunicação na atualidade. Como afirma o pesquisador Micael Herschmann:

A mídia, portanto, constituir-se-ia em um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. Além disso, a mídia, por um lado, reconhecidamente, pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, bem como no sentido da homogeneização transnacionalizada (Herschmann, 2005, p. 90).

¹⁹⁴ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

¹⁹⁵ Escassez de transportes públicos, altos índices de violência e corrupção policial, presença de poderes paralelos em diversas comunidades de baixa renda da cidade etc.

Do ponto de vista cultural, o Rio de Janeiro produziu (ou foi produzido no Rio de Janeiro), ao longo do século XX, música que repercutiu no mundo inteiro e que simbolizou o Brasil no exterior durante décadas. Gêneros musicais como o samba e a bossa-nova foram amplamente difundidos e o Brasil é conhecido internacionalmente como polo difusor de música, assim como de futebol.

Porém, nos últimos anos, canções de axé *music* e outros gêneros populares de outras regiões brasileiras vêm sendo mais difundidos em termos culturais (e também de circulação econômica) do que a música produzida no Rio de Janeiro. E o que o Rio de Janeiro, enquanto *locus* de produção cultural apresentou nas últimas décadas?

Com o final da ditadura militar, em 1985, a difusão de bandas de rock originárias de outras partes do Brasil (como Brasília, por exemplo) e mesmo o rock como elemento feito no Brasil, mas com forte influência de países anglófonos como EUA e Inglaterra construiu boa parte da trajetória musical carioca com visibilidade midiática. Nos anos 1990, este rock foi ganhando sotaque brasileiro e outros ritmos dançantes foram se misturando ao que se poderia chamar de pop-rock carioca/nacional. Ainda assim, é sempre difícil delimitar o “local” em termos de indústria cultural, pois a indústria fonográfica reprocessa e difunde, através dos mesmos canais, sotaques e gêneros musicais amplamente diversos, a partir de fórmulas que tornam esta diversidade assimilável a curto prazo no que se refere a produtos culturais que se possam tornar comerciais.

Só que a cultura de uma cidade possui também aspectos subterrâneos, campos contra-hegemônicos e de resistência (ou pluralidade) cultural que não só não são totalmente homogeneizados pela chamada indústria cultural, mas que buscam espaços próprios que tangenciam os processos de indústria cultural e que podem até desenvolver circuitos paralelos de produção e difusão cultural, rentáveis financeiramente, em alguma medida, para certos segmentos sociais, mas sobretudo rentáveis em termos de capital simbólico, no sentido de garantir um espaço de legitimidade para determinados artistas e grupos culturais.

Desde os anos 1970, o funk fluminense desempenha este papel diante do cenário cultural do Rio de Janeiro (não somente como cidade, mas em termos de estado). Trata-se de um movimento que foi iniciado a partir de manifestações *in loco*, os chamados bailes funk, que atendiam sobretudo aos subúrbios da cidade e do estado. A população de baixa-renda e grupos minoritários usavam estes bailes como pontos de integração, diversão e entretenimento, enquanto equipes de som faziam destas manifestações um negócio comercial crescente. Com relação à fonografia inicial do funk do Rio de Janeiro, os álbuns lançados nos anos 1970, como os da equipe Furacão 2000, tratavam-se de compilações de canções

estadunidenses de *black music*¹⁹⁶, de preferência de artistas menos famosos (por causa dos direitos autorais).

Ao longo dos anos 1980, a música destes bailes funk começa a se modificar, baseada nas batidas eletrônicas provenientes da música dançante produzida por grupos negros e latinos de Miami, componentes do chamado Miami bass. Dentre as batidas importadas, uma das que mais se destacou foi o *volt mix*. Na segunda metade dos anos 1980, a população suburbana dos bailes do Rio de Janeiro inicia um processo de apropriação dos conteúdos musicais estadunidenses, cantando em Língua Portuguesa sobre as canções originalmente produzidas em Língua Inglesa, a partir não do sentido semântico das mesmas, mas dos sons produzidos. Em geral, cantavam sobre o refrão e nomeavam as canções de *melôs*.

O desejo de DJs, produtores e frequentadores dos bailes em produzir canções próprias usando como base as batidas importadas gerou o disco “Funk Brasil”, idealizado e produzido pelo DJ Marlboro (Polygram, 1989), que forneceu parâmetros iniciais para o funk feito no Brasil. Desacreditado pela empresa fonográfica que o lançou, esse disco obteve marcas expressivas de vendas e boa visibilidade midiática. Àquela época, Marlboro já capitaneava um programa de rádio em que mostrava as novidades do funk.

Com a chegada gradual da visibilidade midiática, no início dos anos 1990, diversos festivais de funk foram promovidos nos subúrbios cariocas pelas equipes de som e produtores/DJs, no sentido de incentivar uma produção nova que pudesse ser veiculada nestes programas e em discos lançados pelas próprias equipes. Havia ali o incentivo a rivalidades regionais, principalmente entre áreas de baixa renda próximas geograficamente. O sentido de comunidade era explorado e ocasionava duas consequências distintas importantes: a) por um lado gerava canções interessantes e criativas e o sentimento de exaltação destas áreas de baixa renda e seus artistas, dando visibilidade para questões próprias destas regiões¹⁹⁷; b) por outro lado, potencializava também as existentes rivalidades regionais em disputas por legitimidade de intenso vigor físico, traduzidas nas gincanas e disputas nos bailes e festivais, mas também em brigas violentas nos entornos destes eventos. Muitas das letras de funk desta época pediam paz nos bailes e exaltavam a importância de se divertir ao invés de brigar. Alguns bailes do Rio de Janeiro realizados em clubes (áreas neutras não pertencentes a uma comunidade

¹⁹⁶ É difícil definir precisamente o que vem a ser *black music*. Não se trata de toda a música produzida por populações negras/afro-descendentes, mas da produção de alguns gêneros específicos da música negra norte-americana dos anos 1960 e 70 que obteve grande visibilidade midiática, sobretudo o *soul* e o funk originais. Os desdobramentos desta produção genérica são considerados *black music*, como por exemplo o *soul* produzido hoje no Brasil. Porém, o funk fluminense não costuma ser enquadrado midiaticamente como *black music*.

¹⁹⁷ Exemplos desta produção são: “Rap de Santa Cruz”, da dupla Julinho e Garrincha; “Rap da Rocinha”, de MC Neném; “Rap do Borel”, de Willian e Duda; “Rao da Cidade de Deus”, de Cidinho e Doca; etc.

específica) ficaram conhecidos como bailes de corredor, em que comunidades distintas eram colocadas em lados opostos (isto feito de maneira organizada pela produção do evento). Esta violência potencializou uma imagem negativa do funk junto aos setores médios da sociedade civil, de modo que bailes funk passaram a ser associados à criminalidade e o Poder Público atribuiu diversas restrições a sua realização.

Se havia um sentimento de politização em muitas das letras de funk fluminense da primeira metade dos anos 1990, convivendo com outras temáticas como o romantismo das letras de amor e outras mais irreverentes que falavam do cotidiano das camadas de baixa renda, este sentimento de politização foi sendo aparentemente perdido ao longo da década atual. A mídia veio a ressaltar o caráter violento do funk fluminense, cujos bailes, devido às restrições legais passaram a ocorrer principalmente na ilegalidade (assim como sua difusão fonográfica), fortemente associados a facções do narcotráfico. O crescimento da criminalidade relacionada ao funk conhecido como carioca, é preciso dizer, não ocorreu isoladamente, mas acompanhou o crescimento da criminalidade na própria cidade do Rio de Janeiro e uma tendência, já exposta neste estudo, de criminalização da pobreza em diversas cidades do mundo globalizado.

Apesar da diversidade de temáticas envolvendo a produção de funk fluminense nos últimos vinte e um anos, vem predominando esta imagem do funk relacionado à pornografia e ao narcotráfico, a temas marginalizados e, sob o ponto de vista legal, marginais. A ideia de um funk politizado é vista como inexistente no senso comum de boa parte da cidade do Rio de Janeiro atual. Porém, desde 2008, alguns representantes do chamado funk consciente (ou politizado) iniciaram um processo de mobilização política extremamente importante e que será abordado a partir de agora: a APAFunk.

4.4.2 O desenvolvimento da APAfunk como processo político ou O *bios politikos* revisitado através da música e da comunicação

A APAfunk¹⁹⁸ (Associação de Profissionais e Amigos do Funk) foi criada em junho de 2008 por MCs e outras pessoas ligadas a este gênero musical, incluindo pesquisadores e intelectuais. Sendo alvo de uma estigmatização através da mídia e do Poder Público que gerou dispositivos legais para a proibição de bailes funk no Rio de Janeiro, o lado marginal do funk

¹⁹⁸ Há dois endereços oficiais da APAFunk: Originalmente, pelo menos desde 2009, existia um blog, cujo endereço eletrônico é: <http://apafunk.blogspot.com.br/>. Mais recentemente, pelo menos desde 2011, foi criado um site oficial da APAFunk, cujo endereço eletrônico é: <http://www.apafunk.org.br/>. Última consulta a ambos no dia 28/01/2013.

fluminense parecia predominar concretamente e no imaginário social da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Embora bailes financiados pelo narcotráfico continuassem a ser promovidos na década de 2000, os MCs que tiveram suas canções executadas em rádio nos anos 1990 e que representam o chamado “funk consciente” não conseguiam muito espaço para divulgar novas canções e realizar shows em sua própria cidade. Uma nova geração de jovens que cantava principalmente um funk pornográfico ou que versava, de modo afirmativo, sobre a marginalidade dos poderes paralelos, tomou conta do mercado informal de bailes funk.

Oficialmente, a APAFunk surgiu em 2008, a partir do encontro entre as demandas de vários MCs, que buscavam uma solução para os problemas enfrentados pelos MCs da primeira geração e por mais reconhecimento do funk como um elemento cultural importante do Rio de Janeiro contemporâneo. Isto remonta à primeira metade da década passada, quando Leonardo teve a ideia pela primeira vez:

A APAFunk surge como uma ideia na minha cabeça em 2003, 2004. Que a gente precisava se organizar... Desde quando eu comecei, que eu falo isso. E falava isso por causa da questão contratual! Contrato que ninguém entende... Eu achava aquilo muito ruim. Para o próprio funk, não é para o funkeiro, não! Achava ruim o contrato, a maneira que era feito. Ainda acho. O direito autoral é a primeira coisa que vem na minha cabeça para que a gente ficasse unido. Mas depois, quando eu fui ver, para que a gente pudesse procurar uma defensoria pública, para pegar todo mundo em busca de dar uma maior qualidade aos contratos de funk, eu vi que o funk não existia para o Poder Público! O que estava sendo feito dentro das favelas não existia, simplesmente não existia! Existia em alguns livros, inclusive o próprio livro aí do Hermano, que eu acho maravilhoso... Mas ele cita lá que o funk é “pura gastação de energia”... E não é! Não é pura gastação de energia. Há uma necessidade da fala. Há uma necessidade da expressão popular. O cara pega o microfone, grita que “está maluco”, e o Brasil inteiro grita “que está maluco”, e parte do mundo grita que “está maluco”. “Ah, eu tô maluco!” Foi grito em tudo quanto foi lugar aí. Assim, como “Uh, te-re-rê” também. (cantando) “Uh, te-re-rê”, que foi... É uma coisa não planejada, e que vem totalmente da... Mas, mesmo tendo essa democracia e essa coisa popular, mesmo, de vir da rua, ela é uma mercadoria.¹⁹⁹

E o MC continua:

Ela é uma... sendo mercadoria, ela acaba virando negócio! E a cultura enquanto negócio, enquanto mercadoria, ela precisa de normas, precisa ser vista! Então, quando eu fui ver que a gente não estava no “rol”, aí eu falei: “Então a gente precisa estar!” Aí, tive a ideia de fazer uma lei. Tanto é que quando a Facina me encontra, em maio de 2008... Quando a Facina chega até mim, eu não disse para ela só os problemas do funk. Eu apontei as soluções, apontei as saídas: “Ó, se a gente for por aqui, existe base legal para isso, existe um respaldo, aí, bom... Uma briga boa de se comprar.” “Ah, Leonardo, mas você tem certeza do que você está falando? Você tem

¹⁹⁹ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

coragem de fazer o que você está falando?” “Tenho.” “Vamos à luta?” “Vamos!” E aí, ficou. A APAFunk está aí! Sem prédio, sem sala, sem carro, sem patrimônio e com a vitória! Não que a gente não queira incentivo para que a gente possa fazer a APAFunk dar os cursos que a gente quer dar, as oficinas que a gente quer fazer... Tudo isso aí precisa de dinheiro, mas, por outro lado, é um logro danado de servir de exemplo para essa galera aí de que é possível fazer coisas sem! É possível fazer coisas sem o dinheiro. Pelo menos sem o dinheiro... “O grande dinheiro”. Porque há dinheiro do nosso bolso à vontade.²⁰⁰

De fato, as reuniões na tentativa de se montar uma associação já ocorriam, mas a dificuldade de mobilizar os funkeiros era muito grande. Mateus Aragão, produtor ligado ao Circo Voador e a eventos de funk, comenta:

Por exemplo: vamos lá... MC Batata, o MC Leonardo cantava pouco e tal. Ele estava dirigindo²⁰¹... Então, tem... O MC Leonardo, na verdade, ele tinha a ideia de fazer um evento no Circo e nós... Enfim, foi uma coisa muito louca com relação ao MC Leonardo, porque ele veio até o Circo, querendo fazer um evento no Circo e que a gente tinha chamado ele para fazer um evento no Circo. E aí, ele capitaneou esse negócio de chamar a Velha Guarda, que foi assim uma das pessoas que mais entendeu a importância e o significado desse processo de ter o Circo e de montar uma associação política dentro do funk e de ter esse posicionamento político... E passou um tempo, uns dois anos, eu acho, tentando montar a associação, a gente marcava reunião, as pessoas iam e tal. Mas para você ver a dificuldade que é para montar uma associação!²⁰²

Portanto, considera-se aqui como marco de criação da APAFunk o ano de 2008, quando a professora e pesquisadora Adriana Facina, professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, à época desenvolvendo um trabalho de Pós-Doutorado em Antropologia Social no PPGAS do Museu Nacional/UFRJ orientada pelo professor Gilberto Velho, convocou uma reunião no *playground* de sua residência, em Niterói, juntamente com funkeiros que estavam fora da grande mídia naquele momento. O produtor Mateus Aragão também afirmou ter participado desta reunião:

Estive na reunião da Facina, com certeza. Foi a primeira reunião, né, onde fundou a APAfunk, foi no *play*, lá... Eu fui, levei umas quatro ou cinco pessoas, jornalista e tal. Aí, depois, a APAFunk, com a Adriana Facina, tomou uma conotação política mais específica. Ela adquiriu um discurso político mais específico, mais embasado, mais teórico, que trata de outras questões, do negro... Foi se fundamentando para a argumentação política mais engajada. E aí, ela foi fazer a luta da Lei, que o Funk é Cultura, e para derrubar a coisa...²⁰³

²⁰⁰ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²⁰¹ Durante algum tempo, devido às dificuldades de encontrar espaços para dar shows no Rio de Janeiro e às dificuldades financeiras acarretadas em decorrência disto, MC Leonardo trabalhou como taxista.

²⁰² Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

²⁰³ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

Nomes como MC Leonardo e MC Teko (atuais Presidente e Vice-Presidente da APAFunk) participaram daquele encontro. Na reunião tocou funk e, segundo alguns dos MCs presentes, houve também um episódio desagradável, quando vizinhos da pesquisadora reclamaram da presença daqueles MCs no prédio de classe média. Apesar do incidente, começava a se desenvolver ali uma perspectiva de luta política que englobava diferentes segmentos da sociedade civil, pessoas de diferentes classes sociais e/ou origens territoriais (pensando na dicotomia favela/asfalto e também nas diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro). Outras pessoas foram extremamente importantes neste período de constituição inicial da APAFunk. MC Leonardo cita apenas algumas delas:

Aí, vem a Drica. Aí, chama o Teko. E aí, vem a Claudinha do Funk de Raiz. Pô. Tá aqui! Mas a gente estava saindo de casa e gastando o próprio dinheiro – como eu faço hoje – em busca de alguma coisa! De mudança! Ela na posição de professora, de pesquisadora; eu na minha posição de artista, de... O Teko também, na questão, na posição de artista dele. E de repente todos nós vimos que o que a gente estava fazendo era um trabalho de militância política!²⁰⁴

Além da falta de espaço para se apresentarem, estes MCs da primeira geração de compositores do funk fluminense com reconhecimento midiático passaram, em grande parte, por dificuldades financeiras. De origem pobre ou de classe média baixa, muitos deles ainda moradores de favela na atualidade, estes MCs cantavam por prazer e não possuíam um projeto claro de carreira quando suas músicas começaram a tocar em rádios. A intenção dos MCs nos anos 1990 era mais a de adquirir prestígio (ou capital simbólico) do que capital econômico (nos termos de Bourdieu). O funk fluminense era, segundo alguns dos próprios MCs, mais diversão e prazer do que uma profissão. Como afirma MC Julinho sobre as possibilidades financeiras do funk na época em que começou sua carreira:

Em princípio, vou ser sincero para ti, eu não sabia que dava dinheiro. Eu sabia que dava um prêmio em dinheiro, quem ganhasse o festival, mas que eu chegaria a um disco? Que eu ia chegar dentro de um estúdio? Que eu ia fazer show para fora? Que eu ia rodar o Brasil? Eu não imaginava...²⁰⁵

Na maior parte dos depoimentos de MCs que participaram do funk nos anos 1990 usados como dados para a análise elaborada neste estudo, o caráter lúdico do baile apareceu. MC Markinhos, da Covanca, disse que ia para o baile se divertir e “conhecer e namorar as meninas”:

²⁰⁴ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²⁰⁵ Esta fala é parte da entrevista que Julinho concedeu ao autor deste estudo no dia 25/07/2009.

As coisas boas do funk estão acontecendo agora (referindo-se às possibilidades de rentabilidade geradas pelo funk fluminense hoje). Eu comecei a cantar para entrar nos bailes de graça e poder conhecer as garotas...²⁰⁶

MC Mano Teko, por sua vez, não podia, por ter menos de 18 anos, entrar nos bailes da época. Então, saía escondido dos pais e ficava ao lado de fora do clube “Boêmio de Irajá”, escutando as mesmas músicas que tocavam na extinta rádio RPC:

Na época, eram vários pontos de interrogação na minha cabeça. Não sabia o que eu queria fazer. Estava dando continuidade aos meus estudos. Estava no segundo grau. Não almejava. As coisas aconteceram muito por acaso para mim. (...) Em uma semana eu estava jogando bola no asfalto quente, duas semanas depois eu já estava me apresentando e ganhando dinheiro para estar ali. E para mim já era gratificante. Eu tinha 17 anos e ganhava uns R\$ 50,00 por baile. Chegamos a fazer 16 bailes por final de semana. Meu pai ralava a semana inteira e eu às vezes ganhava mais do que ele em um final de semana.²⁰⁷

Teko afirma também que houve muita exploração naquela época, devido à ingenuidade dos MCs. Percebe-se pelos depoimentos que, dentro do campo de possibilidades existente para os MCs na época, não havia a presença do capital econômico como fator motivador de projetos de longo prazo (compra de casa, carro). Por não terem muita noção do que era possível em termos de rentabilidade proveniente de suas canções, duas coisas importantes ocorreram: a) muitos MCs se satisfaziam com R\$ 50,00 ou R\$ 100,00 por show, o que lhes parecia muito, devido a pouca idade e ao que obtinham, de fato, em outros serviços menos prazerosos, mas não tinham a menor noção de por quanto o show era vendido pelos produtores que realizavam os eventos nos clubes; b) Era comum que os MCs gastassem muito do que recebiam com roupas e acessórios de marca (calçados e relógios), tanto consigo próprios como com presentes a amigos da comunidade, além de com mulheres e motéis.

Assim, assinaram contratos com produtores que não os favoreciam financeiramente e a noção da exploração trabalhista que sofriam começou a surgir com o passar dos anos. Hoje, alguns dos principais produtores de funk (particularmente Rômulo Costa e Marlboro, segundo os depoimentos dos próprios MCs) fluminense conseguiram enriquecer com o gênero musical, enquanto alguns destes MCs ainda podem ser enquadrados na classe trabalhadora (se levadas em contas a categorias de classe marxianas). Um deles, por exemplo, MC Mano Teko, na época em que concedeu seu depoimento gravado para esta pesquisa, no ano de 2009,

²⁰⁶ Esta fala é parte da entrevista que Markinhos concedeu ao autor deste estudo no dia 23/07/2009.

²⁰⁷ Esta fala é parte da entrevista que Teko concedeu ao autor deste estudo no dia 23/07/2009.

ainda trabalhava em longos turnos de cerca de doze horas em dias e noites alternados na fábrica de pneus da empresa francesa Michelin.

A necessidade financeira, aliada à falta de reconhecimento do funk como elemento cultural e sua crescente marginalização concreta e simbólica fez com que alguns MCs iniciassem um processo que incluiu reuniões entre eles e buscou gerar um senso de coletividade e consciência de classe. *Com um discurso que foi se tornando cada vez mais politizado e agregando intelectuais de outras classes sociais que os ajudaram a embasar sua luta por reconhecimento e por melhores condições de trabalho, a APAfunk tornou-se uma associação com reuniões regulares e sem sede fixa, que alguns anos após sua fundação oficial inclui em seus feitos atividades que mesclam difusão cultural, conscientização política e função didático/pedagógica.* De que forma isto foi realizado? Através de: a) a difusão do gênero musical conhecido como funk carioca em rodas de funk que ocorreram em diversos locais públicos da Cidade do Rio de Janeiro (Central do Brasil, Rodoviária Novo Rio, praças públicas e favelas de diferentes regiões da cidade) e municípios próximos (como Niterói); b) luta pelo cancelamento de leis restritivas contra o funk fluminense e pela aprovação de uma lei que reconhece o funk como elemento cultural do Rio de Janeiro, por parte do Poder Público; c) participação em manifestações de cunho político que lutam por melhorias para os moradores de favelas e que discutem os excessos de violência cometidos nos últimos anos por parte da Prefeitura e do Governo do Estado do Rio de Janeiro contra populações de baixa renda; e c) desenvolvimento de uma consciência de classe por parte dos profissionais do funk fluminense, fornecendo elementos pedagógicos para a sua inserção no mercado de trabalho com conhecimento sobre os aspectos relativos a direitos autorais e contratos de trabalho. Este último aspecto gerou a cartilha dos MCs *Liberta o pancadão*, que ainda será discutida em dois subtópicos específicos deste capítulo.

A APAFunk destina-se justamente a buscar maior visibilidade para o gênero musical e seus artistas, preparando-os para negociar seus próprios contratos de gravação (fonográficos) e de apresentações, visto que os MCs com maior experiência e tempo de carreira já se viram em diversas situações de exploração por parte dos empresários do gênero musical em questão. Um grande empresário e DJ do funk do Rio de Janeiro destina (segundo vários MCs) cerca de 4% dos contratos relativos a fonogramas para os MCs contratados (em alguns casos, duplas ou grupos de MCs); outro importante empresário do funk fluminense destina 0% dos contratos relativos a fonogramas para os MCs contratados. Deste modo, estes MCs só conseguiriam alguma remuneração por seu trabalho artístico através das apresentações ao vivo em bailes etc. A APAFunk, desde o seu início, procurou desenvolver um trabalho de

conscientização a respeito de direitos trabalhistas e de como cuidar de uma carreira sem submeter-se a contratos deste tipo. Esta conscientização culminou no lançamento da Cartilha dos MCs, em 19 de dezembro de 2009, intitulada *Liberta o pancadão*.²⁰⁸

Além da cartilha em questão, a APAFunk foi a grande articuladora do histórico encontro de 1º de setembro de 2009, uma terça-feira, em que os MCs, empresários, produtores, pesquisadores, ou seja, profissionais e amigos do funk em geral, estiveram presentes à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ). Este evento obteve uma matéria de página inteira e bastante destaque (capa do Segundo Caderno, o caderno cultural do jornal) no jornal impresso *O Globo* do dia seguinte. O *blog* da APAFunk noticia os desdobramentos deste evento de 1º de setembro de 2009:

Funk também passa a ser definido como movimento cultural. Textos foram publicados no Diário Oficial desta quarta (23)²⁰⁹.

O funk agora é, por definição da lei, movimento cultural. A informação está no Diário Oficial desta quarta (23), que também confirma a sanção de outra lei, a de número 5.544/09, que revoga o texto que criava normas para a realização de eventos como *raves* e bailes funk em comunidades do Rio.

No dia 1º de setembro, os deputados estaduais votaram a favor dos dois projetos de lei. Ao fim da audiência da Assembleia Legislativa do Rio (ALERJ), deputados e funkeiros presentes cantaram e dançaram o funk "Rap da felicidade"²¹⁰.

Com relação a outras conquistas da APAFunk, na seção de seu *site* intitulada "A APAFunk", que explica em que consiste esta, há um texto a respeito destas conquistas que incluem um edital público que contempla projetos sobre funk do Rio de Janeiro e a Rio Parada Funk, cuja primeira edição, em 2011, levou, durante um domingo inteiro, o funk ao centro do Rio de Janeiro, com diversas apresentações de MCs e DJs. O texto na página da APAFunk afirma:

Em nossa pequena trajetória, já conquistamos a Lei Funk é Cultura (Lei 5543/2009), um marco definidor do início da mudança da relação do Estado com os funkeiros: ao invés de repressão, exigimos respeito, fomento e incentivo. No embalo dessa conquista, nasceram os primeiros editais do governo do estado voltados diretamente para a cultura funk, o primeiro programa com programação de funk carioca em uma rádio pública, além do

²⁰⁸ A cartilha pode ser acessada na íntegra no *site* da Revista Vírus Planetário, parceira da APAFunk nas manifestações políticas dos últimos anos. Disponível em: http://issuu.com/virusplanetario/docs/cartilha_apafunk_internet?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Fflight%2Flayout.xml&showFlipBtn=true, última consulta em 29/06/2012. Também pode ser acessada na seção de cartilhas (há mais duas cartilhas elaboradas pela APAFunk ou por integrantes da Associação) do *site* da APAFunk. Disponível em: http://apafunk.org.br/a_apafunk.html, última consulta em 29/06/2012.

²⁰⁹ A data em questão é quarta-feira, dia 23 de setembro de 2009, cerca de três semanas após o evento citado.

²¹⁰ Trecho retirado do texto encontrado no *blog* da APAFunk em formato de *post*, atribuído à própria APAFunk. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com.br/2009/09/lei-que-libera-bailes-funk-em.html>, última consulta em 29/06/2012.

maior baile funk da história: o Rio Parada Funk. Isso só para dar alguns exemplos!²¹¹

É interessante também ver o que a própria APAFunk afirma sobre qual o objetivo desta associação. A este respeito, o primeiro parágrafo do mesmo texto citado acima, elucida:

“A APAFunk não é modismo, é uma necessidade...” A APAFunk foi fundada em 10 de dezembro de 2008, por profissionais e amigos do funk cansados de assistir à discriminação sem fazer nada. O intuito é defender os direitos dos funkeiros e lutar pela Cultura Funk, contra o preconceito e a criminalização. Para isso, a Associação promove debates na sociedade sobre a situação dos artistas do funk, bem como atividades de conscientização dos funkeiros sobre seus direitos. Rodas de funk, palestras e vídeos são alguns instrumentos utilizados pela associação para levar a mensagem da Associação para universidades, escolas, cadeias, favelas, praças, ruas e todas as instituições da sociedade que abram espaço para debater a nossa cultura.²¹²

Sobre quais teriam sido as conquistas mais significativas da APAFunk nos últimos cinco anos, MC Leonardo aponta a Lei Funk é Cultura como algo muito importante na trajetória da associação:

Porque eu pensava assim: “Não, a gente vai formar uma associação, para que essa associação brigue por uma lei... E que essa lei vai ser o nosso portfólio para mostrar para as pessoas que é possível fazer coisas e mobilizar”. Não aconteceu dessa maneira. A burocracia é cara, para você fundar uma associação... Com pouca grana e com muita base no que eu estava falando. Aí, consegui fazer com que tudo que eu estava falando fosse colocado num papel, junto com a Facina. A Facina me ajuda e a gente chega até o gabinete do Marcelo Freixo e fala que é aquilo ali! Então, a APAFunk não foi uma peça fundamental só... Aliás, a APAFunk não foi uma colaboradora só para essa lei. A APAFunk foi a pedra fundamental da parada! Se não fosse a APAFunk, o funk não seria, até hoje, reconhecido como cultura no Estado do Rio de Janeiro! E ponto! Queremos esse reconhecimento nacional? Queremos! Porque não é só aqui que o funk sofre, não! O funk sofre em vários lugares no Brasil. Vamos caminhar para isso.²¹³

Em seu depoimento para este estudo, MC Leonardo destaca também a importância da APAFunk no sentido de buscar a mobilização dos profissionais do funk enquanto classe trabalhadora:

Claro, organizar a classe, como em qualquer outra profissão. Qual é o maior objetivo de qualquer sindicato? Mobilização! O maior problema... Nós só vamos conseguir êxito na busca pelo direito, na busca pelo respeito aos nossos direitos. Essa busca, ela não pode ser pedindo e nem mendigando. Ela tem que ser com exigência! Porque essa frase “corra atrás do seu direito” é meio, né? É meio estranha. Nós não temos que correr atrás dos direitos. O

²¹¹ Disponível em: http://apafunk.org.br/a_apafunk.html, última consulta em 29/06/2012.

²¹² Disponível em: http://apafunk.org.br/a_apafunk.html, última consulta em 29/06/2012.

²¹³ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

direito já está aí! Nós temos que exigir! Existe aquela frase “penso, logo existo”, né? O direito é a mesma coisa: “Penso, logo exijo!” A pessoa não pensa, ela não vai exigir! Não tem condição nenhuma da gente avançar na questão do direito sem mobilização! Não existe! Ninguém vai fazer nada sem mobilização. Os advogados, os deputados, eles viram nosso poder de rua!! Não foi o nosso tráfico de influência, que a gente estava com um deputado que era e ainda é oposição da oposição da oposição. Ele era sozinho, hoje ainda tem dois mandatos, mas nem a Janina estava lá ainda! Então, não pode dizer que foi tráfico de influência! O que fez os deputados aceitarem foi o bando de gente que a gente levou para a audiência pública. Fora a audiência pública, foi a gente dentro das cadeias, dentro das universidades... A universidade, ela tem que chegar dentro da favela e olhar o funkeiro... E olhar o favelado, aliás, como algo que possa enriquecê-la. Mas sempre veem a gente ou como objeto de estudo ou alguém que precisa ser ensinado. Lógico. Minha mãe falava para mim: “Só queira a companhia de alguém, filho, que queira aprender ou que tenha para te ensinar.” Minha mãe falava isso para mim, eu levo isso comigo até hoje! Eu estou do lado da pessoa que ela nem sabe de nada e ela não quer aprender... Ela não tem nada para me passar... Ela não tem nada para me passar e não quer aprender, fazer o que com ela? Ela vai te estagnar! Né? Então, a aproximação da galera dentro da APAFunk é querer aprender e querer trazer informação para a gente! De tal lugar está difícil; fulano está sofrendo em tal lugar... Ou o que é que tem para fazer? É essa a aproximação. Ninguém quer, não. cara! Isso é complicado para caramba! As pessoas querem sair de casa, querem cantar, receber o seu dinheirinho, levar a mulher para jantar fora, viajar, comprar suas roupas, talvez seu carro, talvez seu imóvel... Não querem ficar, pô, deixando o Estado olhar para elas. O que eu fiz dentro da APAFunk, eu fiz o Estado olhar para mim! Os caras me olharam, lá! Eles me olham até hoje. As minhas colunas da *Caros Amigos*, praticamente todas das cinquenta colunas que têm lá, pelo menos vinte são malhando a UPP!²¹⁴

Em uma roda de funk do Aterro do Flamengo durante o evento Cúpula dos Povos, em junho de 2012, que será analisada em outro subtópico deste capítulo, MC Leonardo citou ao microfone nomes dos parceiros da APAFunk e ressaltou a importância de uma articulação da associação com outras instâncias da militância política atual, demonstrando o caráter de mobilização coletiva de qualquer luta política. Segundo o MC, que após as conquistas e articulações políticas realizadas nos últimos anos, encarou uma candidatura para o cargo de Vereador nas eleições de 2012:

Estou numa trajetória de consciência e tudo aquilo que eu sempre falei e todos os grupos que eu tive conhecimento pela trajetória da APAFunk: o grupo Tortura Nunca Mais, Favela Brasil, o grupo NPC, a própria *Caros Amigos*, o Movimento Nacional de Luta Pela Moradia... E tantas e tantas e tantas outras lutas que se eu continuasse falando aqui não acabaria mais hoje. É com essa gente que está tentando fazer com que a gente tenha uma sociedade melhor que eu estou comprometido.²¹⁵

²¹⁴ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²¹⁵ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

Fica evidente, pelo trecho acima apresentado, que o trabalho da APAFunk se constitui como um trabalho de cunho político organizado. O pesquisador Micael Herschmann já havia chamado a atenção em seu livro para o fato de que o funk constituía-se como elemento político em alguma medida, mesmo que sem uma organização política estrita (HERSCHMANN, 2005). Agora, porém, a APAFunk consolidou uma organização política de fato, incluindo articulações com deputados e movimentos sociais.

Segundo Sodré (2002), os gregos possuíam duas palavras para vida: *bios* e *zoé*. Se *zoé* seria a vida em um sentido mais biológico, o ser humano enquanto ser vivo, *bios* seria a vida enquanto elemento social, ou seja, a vida na *Polis* (correspondente na Grécia Antiga do que hoje conhecemos como cidade). Aristóteles, ao buscar a definição de uma vida equilibrada, plena, chamou a atenção para os três *bios* essenciais para uma existência plena: “*bios theoretikos* (vida contemplativa), *bios politikos* (vida política) e *bios apolaustikos* (vida prazerosa, vida do corpo)” (SODRÉ, 2002, p. 25).

Deste modo, pode-se afirmar que a política é uma atividade essencial da vida em sociedade. Nas sociedades contemporâneas, apesar de uma visão desgastada da política por parte de muitos cidadãos (e não se está falando de nenhum lugar específico, mas de uma tendência apontada por muitos autores no mundo globalizado), mais do que abolir a política das discussões cotidianas, parece ser mais interessante e relevante rever as estratégias políticas e as formas de aproximação entre políticos e cidadãos.

Thompson (2008) apresenta um panorama midiático da política em que os meios eletrônicos (a televisão) representam um corte profundo nas noções de público e privado. A visibilidade na política contemporânea, segundo este autor, não é mais baseada nas relações de co-presença na maior parte do tempo.

A APAFunk conseguiu estabelecer uma articulação concreta entre profissionais do funk conhecido como carioca e o Poder Público, reelaborando textos para leis que inviabilizavam a promoção de bailes funk em comunidades de baixa renda de forma legalizada. Conseguiu também que o funk do Rio de Janeiro fosse reconhecido publicamente (oficialmente) como elemento cultural ao invés de criminal.

Com relação à APAFunk, pode-se afirmar que seus ativistas partiram de demandas cotidianas do mundo do trabalho e de demandas sociais mais profundas tal como o reconhecimento de suas escolhas culturais e de seus locais de origem e vêm aprimorando um discurso político que já apresenta conquistas notáveis. Também se pode afirmar que, para além da discussão panfletária típica dos processos políticos, o lado artístico dos profissionais do funk torna a luta da APAFunk permeada por atos que, sem deixarem de ser políticos,

possuem uma atmosfera alegre e com muita música funk fluminense. As rodas de funk são, talvez, o melhor exemplo desta mobilização permeada de alegria (como se verá ainda neste capítulo). Porém, a mesma APAFunk responsável por estas rodas elaborou também uma cartilha pedagógica sobre os direitos dos MCs, um elemento de comunicação extremamente importante (que será analisado em seguida). Mas como é conciliar o lado artístico com o lado ativista, militante? Para o Presidente da APAFunk, não há dúvidas sobre qual o seu lado mais importante:

O lado mais importante deles é o lado do artista. Porque esse lado de artista que vai mover o meu ativismo. É como se você tirasse todo o conhecimento de um historiador militante. Ele é militante porque no meio do estudo dele, ele virou militante. Ele vai trazer para dentro da militância, aquela carga de conhecimento que ele tem. Do professor, do intelectual não sei das quantas, do agrônomo... Eu sou artista. Sendo que o artista, ele mexe com o sentimento das pessoas. Para que eu possa ficar politicamente ativo, eu tenho que estar artisticamente ativo. Eu tenho plena consciência disso. Porque, se eu perder a minha veia artística, eu vou perder bastante da sensibilidade do meu ativismo. Então, hoje, a responsabilidade que eu tenho é passar esse sentimento ativista através das minhas letras até para a minha classe, para quem se chega na APAFunk.²¹⁶

Engana-se, porém, quem se aproxima da APAFunk acreditando que a associação vai gerenciar sua carreira profissional no funk. Segundo MC Leonardo:

A APAFunk não foi feita para divulgar música, fazer clipe de ninguém, não! A única coisa que a APAFunk tem que mexe com a coisa do artista é a roda de funk! Mas quem tiver preocupado com a sua carreira, procure um produtor, um estúdio que... E que traga para a gente os contratos que forem assinados, a maneira que tiver indo, para que a APAFunk dê o apoio na questão de sobrevida desses contratos, que eles estão por aí. Só. Fora isso, nós estamos aí para a luta, meu irmão! Tem muita coisa, tem muita bandeira... Outro dia o cara me parou na rua e falou assim: “Leonardo, você poderia falar comigo? Eu vou votar em você, eu já vou votar em você. Mas você poderia falar para mim alguma coisa que não tenha a ver com o funk? Porque parece que você só fala em funk.” “Você me ouviu falando aonde?” Aí, ele: “Não, não ouvi.” “Você não ouviu eu falar, diz que vai votar em mim e diz que eu só falo de funk?” Aí, ele ficou assim. Eu falei: “Como se funk fosse uma coisa pequena, né?” Olha as coisas que estão embutidas no funk: liberdade de expressão, direito autoral, direito à comunicação, direito à cultura, direito ao trabalho... É muita coisa! Então, sabendo que o Estado não vai nunca, de maneira nenhuma tratar a cultura urbana, a cultura de rua, a cultura periférica... E, no caso aqui, a maior delas hoje é o funk. Sabendo que o Estado não vai tratar da mesma maneira que ele trata o *Cirque du Soleil* nunca, eu posso te garantir que a minha luta não vai parar. Sendo candidato, sendo Presidente da APAFunk ou sendo qualquer outra coisa, ou sendo diretor de qualquer outro tipo de organização que eu venha ainda a criar com alguém, eu vou estar sempre na luta.²¹⁷

²¹⁶ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²¹⁷ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

Apesar disso, o lado artístico está sempre muito próximo quando se trata desta associação. Um caso peculiar é o de MC Ike, que aproximou-se da APAFunk devido ao seu ativismo e, devido ao contato com a APAFunk nos últimos anos, tornou-se recentemente um MC, com música própria gravada. A primeira vez que o pesquisador encontrou Ike foi no lançamento da cartilha de MCs que será abordado neste capítulo. Durante a parte final da pesquisa, nas visitas à *Rádio Nacional* que serão discutidas no próximo capítulo, o pesquisador conheceu a música de Ike, que é bastante criativa, com letra forte e bem produzida. Como o próprio Ike afirma:

Eu, diferentemente de muitas pessoas, comecei a me dedicar muito a estudo, né? Comecei a estudar, eu vim de uma realidade muito humilde, então aí eu comecei a passar... Passei pelo Colégio Pedro II, passei pela FioCruz, e virei estudante... Assim que eu comecei a me tocar das causas sociais, sempre achei isso maneiro... Mas nunca abandonei o meu lado de escrever poesia, de escrever rap. Só que eu fiquei tão fascinado nesse mundo, que eu acho... É uma coisa até que eu tenho assim um certo, ainda hoje, uma certa consciência pesada, é que eu virei muito assim o estudante, entendeu? Que ia participar de movimento estudantil e esqueci um pouco de lado desses meus amigos, dessa geração que cresceu comigo. Até o ponto em que tiveram, em 2007 e em 2010, duas invasões que marcaram a história do Complexo do Alemão. Nesses três anos, eu perdi 30% da minha geração inteira, daqueles caras que crescem, nascem, te conhecem, morreram; outros, entraram para a Igreja, outros abandonaram a favela, voltaram pro Nordeste, lá pros pais, outros viraram pais de família, né? Isso me deu uma porrada muito grande. E, no meio disso tudo, as coisas foram se encaixando. Eu conheci a APAFunk, que foram esses caras aí, que foram uma referência musical, né? Que eu vi assim: Caramba, é isso que eu tenho que fazer! Não adianta eu militar por causas sociais no estudantil e esquecer do lugar de onde eu vim, o meu chão, que é a favela. Eu tenho que colocar isso de uma maneira que é o funk, que é uma coisa assim que eu gosto pra caramba. Para mim, funk, ele é muito mais do que uma música que você ouve no final de semana, que curte num baile. Funk é a sua, é a sua... É uma maneira de vida, mesmo! É um modo de existir, né? Funkeiro não é só um cara que anda de boné, de bermuda e vai para a praia... Não! Funkeiro é uma identidade que o cara cria, que é de ser favelado, de ser preto, que traz nele várias memórias ruins, boas também, né? E o funk, ele é esse ritmo que transforma, que resume a nossa história numa música! Então, me decidi a radicalizar, assim, todo esse meu sentimento, a culpa que eu sentia, fazendo um rap. Eu sou MC, a primeira música que eu gravei foi agora esse ano, que é sobre a realidade da polícia lá onde eu moro.²¹⁸

Portanto, percebe-se que a APAFunk é a estratégia racional de alguns profissionais e amigos do funk para conseguir melhores condições de trabalho, mais reconhecimento e lutar contra os estigmas, preconceitos e obstáculos que dificultam (ou mesmo proíbem) a realização de eventos ligados ao gênero musical em questão, principalmente no território do

²¹⁸ Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

Rio de Janeiro. As formas de atuação da APAFunk são tão plurais quanto o próprio gênero musical conhecido como funk carioca e os próximos subtópicos deste capítulo discutirão dois elementos diversos utilizados na luta política recente da APAFunk: a cartilha dos MCs e as rodas de funk.

4.4.3 O evento de lançamento de uma cartilha para MCs: funk e política na Cinelândia

O lançamento da cartilha intitulada *Liberta o Pancadão* ocorreu no dia 19 de dezembro de 2009, um sábado, na Ocupação Manoel Congo²¹⁹. Os discursos políticos realizados por diversos MCs que se apresentaram naquela tarde, incluindo aí os já citados MC Leonardo e MC Mano Teko, aproximavam-se do discurso marxista em muitas de suas afirmações, que empregavam palavras e termos como “luta de classes”, “capitalismo”, “grandes empresas”, “grandes gravadoras”, “grande mídia”, “exploração”, “trabalhadores”, entre outras. Esta linguagem de algum modo também pode ser encontrada nas páginas da cartilha dos MCs, o que demonstra que há uma articulação política embasada teoricamente em autores, textos e correntes fundamentais da Sociologia e da Ciência Política na atividade da APAFunk.

Sobre as apresentações musicais propriamente, pode-se dizer que o evento se mostrou democrático aos funkeiros e *rappers* presentes, que puderam se apresentar cantando canções próprias ou de outros funkeiros ausentes ao evento. É interessante notar que houve um predomínio de execuções de funks e raps conscientes ou politizados. Também houve espaço para algumas canções de funk *melody* ou romântico, embora em menor quantidade. Nenhum MC cantou funks pornográficos ou de suposta apologia às facções do narcotráfico neste evento. Os únicos palavrões ouvidos durante as apresentações foram dos *rappers*, em alguns dos momentos nos quais discursaram protestando contra o Poder Público e as desigualdades sociais. Outra coisa importante: não foram executados funks ligados à religião (evangélicos) e nem funks *non sense*/montagens. Todas as canções executadas possuíam letras bem elaboradas, sendo que muitas tocavam diretamente em questões sociais como as dificuldades enfrentadas no Brasil e/ou no Rio de Janeiro pelo cidadão negro, morador de favela, pobre ou pertencente a outras minorias sociais.

²¹⁹ Manoel Congo foi um importante líder quilombola, responsável por uma revolta no Estado do Rio de Janeiro em 1838 (na região em que hoje está localizado o município de Paty do Alferes), tendo sido enforcado no ano seguinte. A Ocupação Manoel Congo está localizada no Centro do Rio de Janeiro, próxima à estação de metrô da Cinelândia. No evento acima descrito, a entrada utilizada foi a localizada na rua Evaristo da Veiga, nº 17. Mais recentemente, ocorreram lá outros eventos cuja entrada utilizada foi a da rua Alcindo Guanabara, nº 20.

4.4.4 *Liberta o pancadão*: pedagogia do funkeiro como instrumento de emancipação

O pesquisador/autor deste trabalho adquiriu a cartilha dos MCs, intitulada *Liberta o pancadão*, no evento descrito no subtópico anterior. Composta de doze páginas, impressa em cores em papel de boa qualidade, os textos foram todos escritos por Adriana Lopes, Antônio Bastos, Bruno Freitas, Daniel Bezerra, Diana Neves, Guilherme Pimentel, Manuela Meirelles, Marcela Munch, Maurício Machado, MC Leonardo, MC Mano Teko e Verônica Freitas. Todas as ilustrações apresentadas na cartilha são de Maurício Machado e a diagramação foi realizada por Mariana Gomes e Caio Amorim. A cartilha foi impressa na 3graph gráfica e editora. Todas as informações incluídas neste parágrafo estão no canto inferior da página 11, no espaço destinado à Ficha Técnica da cartilha. Além das informações já citadas, neste espaço também constam as informações de que se trata da primeira edição e de que a tiragem inicial foi de 2.500 exemplares. Todas as páginas da cartilha são numeradas, excetuando-se as páginas 1 e 12 (capas da frente e de trás).

Na capa (ou página 1, não numerada) da cartilha, encontra-se, sobre fundo preto, uma ilustração colorida de um MC com boné da APAFunk, segurando um microfone na mão esquerda erguida. A cor da pele do MC é marrom e sua pose, associada a esta informação sobre a cor de sua pele, remete ao gesto dos Panteras Negras²²⁰. Há uma série de semínimas duplas e simples²²¹ em bolhas brancas no ar em torno do MC e, além do desenho principal, há o título em tonalidades da cor laranja sobre a cabeça do MC e um selo laranja de contorno branco ao lado de seu corpo (do lado inferior direito da página), onde está escrito: “Manual de defesa do artista do funk”; “Os direitos do MC”.

Ocupando toda a página 2, há uma rápida história em quadrinhos em preto e branco, intitulada “Isso é funk”, que relaciona a perseguição ao funk a ritmos afrodescendentes (estadunidenses como o *blues* e brasileiros como o samba) e se questiona sobre os motivos de tanta perseguição. Ao final, apresenta um desenho de tanque de guerra que dispara música, afirmando que “um exército de DJs e MCs vai contra-atacar com mais música. Aí, Mané, a galera vai ao delírio!!!!” O objetivo da história é mostrar que não adianta perseguir a cultura popular, pois ela subsiste, como já fizera anteriormente em outras épocas e locais.

²²⁰ Fundado em meados dos anos 1960 e tendo existido até meados dos anos 1980, os Panteras Negras surgiram como um partido que defendia os direitos dos negros estadunidenses.

²²¹ Semínimas são figuras pertencentes à notação musical ocidental estabelecida por músicos europeus há alguns séculos. São amplamente encontradas em partituras e cadernos de estudo de teoria e leitura musicais.

A página 3, de fundo verde claro, apresenta uma espécie de editorial, intitulado “Qual é dessa cartilha?”, de autoria da APAFunk, do DPQ²²² e da Revista *Vírus Planetário*²²³. O texto conta rapidamente a história da APAFunk e da própria cartilha, afirmando que “através desta cartilha, visamos informar ao profissional do funk um pouco da história dessa cultura e quais são os procedimentos que ele deve ter para resguardar seus direitos”. Há também agradecimentos a pessoas que colaboraram para a confecção da cartilha.

Entre as páginas 4 e 5 encontra-se uma história em quadrinhos colorida intitulada “A história do funk”, que conta desde a criação do gênero musical norte-americano nos anos 1960 até sua metamorfose em funk fluminense no final do anos 1980, passando pelo Miami Bass. Alguns nomes importantes do funk aparecem desenhados²²⁴ e a história termina com o surgimento da APAFunk para resguardar os direitos dos MCs e artistas do funk em geral.

Entre as páginas 6 e 10 há outra história em quadrinhos, também colorida e bastante didática, intitulada “O passo a passo do funkeiro”. Na verdade, trata-se quase de um breve manual ilustrado de sobrevivência para os MCs, ensinando procedimentos importantes que devem ser adotados no que se refere aos registros e edições das canções compostas e/ou interpretadas por MCs que vivem ou pretendem viver do funk carioca. É a parte mais importante da cartilha, pois discute direitos trabalhistas de forma pragmática e realista, servindo para que muitos dos MCs, cujo nível de escolaridade é baixo e muitas vezes não conhecem os aspectos profissionais do mercado fonográfico, adquiram conhecimentos básicos sobre como garantir seus direitos fonográficos, tanto no que diz respeito à propriedade intelectual quanto aos aspectos genéricos da parte financeira. A história é subdividida em três capítulos, apresentando o mesmo personagem principal em todos: um funkeiro jovem e negro (genérico), com cabelo no estilo setentista *blackpower* e usando óculos escuros na face. A primeira parte da história é intitulada “O que é direito autoral?”, apresentando as questões principais relativas ao registro de músicas e letras; há uma segunda parte da história, intitulada “Editoras musicais e gravadoras”, que discute os aspectos fundamentais desta relação entre gravadora e artista, principalmente no que se refere à edição e execução

²²² DPQ é a sigla para o nome do movimento “Direito Para Quem?”, um grupo que luta pelos direitos dos trabalhadores e inclui diversos estudantes de Direito, promovendo atualmente uma parceria importante com a APAFunk.

²²³ Publicada pela primeira vez em 2008 por estudantes universitários, a Revista *Vírus Planetário* busca debater temas relacionados à sociedade, cultura, política e mídia. Mais informações sobre a Revista podem ser obtidas em seu site: <http://www.virusplanetario.net/>, última consulta em 30/01/2013.

²²⁴ As duplas de MCs William e Duda, Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo, todas pertencentes à primeira geração do funk fluminense a tocar em rádios e gravar discos próprios, em meados dos anos 1990. Há também o desenho do MC D'Eddy, autor do “Rap do Pirão” e vencedor, com esta canção, de um dos primeiros festivais de funk, em 1992. Há também um desenho do DJ Marlboro, devido à importância do disco produzido por ele, *Funk Brasil* (1989), considerado o primeiro disco de funk fluminense.

fonográfica das canções, incentivando o artista do funk a garantir sua autonomia e, se possível, sua independência fonográfica; o final da história apresenta uma breve parte intitulada “a criação de cooperativas” na qual, em dois quadrinhos, são mostradas as vantagens de integrar uma cooperativa de músicos.

Ainda no final da página 10, abaixo da história citada no parágrafo anterior, a cartilha apresenta dois *boxes*: o primeiro, em cor verde, oferece alguns endereços e telefones úteis com relação à história anterior, como o da Biblioteca Nacional, o da Escola de Música da UFRJ e o do ECAD; o segundo *Box*, logo abaixo do primeiro, em cor vermelha, indica (endereços e telefones) de seis associações de titulares de direitos autorais e conexos (SICAM, ASSIM, SBACEM, AMAR, SOCINPRO, UBC).

A página 11 indica os parceiros na confecção da cartilha: APAFunk, DPQ e Revista Vírus Planetário, apresentando um breve histórico de cada um dos três e seus respectivos endereços na internet. Logo abaixo, um retângulo contém a ficha técnica da cartilha, com as informações descritas no primeiro parágrafo deste subtópico.

A capa final (sem numeração, mas correspondente à página 12) apresenta um desenho do conhecido quadro “Gioconda”, de Leonardo Da Vinci, sendo que a famosa Monalisa está atuando como DJ, usando fones de ouvido e operando um *mixer* e duas *pickups*²²⁵. Lê-se acima da cabeça dela: “Funk é arte”. Abaixo do referido desenho, estão os logotipos dos realizadores da cartilha, além dos apoiadores da mesma (o, à época, Deputado Estadual pelo PSOL Marcelo Freixo; o, à época, Deputado Federal pelo PSOL Chico Alencar; e o Sindicato dos Profissionais de Educação do Rio de Janeiro). Trata-se da única menção explícita a partidos políticos em toda a cartilha.

4.4.5 Da educação em grandes metrópoles à construção de cidadania: por uma pedagogia do oprimido

A educação é um tema fundamental em termos acadêmicos. Em primeiro lugar, por motivos óbvios: é a própria *praxis* pedagógica que está em jogo na academia, na maior parte do tempo. Além disso, há uma importância na discussão sobre a educação em sentido amplo, pois elementos comunicacionais difundidos em larga escala por canais oficiais ou informais acabam por se tornar elementos constitutivos da identidade social de determinados grupos e

²²⁵ Tanto o *mixer* quanto as *pickups* são equipamentos utilizados por DJs profissionais. O primeiro consiste em um aparelho cheio de botões grandes, que permite juntar e/ou separar sons de diferentes fontes (vitrolas, CD *players*, *samplers*, instrumentos musicais etc.) no momento da execução da música. Já as *pickups* são vitrolas/toca-discos profissionais.

mesmo indivíduos nas metrópoles contemporâneas. Os canais midiáticos e a cultura popular de um modo geral, incluindo elementos da prosa popular encontrados em canções e variações musicais contemporâneas, são elementos fundamentais para o entendimento de certos contextos sociais urbanos na atualidade. Segundo Muniz Sodré, toda educação possui caráter ético e nunca é neutra. É necessário tomar posições quando se educa²²⁶.

No que se refere a este assunto, Augusto Boal apresenta uma distinção importante entre os termos “educação” e “pedagogia”:

Educar vem do latim *educare*, que significa *conduzir*. Educar significa a transmissão de conhecimentos inquestionáveis ou inquestionados. Significa ensinar o que existe e é dado como certo e necessário. Pedagogia vem do grego *paidagogs*, que era o indivíduo, geralmente escravo, que caminhava com o aluno e o ajudava a encontrar a escola e o saber (BOAL, 2009, p. 245).

Deste modo, segundo Boal (id.), “educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes”. Assim, é nas disputas e lutas pela hegemonia do pensamento local que se encontram as verdadeiras bases de uma discussão sobre a dialética “*ethos x hexis*” e seu caráter formativo. Do ponto de vista teórico, autores como o próprio Sodré (2002), Rousseau (1999), Freire (1996) e Mészáros (2008) atestam, cada um à sua maneira, que educação não reside somente na transferência de conteúdos de professor(es) a aluno(s). A verdadeira educação em termos emancipatórios, a educação que Boal (op. cit.) chamaria de “educação-pedagógica”, mais do que caráter informativo, necessita da admissão pelo educador de que este participa do processo formativo do cidadão metropolitano, inclusive no que diz respeito à prática profissional de adultos, no caso dos cursos universitários. Portanto, nas próximas linhas serão apresentados alguns elementos do pensamento sobre educação dos autores citados, para auxiliar na discussão sobre as possibilidades pedagógicas do funk fluminense em termos de construção da cidadania.

Em *Emílio ou Da Educação*, Jean-Jacques Rousseau expõe uma crítica radical à educação do século XVIII em Paris e nos grandes centros franceses. De forma leve e bem humorada (ainda que seja um livro extenso e após ser completamente lido, notar-se que se trata de uma densa reflexão a respeito do caráter formativo da educação), Rousseau apresenta ao longo de cinco capítulos uma proposta de formação ideal do indivíduo/cidadão. Trata-se de

²²⁶ Sodré já discutira, até certo ponto, a relação ético-política envolvida nos processos educacionais, no segundo capítulo de seu livro citado anteriormente, *Antropológica do Espelho*. No capítulo “A *hexis* educativa” (SODRÉ, 2002), o autor afirma que não reside apenas na destreza do educador a chave para uma educação efetiva; o direcionamento ético-político desta educação é fundamental para seu futuro resultado na vida dos indivíduos envolvidos no processo educacional. Mais recentemente, em 2012, o autor citado publicou, sobre o assunto, *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes* (SODRÉ, 2012).

uma idealização teórica baseada na observação empírica, segundo o próprio autor e, como ponto extremamente positivo, pode-se destacar a valorização dos trabalhos manuais com relação a uma educação calcada principalmente nos aspectos intelectuais do indivíduo/cidadão. Rousseau chega mesmo a discutir até a educação sentimental de Emílio, seu personagem fictício, tipo ideal a ser educado pelo próprio, enquanto preceptor. Apesar de se tratar de outra época e de outro contexto social, em que a figura do preceptor era comum a certos setores da sociedade francesa, pode-se entender muitas das indicações de Rousseau como sendo importantes críticas ao sistema de ensino das grandes cidades francesas de meados do século XVIII, em que instituições como escolas tornavam-se, gradualmente, mais prestigiosas como formadoras de indivíduos/cidadãos, tal como também atesta a obra de Foucault sobre as sociedades disciplinares (FOUCAULT, 1979; 1996a).

De forma muito sintética, o que se pode dizer sobre o livro de Rousseau é que esta importante obra foi dividida pelo autor em cinco capítulos (ou livros), que trabalham suas indicações a respeito da educação de forma cronológica.

Com relação a elementos do funk fluminense, algumas afirmações de Rousseau neste livro podem ser encaradas como pontos de partida para uma discussão ampla. Fica evidente no livro de Rousseau que sua proposta educacional realiza uma importante discussão dialética entre o indivíduo e suas necessidades concretas de sobrevivência enquanto ser vivo e o cidadão e suas relações sociais adquiridas no contexto da cidade. Começa pelos sentidos, termina pela política. Começa com o “batidão” tocando, termina com a confecção de uma cartilha com direitos trabalhistas. É claro que esta relação não é unívoca ou direta. Porém, um elemento que coloca os sentidos em evidência, como o funk fluminense (ou qualquer outro gênero musical popular), pode ser usado como elemento de mobilização política e de instrução até para adultos, como a cartilha descrita em tópico anterior demonstra.

A questão de uma pedagogia do trabalhador fica mais evidente na obra de István Mészáros (2008), *A educação para além do capital*. Segundo o autor, “no reino do capital, a educação é, ela mesma, uma mercadoria. Daí a crise do sistema público de ensino, pressionado pelas demandas do capital e pelo esmagamento dos cortes de recursos dos orçamentos públicos” (MÉSZÁROS, op. cit., p. 16).

O autor discute o enfraquecimento da educação pública como efeito causado pelo próprio desenvolvimento do capitalismo, que, para funcionar de modo *metabólico* (ou seja, orgânico), necessita aumentar os vínculos concretos entre seu *modus operandi* e suas estruturas de pensamento. Assim, é preciso acreditar que o consumo é valioso e uma educação privada, clientelista, reforça este cenário. Trata-se esta de uma educação que,

ideologicamente, brada aos quatro ventos que é preciso formar para o mercado de trabalho (mesmo em se tratando do ensino médio). Segundo Mészáros, “o enfraquecimento da educação pública, paralelo ao crescimento do sistema privado, deu-se ao mesmo tempo em que a socialização se deslocou da escola para a mídia, a publicidade e o consumo” (MÉSZÁROS, op. cit., p. 16). Enfraquecer os laços sociais locais, trocando-os gradualmente pela encenação consumista dos laços, pela reprodução metabólica do não-vivo e pela espetacularização das relações sociais é uma estratégia do capitalismo como sistema, segundo o autor.

A saturação de signos e incessante repetição de mensagens (como no caso das montagens/funks *non sense*) não é fruto exclusivo do funk do Rio de Janeiro. Embora de modo mais elaborado, menos direto e cru, a publicidade midiática trabalha em cima de uma economia política do signo, na qual a informação ao ser exacerbada quantitativamente sem um acompanhamento pedagógico que possibilite uma leitura crítica dos meios de comunicação de massa torna difícil a interpretação dos fenômenos de forma crítica: “Vivemos atualmente a convivência de uma massa inédita de informações disponíveis e uma incapacidade aparentemente insuperável de interpretação dos fenômenos²²⁷” (MÉSZÁROS, op. cit., p. 17).

A saída que Mészáros indica para esta situação é justamente uma aliança entre os processos políticos e a educação, como forças complementares: “Apenas a mais ampla das concepções de educação nos pode ajudar a perseguir o objetivo de uma mudança verdadeiramente radical, proporcionando instrumentos de pressão que rompam a lógica mistificadora do capital” (MÉSZÁROS, op. cit., p. 48). Neste ponto, a cartilha dos MCs descrita anteriormente estabelece uma ligação entre movimentação política e caráter pedagógico voltado para questões emancipatórias do trabalhador. Instigando os MCs a serem independentes na medida do possível e criticando fortemente as grandes gravadoras e a indústria do entretenimento, a cartilha usa termos e linguagem marxista e se aproxima em muito do que Mészáros aponta como ligação entre a educação e a política emancipatória. A própria realização da cartilha já é uma vitória, fruto da parceria entre diferentes entidades sem fins lucrativos e com o objetivo de politizar os integrantes de um gênero musical com baixa escolaridade, criando ferramentas de articulação para os próprios MCs. Ainda segundo Mészáros,

²²⁷ A este respeito, a obra do francês Jean Baudrillard (1991), *Simulacros e Simulação*, já apontava esta questão no início dos anos 1980: “inflação da informação, deflação do sentido”.

o papel da educação é soberano, tanto para a elaboração de estratégias apropriadas e adequadas para mudar as condições objetivas de reprodução, como para a *automudança consciente* dos indivíduos chamados a concretizar a criação de uma ordem social metabólica radicalmente diferente. É isso que se quer dizer com a concebida “sociedade de produtores livremente associados”. Portanto, não é surpreendente que na concepção marxista a “*efetiva transcendência da auto-alienação do trabalho*” seja caracterizada como uma tarefa inevitavelmente educacional (MÉSZÁROS, op. cit., p. 65)²²⁸.

E o autor conclui, de forma definitiva: “A esse respeito, dois conceitos principais devem ser postos em primeiro plano: *a universalização da educação e a universalização do trabalho como atividade humana auto-realizadora*. De fato, nenhuma das duas é viável sem a outra” (MÉSZÁROS, op. cit., p. 65)²²⁹.

Com relação a Paulo Freire, este autor é até mais evidente no que se refere a uma proposta de compreensão das possibilidades pedagógicas contidas no funk fluminense. Em primeiro lugar, Freire aponta para a relação de autonomia que está diretamente vinculada a uma educação de cunho progressista, e também para o caráter processual da educação:

Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos 25 anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade (FREIRE, 1996, p. 107).

Freire atesta o caráter político de qualquer educação, ao afirmar que é preciso tomar partido ao educar. Além disto, o respeito pelo outro se dá na escolha dos materiais mais adequados para as aulas, relacionados à vida dos indivíduos que estão no papel de educando. É preciso aproximar-se do outro para melhor alfabetizá-lo e, posteriormente, fazer com que esse indivíduo apreenda outros conteúdos definidos mais complexos. Entendendo a história como possibilidade e não como determinismo, Paulo Freire é extremamente político em seus escritos e busca uma mudança que só é possível entendendo a realidade como ela é, para, a partir deste ponto, iniciar uma mudança consciente: “Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de provar que o ser humano é maior do que os mecanicismos que o minimizam” (FREIRE, op. cit., p. 115).

Nenhum texto está dissociado de seu contexto. As letras de funk fluminense constituem palavras pertencentes a um gênero musical que surge e se transforma tanto

²²⁸ Os grifos contidos neste trecho foram mantidos do texto original.

²²⁹ Idem à nota anterior.

esteticamente quanto politicamente em uma cena musical que apresenta certas condições sociopolíticas específicas. Embora circule fonograficamente e por canais de difusão massiva como o rádio e a TV, o funk do Rio de Janeiro ainda está fortemente associado às favelas e subúrbios deste Estado. Isto aparece: a) em suas letras; b) na precariedade de uma parte de sua produção material em termos de registro sonoro; c) na informalidade de sua difusão, inclusive comercial, através de mercados paralelos.

Em meio a uma desorganização política e desconhecimento sobre leis e direitos trabalhistas que favorece a exploração não somente das grandes gravadoras fonográficas, mas de empresários independentes que se tornaram importantes neste nicho de mercado (oficial ou paralelo) nos últimos vinte anos, a APAFunk surge como empreendimento coletivo que busca uma emancipação dos MCs e trabalhadores do funk através do conhecimento de seus direitos trabalhistas e de sua organização política enquanto grupo.

Neste sentido, a cartilha dos MCs *Liberta o pancadão* pode ser considerada um dos frutos mais importantes nos dois primeiros anos desta associação, visto que se apresenta como um instrumento pedagógico dos “oprimidos”, construído por eles próprios junto a outros componentes sociais que se solidarizaram com sua luta por melhores condições de trabalho. Pode-se dizer que ela constitui um importante instrumento de desenvolvimento da cidadania em uma grande metrópole, pois indivíduos que trabalhavam em condições precárias em termos contratuais e de direitos autorais podem agora, possivelmente, fazer escolhas mais conscientes com relação à sua obra musical no que se refere à atuação profissional.

4.4.6 Rodas de funk: remixando música e política com alegria

“A alegria é sem pecado, sem perdão e sem submissão” (SODRÉ, 2006, p. 223)

4.4.6.1 A roda de funk na Cúpula dos Povos

Rio de Janeiro, dia 21 de junho de 2012. Em meio ao evento Rio+20²³⁰, com todas as suas conotações político-ambientais, ocorria em paralelo na Cidade do Rio de Janeiro o

²³⁰ A Rio+20 foi um evento que ocorreu em junho de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. O evento contou com a participação de líderes de Estado de diversos países e serviu para marcar os vinte anos da ECO 92. Não se tratou de um evento comemorativo, mas de um conjunto de reuniões (plenárias) em que foram analisadas questões político-ambientais e como as propostas da ECO 92 foram ou não cumpridas. Mais informações sobre o evento podem ser acessadas em: <http://www.rio20.gov.br/>, última consulta em 28/01/2013.

evento chamado Cúpula dos Povos²³¹. Neste, com seus desdobramentos em diversos pontos da cidade citada, mas principalmente concentrado no Aterro do Flamengo, a sociedade civil organizada, através de representantes de diversos movimentos sociais, veículos comunitários e associações sem fins lucrativos discutia os temas considerados relevantes para a população brasileira. Em meio aos múltiplos eventos que tomavam conta do Aterro do Flamengo, no dia 21 de junho haveria uma roda de funk promovida pela APAFunk e seus parceiros de mobilização política.

O pesquisador e autor deste estudo resolveu ir à roda, a respeito da qual ficou sabendo alguns dias antes, por *e-mail* recebido através de sua rede de contatos. Já havia ido anteriormente a diferentes eventos deste tipo, desde o ano de 2009, quando, em abril, foi à sua primeira roda de funk, na Central do Brasil. Já foi a outras rodas nestes últimos anos, principalmente entre 2009 e 2010, quando esteve, por exemplo, em rodas de funk nos bairros do Irajá (Zona Norte do Rio de Janeiro), no Campus do Fundão e no evento de lançamento da cartilha sobre os MCs (relatado anteriormente neste capítulo). Em todas as rodas em que este pesquisador esteve presente, a alegria imperou como elemento substantivo de uma mobilização política que, apesar do tom grave e sério das afirmações dos integrantes da APAFunk, conseguiu entreter sua audiência para além da política somente panfletária. A alegria do funk carioca e suas sensações e descargas emocionais já suficientemente sugeridas por autores como Vianna, Essinger, Herschmann, Sá, Facina, Dayrell e Lopes, por exemplo, estavam novamente ali presentes personificadas na roda do Aterro.

Como não ia a uma roda de funk e nem a um evento da APAFunk há mais de um ano, foi interessante para este pesquisador rever algumas pessoas como MC Leonardo (Presidente da APAFunk), MC Mano Teko (Vice-presidente da APAFunk) e MC Markinhos, além de ver pela primeira vez alguns nomes do funk dos anos 1990 que não estiveram em outras rodas de funk as quais esteve presente, como Amaro (que integrou, no passado, a dupla Suel e Amaro). Pela primeira vez desde que começou a pesquisar o assunto, o autor deste estudo foi a uma roda de funk sem a preocupação de fazer anotações detalhadas, embora carregasse no bolso um bloquinho de papel e uma caneta, caso fossem necessários.

O pesquisador chegou à roda por volta das 19:20h e, embora o evento estivesse marcado para as 18:00h, soube através de uma moça jovem oriunda do município de Niterói (que estava com a camisa da APAfunk) que a roda havia começado há pouco. Cerca de dois

²³¹ A Cúpula dos povos foi um evento paralelo à Rio+20, em que a sociedade civil organizada apresentou os seus problemas e questões. Houve uma série de discussões e a elaboração de um documento final. Mais informações estão disponíveis em: <http://cupuladospovos.org.br/>, última consulta em 28/01/2013.

DJs se revezavam no equipamento montado no Aterro do Flamengo, em um ponto muito próximo à passarela que liga o Aterro à Glória, ao lado do monumento em homenagem a Getúlio Vargas.

Durante cerca de três horas, pois seu término ocorreu por volta das 22:00h, diferentes MCs, dentre eles principalmente os integrantes da APAFunk, cantaram funks de sua própria autoria e de outros MCs que não estavam presentes. A já citada presença do MC Amaro foi realmente o ponto alto da roda, pois este não esteve nas outras rodas de funk às quais este pesquisador assistiu nos anos de 2009 e 2010. Podia-se notar que o evento, ocorrido na Zona Sul do Rio de Janeiro, tinha um público que misturava os ativistas políticos de movimentos sociais e funkeiros comumente presentes nas rodas da APAFunk com alguns curiosos e outras pessoas que normalmente não frequentariam este evento. Havia muita coisa acontecendo no Aterro do Flamengo e, por exemplo, a presença de ativistas de outros estados era algo notório. Muitos MCs passaram pelo microfone da roda de funk, incluindo os já citados Markinhos, Leonardo (juntamente com seu irmão, Júnior), Teko, Amaro e até alguns *rappers*. Chegaram a se apresentar no evento alguns MCs desconhecidos, com músicas divertidas e de conotação política (citando, em crítica bem-humorada, o Governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho), o que demonstrava o caráter democrático do evento.

A respeito das rodas de funk em que o pesquisador esteve presente ao longo destes últimos três anos, pode-se afirmar que todas possuíam uma abertura para que MCs do funk fluminense e até mesmo *rappers* que quisessem se manifestar tivessem a possibilidade de fazê-lo. Não costuma haver grandes censuras nas rodas de funk, havendo espaço para manifestações políticas e apresentação de canções inéditas (que ainda não foram veiculadas fonograficamente). A única regra que costumava existir nas rodas de funk de 2009 e 2010 era que não se podia repetir músicas ao microfone, coisa que ocorreu nesta última do Aterro do Flamengo (em que a estrofe da canção “Nosso Sonho”, da dupla Claudinho e Buchecha, que lista um número grande de favelas do Estado do Rio de Janeiro, foi repetida, após a canção já ter sido cantada anteriormente) uma única vez. No mais, o clima da roda é de descontração, embora as manifestações de cunho político sejam a motivação principal de muitas delas, como foi o caso desta roda do Aterro do Flamengo. Outra motivação é a busca por visibilidade/audibilidade de MCs que estão fora do circuito fonográfico comercial nos últimos anos, por não terem contrato atualmente com os grandes produtores do funk carioca: marcas como Furacão 2000, Via Show Digital e BigMix.

Nesta roda do Aterro, porém, a motivação era claramente política: o objetivo era manifestar repúdio contra a resolução 013, que permite à Secretaria de Segurança Pública

intervir e até mesmo proibir eventos de ordem cultural. MC Leonardo falou a respeito disto no microfone por diversas vezes, chamando a atenção do público para o fato de que havia um abaixo-assinado com uma integrante da APAFunk, ao lado da roda de funk, para que as pessoas pudessem assinar, afirmando sua posição contrária à resolução. A maneira como Leonardo, no papel de Presidente da APAFunk, referiu-se à resolução foi muito interessante, demonstrando a arbitrariedade da resolução 013 e seu embasamento indireto em uma lei de 1968, ou seja, apontando-a como resquício do Regime Militar e da falta de liberdade do cidadão carioca em uma época, a atual, em que a censura estaria (ou deveria estar) virtualmente extinta.

Por apresentar claramente um tom de oposição aos atuais governos do Estado e da Cidade do Rio de Janeiro, em diversos momentos durante esta roda de funk do Aterro do Flamengo foi cantado o bordão “Quem não pula é Governista, Quem não pula é Governista...”, enquanto as pessoas pulavam conjuntamente ao ritmo da música.

Mas o que mais chamou a atenção deste pesquisador nesta roda (obviamente somado às experiências das rodas anteriores e outros eventos vinculados ao funk fluminense em que este esteve presente nos últimos quatro anos) foi a alegria dos participantes. Não era possível ficar parado após três horas intensas de funk carioca cantado ao vivo. Base eletrônica que variava entre o tamborzão, o *beatbox* e o *voltmix*, com MCs cantando sem grandes recursos de arranjos ou outros instrumentos: a crueza característica do funk carioca ajuda a acentuar uma descarga emocional intensa. O funk é “música na veia”, e assistir a uma roda como esta significa, em algum momento, deixar de lado a sisudez tão característica da Academia e juntar-se às pessoas (das classes populares ou abastadas) em movimentos repetidos e sensuais.

Em maior ou menor grau, o funk mistura... E este movimento ocorre a partir do princípio básico da alegria comunal, comunitária, em que um acordo tácito se estende de forma não verbalizada. Ali, são todos cariocas, fluminenses, compartilhando uma comunidade de sentido e, mais do que isto, do sentir, que dificilmente outro ritmo consegue fazer no Rio de Janeiro contemporâneo. Se o samba possui esta característica também, e claramente possui, por outro lado participa da paisagem sonora do Rio de Janeiro já como elemento tradicional de sua “carioquice”. O funk ainda precisa pedir licença por entre muitos preconceitos com relação às favelas e seus moradores; porém, “o som de preto e favelado”, como diz a própria canção, não deixa ninguém parado. E vai envolvendo não através da racionalidade, mas através de uma forma sensível compartilhada pelos moradores do Rio de Janeiro contemporâneo.

Em uma época de “inflação da informação e deflação do sentido”, como já afirmara Baudrillard (1991) há cerca de trinta anos a respeito das possibilidades comunicacionais do tempo presente, proliferam gêneros musicais de instrumentalidade eletrônica onde a palavra necessita ser relativizada pelos críticos e estudiosos de música. O funk apresenta diversos discursos, sem dúvida, mas há uma forma sensível em sua composição, compartilhada por quem a recebe nas pistas e mesmo através do rádio, que favorece uma escuta onde uma análise tradicional e racional de determinados elementos contidos nas letras pouco conseguiria apontar com relação ao próprio gênero. É no caráter antropológico da experiência compartilhada que se é possível compreender a força deste gênero, tão difundido no Rio de Janeiro e que já conseguiu inclusive conformar cenas musicais em outros estados, tais como Minas Gerais e Paraná.

A roda de funk, neste sentido, é um espaço privilegiado de observação, pois invoca o sentido carioca da informalidade da roda de samba, embora de modo consistentemente tecnológico, utilizando-se de uma aparelhagem atual e composta por *mixers*, *CD-Js*, às vezes *pick-ups* e a impressionante e musical MPC²³². Mas uma coisa que chama a atenção nas rodas de funk promovidas pela APAfunk é que elas conseguem “mixar” o caráter político (e portanto racional) de suas lutas e manifestações a uma alegria típica da forma sensível do funk carioca.

4.4.6.2 Da racionalidade política à alegria do funk

O componente fundamental e que dá sentido às rodas de funk é a reunião de funkeiros que, em geral, estão fora dos grandes meios de comunicação corporativos e sem contratos com os grandes empresários do funk fluminense. Com poucos espaços para se apresentar, estes MCs encontram na roda de funk a possibilidade de cantar para um público heterogêneo, tanto suas canções conhecidas, antigos sucessos de rádio dos anos 1990, quanto suas novas composições. A primeira geração do funk fluminense, nestas rodas, se mistura a MCs jovens e até mesmo *rappers*, como já foi dito anteriormente.

Os discursos políticos, de extrema seriedade e que trazem informações importantes para o público presente, são entremeados por música funk. Os diversos funks cantados fazem

²³² O MPC, da fabricante Akai, é uma espécie de sequenciador sonoro com múltiplas funções. Atua a partir de *samples*, como um *sampler* comum, mas permite uma manipulação radical destes elementos sonoros em tempo real. Há vários modelos cuja nomenclatura varia a partir de números. Um exemplo impressionante de uso musical da MPC pode ser visto no site Youtube, em vídeo da Furacão 2000, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dnLWQZSUtM>, última consulta em 29/06/2012.

com que o público cante junto, dance e compartilhe de um elemento fundamental na identidade do Rio de Janeiro contemporâneo: o funk carioca/fluminense. Mesmo com toda a estigmatização que este sofre por setores médios da cidade e até mesmo após a formação de novas cenas funkeiras em outros estados, o funk carioca está fortemente associado ao Rio de Janeiro, principalmente às suas favelas e subúrbios. Porém, como no Rio de Janeiro a situação geopolítica não delimita uma exclusão tão acentuada da periferia, estando as favelas espalhadas por boa parte do território da cidade (incluindo locais de alto poder aquisitivo, como a Zona Sul), o funk consegue estar sempre se comunicando com outros setores da cidade.

Esta música que circula na roda de funk, sem retirar o peso do discurso político, garante um estímulo à roda que transcende o elemento racional da política. Se a política é algo extremamente pragmático, um elemento de organização do cidadão na *polis* (ou cidade, território social etc.), a música acrescenta a estas manifestações políticas um caráter lúdico e emotivo que não está calcado na retórica do discurso político. Mesmo que se possa afirmar que a política não é somente racional, encontrando na persuasão um elemento-chave para o convencimento do cidadão (algo que mesmo na Grécia Antiga poderia ser exemplificado a partir das disputas entre Sócrates e os Sofistas), não se está falando deste tipo de não-racionalidade quando se evidencia um elemento novo nas manifestações da APAFunk. Aqui, as letras de funk podem ou não ter uma relação direta com as lutas políticas apresentadas. Algumas músicas de funk que foram cantadas na roda do Aterro citada no subtópico anterior, nada tem da dimensão política em suas letras: verdadeiros exemplares do funk *melody* dos anos 1990, cujas letras abordam temas românticos, casos de amor, mulheres idealizadas, estas músicas eram entoadas por boa parte do público que lá estava, devido ao alcance midiático que obtiveram à época de seus respectivos lançamentos. Obviamente, também foram cantadas na roda músicas que falavam de problemas das comunidades (neste caso, favelas) fluminenses. Havia música para diferentes gostos dentro do universo funkeiro, mas predominantemente românticas e políticas. Algumas misturavam as duas coisas, como a famosa “Nosso Sonho”, da já citada dupla Claudinho e Buchecha.

É sempre importante reforçar que APAFunk faz palestras em universidades e participa de manifestações políticas em sentido mais tradicional, como a mobilização na ALERJ em 1º de setembro de 2009. Nestas, também, em algum momento, a música entra em cena. Mas nas rodas, a música é realmente o elemento central, que aglutina politicamente através da alegria. Não se cantam nestas rodas músicas sobre narcotráfico, de louvor ou pornográficas. O funk cantado em geral é acessível a diferentes camadas sociais (em termos de classe) e bastante

convindicativo em termos de participação do público presente (seja cantando ou dançando conjuntamente).

A questão da alegria²³³ misturada (ou mesmo como forma sensível que dá sentido) à política poderia ser confundida com o apelo emotivo de políticos profissionais de grandes partidos tradicionais. Há alguns anos, eram comuns “showmícios” com grandes cantores de gêneros populares em todo o Brasil. Porém, não havia organicidade entre a música que envolvia os eleitores e as propostas políticas em si. Eram músicos contratados ou que davam seu apoio aos candidatos de sua preferência. No caso das rodas da APAFunk, o que se vê é uma relação orgânica entre música e política, no sentido de que quem canta aquela música está diretamente envolvido com aquelas lutas por melhores condições de trabalho e de cidadania para si próprio.

A análise da roda de funk do Aterro do Flamengo, somada a uma síntese da observação de outras rodas anteriores e de uma análise do trabalho que vem sendo desenvolvido pela APAFunk nos últimos quatro anos, permite concluir que: 1) é possível ser político e entreter ao mesmo tempo, principalmente quando o princípio que dá sentido à organização política (neste caso, a APAFunk) é um elemento de forte aglutinação e compartilhamento de aspectos da ordem do sensível como a música; 2) o funk fluminense já possui uma organização política constituída, a APAFunk, que vem obtendo conquistas importantes não somente para seus integrantes, mas para os profissionais e amigos do funk de um modo geral; 3) as rodas de funk são um elemento original e relevante tanto sob o ponto de vista político quanto sob o ponto de vista cultural; 4) para obter maior visibilidade para as rodas de funk e outras manifestações, a APAFunk precisou elaborar, junto a seus parceiros, elementos de comunicação midiática como *blog*, *site* e um programa de rádio (que será analisado no próximo capítulo), que são elementos importantes da Comunicação Social contemporânea; 5) A alegria é um dos elementos constitutivos do gênero musical conhecido como funk carioca.

²³³ É importante lembrar que se está aqui utilizando o conceito de “alegria” com base em Sodré (2006), tal como já exposto no capítulo anterior (mais especificamente no tópico 3.2.1).

5. Capítulo IV: Funk fluminense e mídia

“Quer sucesso aí? Pegue o manual
Se liga eu vou te dizer
Propagar o consumo é fundamental
Tem quem ache legal
Vão cantar sem entender:
Tô de patrão
Mó carretão
Peça de ouro
É o centro da atenção
Tô de patrão
Mó carretão
Mulher não falta, geral vai cantar

Refrão:
Atitude, sem ter
Cada vez mais longe dela
Não basta só dizer que é gângster da favela

Estou ouvindo seu som
A levada é maneira
Conseguiu o que queria
Grana, *status*, poder
Seus objetivos, a vitória de um cria
Novas amizades, “os coleguinhas”
Mulher não é o problema
No *Youtube* seu vídeo tá show
Tipo artista de cinema?!?
Mas olha à sua volta, Não percebe
O caô aumentou
Molecada crescendo, você é o exemplo
E a eles nada acrescentou
Bota o dedo pro alto, ouvi na sua voz
Ao vivo com disposição
Se é cria da favela, te digo
Você vai passar, a favela não...”
(Trecho da letra da música “Gângster da Favela”, do MC Mano Teko)

5.1 Uma mudança de tom

Antes de iniciar propriamente o tema do capítulo, apresento aqui uma importante escolha com relação a este estudo. Apresento-me na primeira pessoa logo na introdução desta Tese de Doutorado, pois as cenas que descrevo são bastante pessoais e estão impregnadas por um espírito antropológico que acompanhou boa parte de minha pesquisa. Em diálogo com o meu orientador, o professor Muniz Sodré, chegamos à conclusão de que eu deveria tornar o restante da minha fala (ou seja, o conteúdo dos capítulos desta Tese) mais impessoal, demonstrando o distanciamento acadêmico que normalmente é exigido para a realização de um estudo desta natureza. Trata-se de uma produção de conhecimento técnico/científica e há professores e autores que desaprovam um tom mais pessoal. Porém, em alguns livros de Antropologia que tive a necessidade e o prazer de ler ao longo dos primeiros dois anos de meu curso de Doutorado em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), encontrei relatos na primeira pessoa que eram bastante interessantes e elucidativos (WACQUANT, 2002²³⁴). O fato é que consideramos fundamental, meu orientador e eu, uma maior impessoalidade ao longo da Tese (inclusive como estratégia discursiva).

Porém, inicio este último capítulo retomando o tom em primeira pessoa, o que considero tão fundamental quanto a tentativa de tornar boa parte do estudo um pouco mais impessoal. Poderia, neste primeiro momento, escrever sobre a relação entre funk e mídia na terceira pessoa, retirando o sujeito etc. Não obstante, mais à frente, quando entrei na etnografia midiática que realizei junto ao programa de rádio Funk Nacional, encontraria os problemas que me fizeram tomar esta atitude desde já: voltar à primeira pessoa, assumindo o tom pessoal de alguém que não apenas observou friamente, mas participou, a seu (meu) modo, de um processo de transformação. Não, eu não tive a competência, no tempo que me foi estipulado para este estudo, de modificar o universo funkeiro, coisa que fora feita anteriormente por pessoas como Hermano Vianna, Adriana Facina e Adriana Lopes. As duas pesquisadoras estiveram presentes na fundação da APAFunk e, mais do que isto, ajudaram a construir o que é a APAFunk hoje, juntamente com os profissionais do funk envolvidos e, alguns deles, aqui citados. No caso pioneiro de Hermano, houve o incidente em que o pesquisador, ainda nos anos 1980, presenteou o DJ Marlboro com uma bateria eletrônica importada, mesmo criticado por seu orientador. Dali em diante, a produção do funk não foi mais a mesma.

²³⁴ Há outros exemplos disponíveis, mas o livro de Wacquant me parece um dos mais significativos.

Também não tive, é necessário dizer, esta intenção. Considerei importante, por uma série de razões pessoais e profissionais, não me envolver a ponto de militar diretamente pelo funk junto aos funkeiros durante a pesquisa. Também evitei usar meus conhecimentos musicais para participar de composições e produções como instrumentista enquanto estivesse fazendo a pesquisa. Fui, como muitos pesquisadores são, um observador. Ainda assim, um observador participante. Se minha intenção era a de participar o menos possível, o acolhimento que me foi dado pelos funkeiros com quem estive durante a parte mais sistemática de minha pesquisa garantiu-me um suporte estrutural que modificou significativamente, se não os rumos, o resultado do meu estudo. Minha Tese foi tornando-se mais complexa e mais completa e a minha intenção de abordar a pluralidade do funk como gênero musical e elemento de comunicação do Rio de Janeiro contemporâneo me pareceu cada vez mais possível.

Ao mesmo tempo em que, objetivamente, o meu estudo foi tornando-se mais rico como pesquisa, porque mais profundo e centrado, o encontro com os funkeiros da APAFunk para a análise do programa Funk Nacional envolveu-me afetivamente. Adorei a experiência de estar quase todos os dias assistindo a um programa de rádio dentro de seu próprio estúdio, vendo o programa ser feito “de dentro da casa”, com seus bastidores e tudo o mais. Observando os problemas e as dificuldades pessoais que alguns tiveram para assumir esta empreitada e realizá-la com responsabilidade e qualidade. Percebendo a irreverência e inovação que este programa trazia em termos de linguagem e de audiência para a tradicional Rádio Nacional. Após muitas idas ao programa, fui sendo cada vez mais convidado pelos envolvidos em sua feitura a participar do mesmo, ajudando em diferentes funções: anotar as músicas que tocaram em cada sequência (o que eu já fazia para a pesquisa); anunciar estas mesmas músicas no ar ao final de cada sequência do programa; atender a telefonemas de ouvintes e anotar os recados para serem dados no ar; apresentar o programa junto com eles etc. Irresponsabilidade minha como pesquisador? Talvez... Mas admito que o funk, para mim, sempre foi irresistível. Minha maior paixão na vida é a música (seja como ouvinte, como pesquisador, como compositor, como guitarrista e violonista), meu veículo de comunicação preferido é o rádio (o que a pesquisa só fez reforçar...) e o funk, para mim, sempre foi irresistível (principalmente as vertentes temáticas tocadas no programa em questão). Assim, não consegui, sinceramente, resistir aos insistentes apelos de Tojão para ajudar a apresentar o programa com eles: “Você não vem aqui todo dia? Tem que ajudar a gente, ué!!!”²³⁵

²³⁵ Tojão dizia isto em tom brincalhão. Como mostrarei na análise do programa, a minha participação também era um convite para dinamizar o próprio, pois havia dias em que Tojão apresentava-o sozinho. Não fui somente

Em muitos momentos, meus interlocutores principais do funk (Teko, Leonardo, Júnior, Tojão, Luciana Motta) caçoaram de mim, por eu não estar familiarizado com determinadas gírias, por eu não ter *Facebook* etc. Por outro lado, algumas vezes também, pediram minha ajuda para corrigir um texto de e-mail, para opinar sobre determinada proposta de projeto que envolvia a APAFunk etc. Recebi desde um livro de presente que me auxiliou nesta Tese até longas caronas em que pude conhecer um pouco mais do cotidiano destas pessoas.

Sinto que nesta pesquisa fiz alguns amigos e pretendo alimentar esta amizade nos próximos anos. O funk me deu mais do que uma Tese de Doutorado: a minha experiência nesta pesquisa fez com que eu passasse a ter uma outra relação com a minha cidade, ainda mais crítica do que antes e, acredito eu, mais consciente.

Do ponto de vista do prazer pessoal, isso chega a ser até difícil de explicar. Por mais que eu tenha empenhado-me na pesquisa (e, de fato, empenhei-me), foi realmente muito gratificante pessoalmente ter acompanhado tanto as rodas de funk da APAFunk quanto, já mais próximo dos meus interlocutores, ter assistido e feito observações sistemáticas sobre cem edições do programa Funk Nacional. Os bailes a que pude assistir, principalmente os que eram promovidos por Tojão, os eventos como a 1ª Conferência Funk e à 2ª Rio Parada Funk, as “peladas” que joguei juntamente com os integrantes da APAFunk (“aí, Teko, não se esqueça que eu também te driblei”...). Enfim, marquei muitos gols literalmente e simbolicamente com esta pesquisa e, para além de cumprir minhas obrigações acadêmicas (o que espero e acredito honestamente ter feito), eu pude desfrutar de um momento muito importante e diferente na minha vida. Ao escrever este último capítulo já em data próxima à entrega da Tese, as emoções se misturam e me vejo bastante emocionado. É uma emoção que se traduz em um sentimento de dever cumprido, de estar próximo do término, da conclusão de algo muito importante, conquistado com muito suor e esforço por mim. Por outro lado, é também o momento em que me sinto um pouco nostálgico, por sentir que este envolvimento com o programa e com meus interlocutores está chegando ao fim. Difícilmente vou conseguir ter a mesma proximidade que tive neste últimos meses, que foi algo tão intenso para mim que as saudades já estão aparecendo.

Há, ainda, uma questão de posição política ao tornar este capítulo um texto escrito na primeira pessoa. Se eu evitei militar objetivamente durante a pesquisa, é inegável e seria hipócrita da minha parte não assumir que eu defendo a participação da APAFunk no cenário

eu a ser chamado para ajudar. Sua filha mais velha, a MC Amanda, maior de idade, também o fez algumas vezes, quando estava no estúdio.

cultural do Rio de Janeiro e deste programa especificamente como “divisores de águas” na história do funk como gênero musical e elemento cultural/comunicacional tanto desta cidade quanto deste estado. É objetivamente conceitual a minha utilização do termo funk fluminense ao longo do estudo, como já expliquei. *O funk é fluminense, a meu ver, porque entendo que o gênero musical que estudei nestes últimos anos teve uma participação significativa de outros municípios periféricos em sua constituição.* Não pretendo modificar o vocabulário cotidiano e não espero que as pessoas passem a falar funk fluminense ao invés de funk carioca. Mas acreditei ser o mais correto a afirmar e utilizar nesta Tese a partir dos dados que obtive ao longo de toda a pesquisa. No caso da APAFunk e do programa Funk Nacional, é diferente. Posso ter uma série de razões objetivas para defendê-los, mas os defendo como elementos positivos na história do funk do Rio de Janeiro pela minha constituição enquanto sujeito. Acredito no tipo de mudança que a APAFunk instaurou com a Lei Funk é Cultura, acredito no tipo de encontro cultural que a APAFunk promove com as rodas de funk e com os recentes saraus da APAFunk. Acredito em “novos frutos” como a cartilha dos MCs e também no resgate que a APAFunk realiza com o programa Funk Nacional. Não se trata de um resgate apenas de MCs da Velha Guarda do funk, mas de um resgate de um tipo de funk que andava desacreditado por muita gente que vive no Rio de Janeiro. Sem demonizar os funks proibidos ou pornográficos, a APAFunk tem feito a escolha de valorizar determinadas letras de funk alegres ou críticas que aproximam, no meu entender, o funk de muita gente que nem gostava deste gênero musical. Tive a oportunidade de ver (pessoalmente) e ouvir (por telefone) ouvintes mais velhos, com cerca de sessenta e até setenta anos de idade, passarem a gostar de funk e dizerem isto publicamente pelo telefone da rádio por causa deste programa. Como por exemplo seu Roque da Penha, que foi ao programa buscar um CD que ganhara em uma promoção semanal que o programa realizava regularmente, e que passou a ligar nas semanas seguintes pedindo quase sempre a música “Momentos de Desabafo”, interpretada pelos MCs Bó do Catarina e Cidinho (da antiga dupla Cidinho e Doca). Ele passou, como outros ouvintes, a gostar de funk devido a este programa, que apresenta um funk possível de ser ouvido por diferentes classes sociais e por pessoas de diferentes faixas etárias, moradores ou não de favelas e subúrbios. Não se trata de “funk do bem” ou “funk do mal”, mas, nas palavras dos próprios apresentadores do programa, de “funk do bom”! E, embora eu tenha relativizado meus pontos de vista a respeito de temas polêmicos, baseando-me nos depoimentos gravados durante a pesquisa, é este funk e estes funkeiros que eu quero defender, como símbolo do que eu mais acredito.

Este capítulo, então, fará algumas considerações mais gerais da relação entre o funk como gênero musical e elemento cultural/comunicacional e os diferentes suportes midiáticos que registram e veiculam este mesmo funk ao longo dos anos. Tratam-se de mediações objetivas importantes no cenário contemporâneo amplamente midiaticizado. Além de minhas observações baseadas em muitos dados de natureza distinta, aparecem também os trechos de depoimentos dos profissionais e amigos do funk a respeito das questões abordadas. Assim como no resto deste estudo, eu não falo por eles, mas procuro falar juntamente com eles.

Em seguida, algumas considerações sobre o rádio como veículo de comunicação, sua relação com o funk, a descrição de um programa da equipe Furacão 2000 na *FM O Dia* que tive a oportunidade de acompanhar e, finalmente, uma análise sobre o programa Funk Nacional.

5.2 Funk e mídia: muitos tapas, poucos beijos

Algo que se destaca quando se estuda o funk do Rio de Janeiro é a sua intensa e complicada relação com a mídia. Pode-se afirmar que o funk possui espaços midiáticos conquistados ao longo dos últimos trinta anos. Na fase dos bailes, ao final dos anos 1980, o funk como elemento cultural e forma sensível já ocupava alguns espaços no rádio e na TV. Programas como “Som na caixa” já mostravam e divulgavam os bailes do Rio de Janeiro. Isto também ocorreu nos anos 1990 na Rádio Imprensa FM, em que diversas equipes de som e DJs possuíam seus programas. De um modo geral, programas com boa audiência e com uma alegria típica do funk fluminense. Idealizado pelo ex-dançarino Cidinho Cambalhota, o programa televisivo “Som na Caixa” teve como apresentadores o próprio Cidinho e Elói De Carlo, além de Ademir Lemos (Cidinho e Lemos participaram cantando de faixas do já citado álbum *Funk Brasil*²³⁶) e o DJ Monsieur Limá. No caso do “Som na Caixa”, um trecho do verbete relativo a este programa na Wikipedia relata o seu pioneirismo:

Retratava os bailes e as equipes de som que promoviam os mesmos. Foi veiculado na extinta TV Corcovado, canal 9 do Rio de Janeiro, no período de janeiro de 1987 a Novembro de 1990, das 13:00 às 14:00 horas, de segunda à sexta-feira, alcançando grandes índices da audiência e tornando-se referência musical e de comportamento, sendo um grande formador de opinião da época. O sucesso dura até hoje com comunidades de fãs no *Orkut*, *Facebook* e outros.²³⁷

²³⁶ Cidinho Cambalhota participou deste disco cantando na faixa “Rap das Aranhas” e Ademir Lemos participou do mesmo cantando na faixa “Rap do Arrastão”.

²³⁷ Este verbete está disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Som_na_Caixa, última consulta em 06/02/2013.

Ao mesmo tempo em que os profissionais do funk ocupavam estes espaços na mídia em geral, houve também o movimento inverso: a esfera midiática direcionando seu olhar (como, por exemplo, no caso evidente do jornalismo) para este gênero musical que foi se desenvolvendo no Rio de Janeiro e ganhando fama nacional e até mesmo internacional.

Em se tratando de jornalismo, há uma estigmatização do funk que remete ao contexto em que ele é feito ou às pessoas que o produzem. A favela e o favelado, o subúrbio e o suburbano normalmente são ignorados pelos jornais voltados para as elites da cidade e, quando retratados, muitas vezes as notícias versam sobre criminalidade e outros temas afins, mas dificilmente é possível encontrar uma matéria simpática ou afirmativa com relação ao funk fluminense. Neste sentido, alguns MCs conseguiram ocupar espaços em jornais voltados mais para a população suburbana, como foi o caso de MC Leonardo, que teve uma coluna no jornal popular *Expresso* durante algum tempo, e de MC Alex (do extinto grupo A Força do Rap), de Acari, que tinha, em 2009, também, uma coluna semanal no jornal popular *O Povo*.

Sobre a estigmatização em si, autores já citados neste estudo e que se dedicaram ao assunto, tais como Herschmann, Facina e Lopes atestam a relação de estigmatização que o jornalismo do Rio de Janeiro atribui ao funk. Como Herschmann já afirmara nos anos 1990,

Se, por um lado, frequentemente os noticiários da época²³⁸ e outros que se indignaram, nos anos posteriores, com a expansão do funk junto aos setores jovens da classe média, tinham nitidamente uma preocupação em construir uma argumentação que *provasse*²³⁹ a associação dessa expressão cultural juvenil com as organizações criminosas da cidade, como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando, por outro lado, os noticiários também caracterizavam, de forma indireta ou implícita, essas manifestações culturais como sendo práticas dos segmentos negros ou, pelo menos, “pobres” da cidade. Assim, emergiu nestes últimos anos, com o sucesso do funk no mercado, um discurso, promovido tanto pelo aparato de segurança pública quanto pelos setores conservadores da classe média, apregoando a necessidade de interdição imediata dos bailes, os quais são não só o epicentro desta expressão cultural, mas também espaço de reunião, pelo menos até bem pouco tempo, de jovens de diferentes segmentos sociais. A argumentação, em geral, era de que ali estes jovens estariam à mercê da influência dos criminosos da cidade. Este tipo de narrativa tornou-se bastante frequente na imprensa e reifica outras tão recorrentes que “naturalizam” a criminalidade nas áreas carentes das grandes cidades e que trazem forte preconceito tanto em relação aos segmentos populares quanto em relação aos jovens negros e não-brancos, que se constituem nos principais moradores destas áreas (HERSCHMANN, 2005, p. 67-68).

²³⁸ Aqui, Herschmann está se referindo ao caso dos arrastões de 1992/93, quando a mídia procurou traçar uma associação entre os ocorridos e o funk.

²³⁹ O grifo está contido no texto original.

Em seu livro, fruto de pesquisa que envolveu análise de jornais impressos, Micael Herschmann percebeu um fato importante sobre a relação entre o funk e a mídia impressa:

Ainda sobre o processo de estigmatização do funk e a consequente reificação dos preconceitos socioeconômicos e étnicos promovidos na mídia, vale a pena ressaltar que o termo “funkeiro” parece, a partir dos anos 90, abrigar um conjunto de marcas identitárias imbricadas que tem na *cor* uma referência fundamental. Ao longo desta pesquisa, pude constatar que a partir de 1992 o termo “funkeiro” substituiu o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade (HERSCHMANN, op. cit., p. 69).

Após o momento imediatamente posterior aos arrastões na praia do Rio de Janeiro, em 1992 e 1993, o pesquisador aponta um segundo momento de criminalização do funk, ainda nos anos 1990:

É curioso notar que a segunda intensa campanha de criminalização do funk na mídia teve justamente como alvo os bailes funk de modo geral, mas atingiu de forma mais contundente os chamados “bailes de comunidade” (...), culminando, durante as chamadas Operações Rio I e II (1995/1996), com a interdição definitiva deste tipo de evento (HERSCHMANN, op. cit., p. 106).

E o autor arremata:

Claramente a imprensa, como os setores mais conservadores da população, identifica na proibição dos bailes a solução para o fim desses “atos de selvageria”. O objetivo é eliminar o “foco” desse suposto “câncer urbano”. Na realidade, esteve em curso naquele período um processo que colocou os funkeiros ao lado de criminosos, o que os transformou em uma espécie de “bode expiatório sacrificial” (HERSCHMANN, op. cit., p. 107).

Em texto mais recente, a pesquisadora Adriana Facina também detalha a questão da inserção midiática do funk nos anos 1990, após os episódios dos arrastões nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro:

A notoriedade midiática veio nos anos 1990 e ocupou não as páginas dos elitizados cadernos culturais dos jornais cariocas, e sim o noticiário policial. Num início de década tristemente identificado com as chacinas da Candelária e de Vigários Geral, foram os arrastões ocorridos no Arpoador e em outras praias da Zona Sul que deram visibilidade aos funkeiros. Criação midiática, os arrastões foram apresentados ao amedrontado público como assaltos realizados por bandos de funkeiros favelados. Na verdade, se tratavam de embates entre galeras oriundas de bairros como Vigário Geral, encenando na parte “nobre” da cidade os rituais já bastante conhecidos nas comunidades. Fenômeno típico do Rio de Janeiro, as rivalidades das galeras de jovens brancos de classe média eram parte do cotidiano das praias da Zona Sul. O diferencial dos chamados arrastões era a cor da pele e a origem social dos jovens que se enfrentavam, alguns entoando gritos de guerra como “É o bonde do mal de Vigário Geral” (FACINA, 2009, p. 25).

E a pesquisadora continua, descrevendo também a relação que a mídia estabeleceu entre funk e tráfico de drogas, ainda nos anos 1990:

Os “arrastões” despertaram o interesse da mídia corporativa pelos bailes que já ocorriam há mais de uma década, que passou a noticiá-los sempre destacando a violência ocorrida dentro e fora dos clubes. Principalmente a partir de 1995, se tornou comum também a acusação de ligação dos bailes com o comércio varejista de drogas, invariavelmente designado tráfico, denominação que obscurece os principais caminhos pelos quais passam as substâncias ilícitas até sua venda no varejo. Os “traficantes” seriam ao mesmo tempo incentivadores da violência, buscando tornar vitoriosas nos embates as galeras das localidades sob seu comando, e também patrocinadores diretos dos bailes nas favelas, com o objetivo de aumentar a venda de drogas num momento em que os jovens “do asfalto” começam a se interessar pelo ritmo que vinha dos morros (FACINA, op. cit., p. 25-26).

A pesquisadora Adriana Lopes, por sua vez, destaca diferentes momentos na relação entre a mídia e o funk do Rio de Janeiro. Como resultado de sua pesquisa, Lopes apresenta o modo como o funk era representado nos grandes jornais impressos do Rio de Janeiro antes do período dos arrastões e do gênero conhecido como funk carioca:

Nos primeiros anos de existência do funk no Rio de Janeiro, havia poucos MCs de funk carioca. Os MCs entrarão em cena somente nos anos 1990, produzindo músicas em Português. Assim, dois foram os sujeitos que adquiriram visibilidade nos anos 1980: os DJs e os dançarinos dos bailes funk (LOPES, 2011, p. 30).

Adriana Lopes (assim como os outros dois pesquisadores citados anteriormente, Facina e Herschmann) aponta o fato do funk ser cantado em Português e passar a ser tocado junto aos jovens da classe média e das elites da cidade o que passou a incomodar os setores conservadores e despertar esta associação com a criminalidade. Se nos anos 1980, o funk era tratado como a “festa” e a “diversão do subúrbios”, “esse discurso vai mudar radicalmente nos anos 1990, quando o funk e os funkeiros serão transformados em notícias constantes nos cadernos policiais desses mesmos jornais” (LOPES, op. cit., p. 33). Segundo Lopes,

nos anos 1990, o funk torna-se cada vez mais popular, principalmente entre as camadas mais pobres da população carioca. Multiplicam-se os números de bailes e entram em cena os sujeitos que foram definitivos para a construção da identidade própria desse gênero musical, os MCs. A partir dessa época, o funk começa a ser cantado em Português. As letras refletem o dia a dia das favelas e bairros pobres, ou fazem exaltação a elas (...). Nesse momento, o funk começa também a cruzar as fronteiras simbólicas da cidade do Rio de Janeiro, atraindo jovens de classe média para os chamados bailes de comunidade – bailes que acontecem em favelas. O funk passa a ser tocado também em locais da Zona Sul (LOPES, op.cit., p. 33-34).

E sobre assunto, voltando à questão dos arrastões e da criminalização do funk através da mídia, Adriana Lopes destaca:

Todavia, junto com a expansão do funk, cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical. Se nos anos 1980, o funk era veiculado em cadernos de cultura e de comportamento dos jornais, nos anos 1990, passará a ocupar, principalmente, os cadernos policiais desses mesmos jornais (LOPES, op. cit., p. 34).

A pesquisadora, ao mostrar em seu livro diferentes exemplos de matérias jornalísticas dos anos 1990 que criminalizam o funk, consegue apreender e evidenciar o perfil traçado pela grande mídia (ou mídia corporativa, nas palavras da própria autora aqui citada) do funkeiro do Rio de Janeiro:

Diferentemente do perfil desse sujeito que, nos anos 1980, aparece implicitamente nos jornais, nos anos 1990, esse perfil começa a ser amplamente enunciado como uma estratégia para criminalizar tanto o funk quanto as favelas. Aqui o funkeiro não é só o jovem desempregado e de baixo poder aquisitivo que aprecia uma prática musical desconhecida pela Zona Sul, mas o morador de favela que gosta de “enlatados de terror e violência” e tem como heróis “artistas de funk e traficantes das comunidades onde moram” – aqui o paralelismo “artista de funk/traficante” não é por acaso. E, ainda, que são jovens “sem nenhuma ideologia política”, mas que, paradoxalmente, têm uma “preferência eleitoral”: votam na candidata de oposição do governo da época, Benedita da Silva – mulher negra proveniente do Chapéu Mangueira, uma das favelas localizadas na Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro, onde acontecia um famoso baile funk (LOPES, op. cit., p. 37-38).²⁴⁰

Apesar deste perfil do gênero musical funk fluminense e de seus artistas traçado pela grande mídia, que os associa constantemente ao narcotráfico e a uma série de elementos tidos como socialmente pejorativos, no caso das variedades e do entretenimento, o funk é chamado vez por outra para animar plateias diversas através de alguns de seus artistas de destaque (que variam de época para época). Os representantes do funk *melody*, romântico, sempre estiveram presentes na mídia, enquanto que outras vertentes não possuem o mesmo espaço. O próprio funk consciente/politizado teve algum espaço nos anos 1990, quando o seu discurso ainda era bastante genérico e tratava de questões básicas dos favelados que poderiam ser identificadas por pessoas de outras classes sociais, tal como é o caso do “Rap da Felicidade”, da dupla Cidinho e Doca. Além da inegável qualidade desta música, com letra bem elaborada, refrão assobiável em termos melódicos, e uma interpretação emocionante por parte dos intérpretes, a frase inicial “Eu só quero é ser feliz” é bastante assimilável e identificável por quem vive em

²⁴⁰ O perfil do funkeiro descrito por Lopes foi retirado de uma material analisada pela pesquisadora, publicada em 25/10/1992, intitulada “Movimento funk leva desesperança”. Todos os termos entre parênteses contidos na citação longa acima foram retirados da própria matéria em questão.

qualquer classe social no Rio de Janeiro ou no país. Algumas músicas mais recentes, como “Tá tudo errado”, da dupla de MCs Júnior e Leonardo, são bem mais específicas com relação às críticas ao Estado e a situações concretas da vida do favelado atual. No trecho desta música reproduzido abaixo, é possível observar algumas críticas bem específicas ao modo como a atuação do Estado vem ocorrendo nas favelas nos últimos anos:

Comunidade que vive à vontade
Com mais liberdade tem mais pra colher
Pois alguns caminhos pra felicidade
São paz, cultura e lazer
Comunidade que vive acuada
Tomando porrada de todos os lados
Fica mais longe da tal esperança
Os menor vão crescendo tudo revoltado
E não se combate crime organizado
Mandando blindado pra beco e viela
Pois só vai gerar mais ira
Naqueles que moram dentro da favela
Sou favelado e exijo respeito
São só meus direitos que eu peço aqui
Pé na porta sem mandado
Tem que ser condenado
Não pode existir

Refrão:
Está tudo errado
É até difícil explicar
Mas do jeito que a coisa está indo
Já passou da hora do bicho pegar
Está tudo errado
Difícil entender também
Tem gente plantando o mal
Querendo colher o bem

Assim, quanto mais o funk fluminense torna-se “adulto”, menos espaço este funk consegue dos tradicionais meios de comunicação da chamada “grande mídia” ou “mídia corporativa”, quer dizer, das grandes empresas de comunicação que produzem jornalismo societário. Esta música citada acima quase não tem espaço nestes veículos, embora sua discussão em termos de letra seja mais elaborada, pragmática e aponte fatos mais específicos do que as travadas nos anos 1990 por diferentes MCs (não se está discutindo aqui a qualidade estética/artística desta obras).

Há também o problema de falta de documentação midiática a respeito do funk fluminense. Um estrangeiro que estivesse chegando ao Rio e se interessasse em saber mais sobre este tema ficaria impressionado com o pouco material que existe falando sobre o funk de modo didático ou documental. Alguém que está tendo contato com o funk pela primeira vez e não conhece o assunto, mas gosta de assistir a canais de televisão sobre música, por

exemplo, ou ler as notícias dos cadernos culturais dos principais jornais impressos, não encontrará muito material sobre o funk aqui. No caso do cinema, conta-se nos dedos de uma mão o número de documentários cinematográficos realizados até agora. Em se tratando de longas-metragens, basicamente existem: *Sou feia, mas tô na moda* (da diretora Denise Garcia), *Favela Bolada* (no original: *Favela On Blast*, dos diretores Leandro HBL e Wesley Pentz, este mais conhecido como DJ Diplo) e o recente *Batalha do passinho: os muleque são sinistro* (do diretor Emílio Domingos). É muito pouco para dar conta, minimamente, da quantidade de informações a respeito de artistas e obras existentes no funk fluminense.

Em se tratando da divulgação de discos, CDs e outros frutos midiáticos que carregam informação registrada, o material que se possui também é confuso, embora neste caso não seja pouco; apenas o é em termos oficiais. Não existem muitos álbuns de artistas do funk no sentido tradicional. O funk desconstrói a noção de álbum, na medida em que artistas com uma ou duas músicas expostas na internet e em rádios são chamados a realizar shows de sete, dez ou quinze minutos como atrações de eventos maiores, os bailes (como os descritos no capítulo 2). Ao invés de prepararem um show de uma hora, com várias músicas, e tocar em um local por dia, é praxe que os MCs e grupos de dançarinas façam vários shows curtos em diferentes locais (em alguns casos, diferentes municípios do estado) na mesma noite. Não se tem também, muitas vezes, o mesmo padrão de produção de um disco de rock e outros gêneros da música popular brasileira. O funk traduz exemplarmente, em suas obras fonográficas independentes, o lema do punk Inglês do final dos anos 1970: “*Do it yourself*”/ “Faça você mesmo”. MCs munidos de suas melodias e letras procuram algum DJ e pagam (a preços variáveis) uma produção de música. Ao invés de produzir um disco, o que seria caro e demorado, coloca-se para tocar na internet, nos bailes ou nas rádios uma única música bem produzida, que pode garantir o sucesso financeiro e simbólico destes MCs por algum tempo (em geral, um período não muito longo). Mas o fato é que não há uma extensa discografia de funk no catálogo das grandes gravadoras, em se tratando de álbuns autorais. Com alguma regularidade, são lançados por selos menores, independentes, ou por grandes gravadoras CDs e DVDs que são, na verdade, compilações de vários artistas do funk.

No caso da equipe de som Furacão 2000, são inúmeras coletâneas (CDs e DVDs) de artistas do gênero musical em questão. Nos últimos anos, a empresa vem dando uma ênfase nos lançamentos de DVDs ao vivo (*Tsunami 1*, *Tsunami 2*, *Armagedon 1*, *Twister 1* etc.). No caso de DJs como Marlboro e Dennis, estes lançam CDs ou DVDs em parceria com gravadoras, normalmente com gravações de estúdio dos artistas do funk. Ainda assim, consistem em coletâneas do mesmo modo.

A importância da veiculação midiática no mundo contemporâneo, amplamente midiaticizado, é significativa. Mesmo os gêneros populares como o funk necessitam de veiculação de suas músicas e notícias, pois o real-histórico da atualidade é não somente o real histórico da vivência cotidiana, mas o real escandido da relação entre seres humanos e dispositivos midiáticos, como aponta Sodré em sua obra, ao nomear o “*bios* midiático” como uma espécie de “existência vicária” (SODRÉ, 2002, p. 21-28).

Portanto, se a televisão não destina espaço para contar a trajetória de tantos artistas do funk que obtiveram sucesso nos últimos vinte e cinco anos, estes artistas ainda assim vão cada vez mais encontrando formas de se difundir através da internet. A rede ciberespacial tem sido uma ferramenta muito importante para a divulgação do funk pelos seus artistas, sejam eles MCs, DJs, dançarinos etc.

O próprio passinho, fenômeno recente que já foi tema de um documentário citado acima e está sendo abordado por pesquisadores como a professora Simone Sá, estabeleceu uma estreita relação entre seu desenvolvimento artístico e a internet:

Numa breve descrição do fenômeno, trata-se de um “desafio” entre jovens oriundos dos territórios do funk – favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro – que executam passos de dança complexos, misturando a coreografia do funk a outros gêneros tais como o frevo, o tango e/ou o passo *moonwalk* de Michael Jackson, dançados ao som de celulares; e gravados e editados de maneira amadora.

Disseminados rapidamente no Youtube, as “batalhas” ganharam visibilidade para além das vielas de origem, culminando num campeonato patrocinado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 2011 e em apresentações em programas televisivos de audiência ampliada, tais como o Esquenta, apresentado na *Rede Globo* aos domingos por Regina Casé (SÁ, 2012).

Sobre essa relação da internet com o Passinho, o diretor Emílio Domingos tem algumas coisas a dizer. Em princípio, o próprio filme *A Batalha do Passinho* surge de uma série de fatos que se iniciam com uma busca na internet por parte do diretor, que já havia realizado um filme sobre funk anteriormente²⁴¹:

Como eu tenho esse interesse por funk, como pesquisador, mesmo, né? Como eu já lhe disse antes, em 2008, eu estava navegando no *Youtube*... Aí, teve uma tarde de domingo em que eu não parei de navegar. Eu comecei a ver, de um vídeo, que era o “Passinho Foda”, eu acabei indo para outro, para outro... E fiquei umas três horas vendo vídeos! Essa coisa de *Youtube*, que uma coisa leva a outra, né? Uma página leva a outra... E aí, fiquei vendo com um amigos, assim... E foi o programa dessa tarde de domingo. E uma coisa que me chamou muito a atenção: a arte dos garotos, a forma deles dançarem era incrível, mas também a leveza. Que aquilo para mim era muito

²⁴¹ O documentário *Cante um funk para um filme* (dentro dos padrões brasileiros de cinematografia trata-se de um média-metragem, possuindo cerca de 22 minutos), dirigido pelo próprio Emílio Domingos e por Marcus Vinicius Faustini, em 2007, retrata um pouco da vida de alguns MCs da Baixada Fluminense.

novo. Para mim, o passinho teve o mesmo impacto que teve uma montagem, que é muito sofisticada, que mistura elementos meio imprevisíveis... Você não sabe o que vai acontecer naquela música, o que que o cara vai citar, vai usar ali. E ver os garotos dançando é sempre assim para mim. Então, quando eu vi isso pela primeira vez, foi um impacto muito forte! Porque eu nunca tinha visto uma dança como aquela. E a narrativa daquela dança; o garoto começava com um movimento e ia para outro, para outro e para outro... Era imprevisível para mim, então eu fiquei muito impactado, muito fascinado quando eu vi o passinho pela primeira vez. Eu fico até emocionado falando isso.²⁴²

Após este contato inicial, Domingos resolveu pesquisar mais sobre o passinho. E recorreu, novamente à internet:

E aí, em 2008, eu vi vários vídeos e o que me chamava a atenção é que os vídeos tinham um minuto, um minuto e meio, dois minutos... Eram geralmente dois garotos, três garotos dançando, se apresentando para uma câmera, com um funk muito distorcido, muito alto e você não sabia de onde eram aqueles garotos, o que é que eles pensavam, como é que eles aprenderam a dançar aquilo e era tudo muito intenso, assim, para mim, né? Via aquilo ali e eu ficava muito curioso! Bom, aí, em 2011, o SESC da Tijuca me convidou para organizar uma mostra de filmes sobre funk e hip-hop. Chamava Projeto Rua. E aí, eu estava lá na abertura desse projeto e encontrei o Júlio Ludemir e o Rafael Nike. O Júlio Ludemir, eu já havia conhecido ele em 2000, na Rocinha, eu fui no encontro do GBCR, Gangue de Break Consciente da Rocinha... Foi uma festa que eles fizeram lá em 2000, e eu já tinha filmado eles no meu primeiro doc., que se chamava *A Palavra que me Leva Além*, sobre os elementos da cultura hip-hop, nesse ano. Eu registrei um pouco a cena. Aí, o Júlio Ludemir estava lá me entrevistando... Eu conheci ele nessa época. Ele não era uma pessoa próxima. A gente se conhecia de se encontrar nesses eventos, nesses lugares; e tinha o Rafael Nike também, que é outro cara que organizou – eu já vou antecipar – eles organizaram a Batalha do Passinho... E o Júlio Ludemir tinha visto o meu outro longa, o *L.A.P.A.*, e ele me convidou – o Nike me conhecia como DJ, pois tinha me visto tocar na festa de um amigo em comum – E o Júlio Ludemir tinha visto *L.A.P.A.*, tinha gostado bastante, sabia que eu me interessava por cultura urbana aqui da cidade, pelas manifestações culturais todas, e aí eles me convidaram para ser jurado da Batalha do Passinho. Eu fiquei maravilhado! Só o fato de saber que eu ia encontrar com aqueles garotos e saber quem eram esses moleques que eu era fã, ficava acompanhando pelo *Youtube* e tudo mais... Aí, já fiquei muito empolgado e cinco minutos depois que eles conversaram comigo, me convidaram, eu pensei: “Cara, eu não vou ser jurado nada!” Até mesmo porque eu não me acho... Não me achava apto para julgar essa arte. Eu gostava muito, mas não era um *expert*. E aí, eu propus para eles registrar os três dias da Batalha e mais a final. Registrar e fazer um curta-metragem sobre a Batalha do Passinho. Só que durante esse registro, eu fui me aproximando dos garotos e as conversas de bastidores foram acontecendo. Eles iam me contando, eu fui vendo que a relação com o passinho, com o funk e a relação de amizade que eles tinham por causa daquela cultura... Garotos que eram de áreas diferentes da cidade, que provavelmente não se conheceriam se não fosse o passinho, essa afinidade. Um garoto que mora na

²⁴² Esta fala é parte da entrevista que Emílio concedeu ao autor deste estudo no dia 04/12/2012.

Ilha do Governador com outro da Piedade, com outro da Cidade Alta... E que têm uma afinidade, têm uma amizade incrível por conta dessa cultura do passinho. Então, eu fui vendo que um curta não daria conta para contar essa história. E aí, a partir disso, eu topei a empreitada de fazer um longa-metragem sem nenhum apoio financeiro, que é uma loucura! Quando eu penso nisso agora, eu acho que talvez, se eu não gostasse muito do assunto, se a minha relação com os garotos não fosse tão intensa assim, eu acho que eu não teria feito esse filme! Assim, se eu não acreditasse tanto na sinceridade deles, na relação com essa cultura... Se não fosse algo que me comovesse tanto, eu acho que não... Certamente, eu só teria feito um curta e acabado assim. Mas não! Eu, felizmente... Os meus amigos também ficaram muito impressionados e... Os meus amigos que me acompanharam nas filmagens, o fotógrafo, o técnico de som... Era uma equipe bem compacta, bem simples. E todo mundo topou! Todo mundo que eu falava – eu fiz o *teaser* três dias depois que acabou a Batalha – todo mundo que viu aquilo ali ficou muito impressionado. Teve um número muito grande de visualizações, de pessoas que compartilhavam, que achavam aquilo ali impressionante. Então, eu vi que aquilo ali não só comovia a mim, mas que encantava muita gente que não tinha uma relação com o funk necessariamente. Pessoas que muitas vezes até tinham preconceito com o funk, mas que aceitavam o passinho de uma forma muito aberta.²⁴³

Sobre a relação do funk com os dispositivos midiáticos, eu incluí, nas cinco perguntas sistemáticas usadas na segunda fase de entrevistas (composta por 14 entrevistas gravadas entre julho e dezembro de 2012), duas que versavam sobre este assunto: 4) Quais os canais essenciais para a circulação/difusão do funk fluminense? 5) Como é a relação do funk com a mídia tradicional? O funk tem espaço na mídia, é estigmatizado, ou não?²⁴⁴

Abaixo, relaciono boa parte das respostas a respeito deste tema. Com relação aos canais de difusão/circulação do funk fluminense (pergunta 4), a DJ Grazy considera todos os veículos de comunicação extremamente importantes na difusão do funk:

Todos os veículos de comunicação: rádio, televisão, jornais, tudo! São todos importantes. Mas é daquela forma, né? A pessoa que está publicando aquilo, que está publicando sobre o funk, que seja para... Como é que se diz? Que seja para... (...) Que seja para somar! É lógico que teve muito preconceito com o funk há uns anos atrás... Mas hoje mudou completamente! Hoje não é isso mais. Hoje é cultura reconhecida!²⁴⁵

O empresário Mateus Aragão também concorda com essa visão de que todos os veículos possuem a sua importância:

Todos eles têm esse papel! Todos eles têm esse papel. É uma cadeia, o funk tem uma cadeia gigantesca e cada setor dessa cadeia tem o seu papel. Vários funks de favela foram fundamentais para lançar artista e para lançar as

²⁴³ Esta fala é parte da entrevista que Emílio concedeu ao autor deste estudo no dia 04/12/2012.

²⁴⁴ Estou usando aqui para identificar as perguntas a mesma ordem de numeração que eu usei durante a entrevista (4 e 5).

²⁴⁵ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

músicas novas, que é onde são lançadas; as rádios são fundamentais para divulgar essas músicas; os bailes são fundamentais para esses artistas poderem ganhar cachê, porque eles não ganham pela música – não vende CD, então ele só ganha pelo show – tem que ter baile para o artista poder fazer show. Todos, porque, se for só na favela, é pouco para ele. Então, tem que ter baile mais ainda na favela e o cachê tem que ser maior... Enfim, então tem essa importância. Os bailes de favela são onde normalmente são lançadas as músicas novas... E têm essa característica. E também de ser o lugar onde a música estoura! Estourou no PU (Parque União), estourou no Jacaré... Sempre foi... E aí, expande para a cidade. As rádios divulgam. Que mais que tem? A internet, que é uma coisa que eu acho que está... Que é a principal do funk. O pessoal de São Paulo está explorando muito isso.²⁴⁶

Para muitos dos entrevistados, a internet surgiu como resposta principal a esta questão, ressaltando a sua importância no cenário atual de difusão da música e da dança relacionadas à cultura funk do Rio de Janeiro. O depoimento da pesquisadora Tina confirma isto, apontando também a importância dos bailes e das rádios:

Eu acho que a internet é um meio fundamental para o funk, é onde mais se troca, né? Porque a maioria dos funkeiros não tem a chance de produzir um CD ou um material mais assim... Então, é sobretudo a partir de sites da internet que toca. O baile, eu acho que o baile é uma maneira essencial de fazer circular a produção funkeira, de você produzir coisas locais... Tem funks que só tocam em determinados locais! Você só vai ouvir se for no baile X ou num determinado lugar. Não sai dali. E isso é interessante também, né? Você tem a música do território. E a rádio seria legal se abrisse mais, acho que traria mais oportunidades e faria circular mais, os funkeiros se encontrarem, se conhecerem uns aos outros, conhecerem suas próprias tradições...²⁴⁷

Para o DJ Skitter, a internet é o melhor meio para um artista do funk mostrar o seu trabalho, principalmente no início da carreira:

Hoje, a gente tem internet, a internet está muito forte. Hoje você consegue, em menos de um dia, você consegue afetar duas mil, três mil pessoas rapidamente. E hoje, a internet... Não adianta! A internet hoje é a melhor forma. Para mim, foi o melhor meio de mostrar o meu trabalho! Eu, que nunca tive oportunidade de chegar e tocar num baile no meio de outros DJs famosos e pela internet algumas pessoas me conheceram, apostaram no meu trabalho, e hoje eu tenho a oportunidade de mostrar. Então, a internet hoje é o melhor caminho para se colocar o funk no foco.²⁴⁸

O DJ Woody aborda, em seu depoimento, a transformação que houve com relação à veiculação do funk nas últimas duas décadas:

Cara, nos anos 90, era o rádio quase que 90% da sua totalidade. Hoje em dia, com o advento do MP3 player, iPod, DVD e essas coisas assim, o cara pode

²⁴⁶ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

²⁴⁷ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

²⁴⁸ Esta fala é parte da entrevista que Skitter concedeu ao autor deste estudo no dia 18/07/2012.

ter o funk no carro, o funk no som de casa, no banheiro, aonde ele quiser ouvir e hoje em dia eu acho que a Internet é uma grande aliada, principalmente pros novos artistas, pra galera que... Porque hoje, por exemplo: eu sou um cara que vivo da Internet, pego a música aqui agora, boto na Internet... Daqui a algumas horas ela está tocando em alguma rádio... Entendeu? Quer dizer, eu acho que hoje 50% vamos dizer que é culpa da Internet, vamos dizer que 40% seja culpa dos bailes e o restante diversas mídias como o rádio... O rádio já foi mais importante. Hoje em dia, infelizmente, o rádio não é tão ditador de moda assim, entendeu? O rádio vai mais na onda do que está sendo tocado no baile. Antigamente, nos anos 90, o rádio que lançava moda; hoje em dia é o contrário.²⁴⁹

O dono de equipe Eduardo acredita que a internet é mesmo a ferramenta mais importante hoje, principalmente devido às restrições do Estado com relação à realização de bailes funk:

Eu acho que hoje os MCs estão usando mais é internet! E as casas de show... Agora, bailes de equipes de som, praticamente não estão tendo! Está muito pouco! Até os MCs perderam muito espaço com isso, porque quem divulgava os MCs eram as equipes de som... Sempre foram as equipes de som!²⁵⁰

Outro dono de equipe, Tojão, confirma o depoimento de Eduardo e apresenta o exemplo do grupo de dançarinas Bonde das Maravilhas, um dos atuais sucessos do funk fluminense:

Hoje, internet. Nos dias de hoje, internet. Porque a maioria das músicas, elas não vêm da rádio! Elas vêm da periferia ou vêm da internet! Bonde das Maravilhas. Vou dar um exemplo: Bonde das Maravilhas. Não veio da rádio! Tanto que elas não têm nem música, elas dançam. Elas são o maior sucesso do funk hoje. Não tem nada que tenha mais sucesso do que o Bonde das Maravilhas! Veio da internet. A rádio é o último estágio do funk... É a rádio! Hoje, dificilmente você vê uma música que estreia na rádio. Ela estreia na internet, ela estreia na periferia... Se ela virar sucesso, ela toca na rádio; se ela não virar, ela não toca. A não ser que você coloque muito milhão, tipo o pessoal que trabalha com o Naldo, que bota muito dinheiro na jogada, nas rádios... E aí, vai tocar! Vou dar um exemplo: o Koringa, o Buchecha. O Claudinho e Buchecha, eles faziam sucesso, na época, porque vinham da comunidade. “Hot-Dog”, por exemplo: Não é sucesso. Existe uma rejeição dentro dos bailes funks! O Koringa, existe uma rejeição também... Por que não estourou? É engraçado, ele veio da Globo! Ele veio da Globo, tá direto na Globo tocando o tempo todo, na Avenida Brasil... O maior sucesso, a novela! Por que que essas duas músicas não viraram? Aí a pergunta. Porque não veio lá do gueto. Parece que o povo rejeita, cara. Eu já fiz essa experiência no meio do baile...²⁵¹

²⁴⁹ Esta fala é parte da entrevista que Woody concedeu ao autor deste estudo no dia 18/07/2012.

²⁵⁰ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

²⁵¹ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

O diretor de cinema Emílio Domingos acredita que a internet é importante, mas destaca outros espaços, que ele considera “espaços de encontros”:

O que que é essencial? Bom, a cultura do funk se deu essencialmente nos bailes, rádios comunitárias... Ganhou espaço, né? Consegue espaço nas TVs, nas rádios, a internet tem mostrado que é um novo universo aí para o funk... A cultura do passinho, por exemplo, se deu muito pela internet... Então, os espaços são esses, né?! São os espaços de encontro, como os bailes, até os de comunicação de massa!²⁵²

MC Ike, por sua vez, ressalta a importância do reconhecimento do funk para que sua circulação/difusão continue a ocorrer efetivamente, principalmente em se tratando dos bailes:

Cara, eu acho importante para a circulação do funk: primeiro, o reconhecimento que ainda não existe, que aquilo de fato expressa uma vida de muita gente. As formas, elas têm muitas. Tem baile funk, tem CD, tem MCs, tem DJs. A gente vive um ataque muito forte ao baile funk. O baile funk no Rio de Janeiro está em extinção. Estes bailes tradicionais, de comunidade, baratos, democráticos – qualquer um pode ir – aonde mulher não paga nada até meia-noite e homem é cinco reais a noite inteira, estão num processo violento de, salvo algumas exceções de grandes empresas – que lucram muito com isso – acabando. O porquê disso, cara, essa pergunta aí, ela é difícil, porque ela envolve até o próprio mercado do funk, porque o funk se mata, quando ele se monopoliza... Quando duas empresas aglutinam tudo e passam a definir o que é que toca e o que não toca...²⁵³

Para alguns MCs, como Eddy, as rádios ainda possuem um papel fundamental na circulação do gênero musical conhecido como funk carioca:

O veículo principal do funk são as rádios. Né? O baile hoje toca muito o que toca nas rádios. Por isso que algumas favelas não tocam nada do que toca no rádio, tocam só o tal do proibidão e da putaria, entendeu? São os bailes, digamos assim... Olha, são os “mujahidin” do funk (ri), fazendo aqui uma alusão aos muçulmanos. Assim, são aqueles radicais do funk. Eles só cantam, não tocam nada de rádio, não cantam... Lá, só mesmo o proibidão e a (putaria)...²⁵⁴

Para MC Liano, ainda que reconheça a importância do rádio, este MC destaca a internet e os bailes como elementos fundamentais desta circulação:

Bom, um grande veículo de circulação é a rádio, mas hoje em dia, devido a esse acesso, esse melhor acesso à internet e tal; hoje em dia, a internet tem compartilhado e feito muitas coisas e tem divulgado muito pela internet, pelos próprios bailes, né? Porque às vezes os bailes têm cinco mil, oito mil, dez mil pessoas numa noite e aquilo ali, se você toca uma música ali, a galera começa a ficar ligada na música. Então, dali a sua música já começa a acontecer, né?²⁵⁵

²⁵² Esta fala é parte da entrevista que Emílio concedeu ao autor deste estudo no dia 04/12/2012.

²⁵³ Esta fala é parte da entrevista que Ike concedeu ao autor deste estudo no dia 20/07/2012.

²⁵⁴ Esta fala é parte da entrevista que Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

²⁵⁵ Esta fala é parte da entrevista que Liano concedeu ao autor deste estudo no dia 31/07/2012.

Finalmente, MC Leonardo é taxativo. Para o Presidente da APAFunk, nada se compara à organicidade dos bailes no que se refere à difusão do funk fluminense:

Baile! O baile. É no baile que ele tem vida. É no baile que ele tem vida! A rádio é uma sobrevida. A internet é uma sobrevida. A vida do funk está dentro do baile! É ali que ele atinge inspiração, é ali que se trocam conhecimentos, é ali que as classes se encontram, é ali que há um fomento de sociabilidade que o rádio não vai trazer, nem a internet.²⁵⁶

Neste sentido, Leonardo deixa claro que não está somente pensando no funk como um conjunto de músicas, mas relacionando cada uma destas músicas a seus contextos e aos efeitos de sociabilidade que as mesmas trazem, quando tocadas nos bailes.

Com relação à outra questão apresentada por mim e citada acima (pergunta 5), as respostas abaixo demonstram que há uma divisão no funk. Nem todos os profissionais do funk consideram o funk ainda hoje estigmatizado pela mídia. A maior parte, sim; mas existem aqueles que acreditam que o funk é capaz de ampliar ou reduzir seu espaço midiático, pois, ao escolher determinados tipos de música, restringe seu campo de ação em termos de programação radiofônica e televisiva. De fato, pode-se dizer que as versões *light* são um engodo relativo. Embora consigam espaço nas rádios, os espaços são limitados e poder-se-ia questionar se isto é causado também pelo fato de que muitas pessoas sabem o que aquelas músicas estão “realmente” dizendo e não as consideram adequadas para tocar em qualquer horário e programa das grandes rádios. Seja por estigmatização alheia, seja por uma escolha própria de alguns MCs que restringe o espaço do próprio funk, o fato é que a relação entre funk e grandes meios de comunicação nunca foi uma relação tranquila.

Existem, afinal, muitos espaços midiáticos nos grandes meios de comunicação para o funk fluminense? Segundo a DJ Grazy:

Tem espaço, sim! Pode falar bem, pode falar mal, mas estão falando do funk! O que cabe a nós, funkeiros, é mudarmos essa visão de quem está falando. Podem falar mal, podem falar o que quiserem... Quem está vivendo o funk sabe da realidade, né? Então, isso é a minha opinião, tá!²⁵⁷

Ela continua: “Na minha opinião, pode falar bem, pode falar mal... E hoje, a maioria dos veículos de comunicação, o que estão falando é bem, muito bem do funk! Aqui no Rio de Janeiro. Tem problemas, como está tendo em São Paulo e tal... Enfim...”²⁵⁸

²⁵⁶ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²⁵⁷ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

²⁵⁸ Esta fala é parte da entrevista que Grazy concedeu ao autor deste estudo no dia 05/12/2012.

A pesquisadora Tina concorda que o espaço obtido pelo funk é grande, em termos midiáticos, mas discorda com relação ao fato da mídia supostamente tratar o funk do Rio de Janeiro adequadamente:

Não, o funk tem espaço para caramba na mídia! O problema é que é um espaço ruim! É sempre... É muito difícil você ver uma notícia sobre funk que não envolva morte. Aquilo que o Leonardo fala: “O cara morre na saída de um forró, você não diz: ‘morreu na saída de um forró.’ ‘Morreu na saída de uma festa.’ ‘Morreu na saída de uma boate.’ Sei lá, uma boate que toca música eletrônica... Você não diz: ‘Morreu na saída de uma boate que toca música eletrônica’. No funk, é certo. (...) Vem no título. Então, sempre as associações são muito ruins! Ou é: “Funkeiro é preso com associação ao tráfico!” As pessoas não falam... Quando o Belo foi preso, não falavam: “Pagodeiro foi preso.” Era o Belo! Era um artista.²⁵⁹

O diretor de cinema Emílio Domingos possui uma visão parecida a respeito deste assunto:

Os jornais hegemônicos costumam tratar o funk com... De forma muito pejorativa. É muito clássico você ler no jornal: “Morreu no baile funk”, por exemplo. É uma frase clássica, como se o baile matasse, como se o funk fosse extremamente violento. Quando você vê a cobertura dos arrastões, do arrastão que aconteceu no Arpoador, você vê que a mídia não conhece direito o fenômeno! O jornalista que está escrevendo sobre aquele assunto não conhece essa cultura do funk! O funk é algo exótico a ele e que ele ainda lida com muita distância! Quando o Gambá morreu, a manchete era: “Morreu no baile funk!” E depois que foi se investigar, sabe-se que ele morreu no meio de Bonsucesso, às onze horas da manhã, assassinado por um segurança de uma rua e um morador de uma rua no meio de Bonsucesso! Não tem, ele não morreu no baile funk! Ele saiu inteiro do baile funk, sem problemas, e foi assassinado brutalmente, covardemente, no meio de uma rua de Bonsucesso! Então, eu acho que ainda existe muito isso. O baile... As pessoas conhecem pouco da cultura funk! A Indústria Cultural, a mídia conhece pouquíssimo do funk! Pouquíssimo, pouquíssimo!! Se o baile funk consegue uma inserção, que é gradativa e significativa para quem é da cultura funk, eu acho que ainda é muito pouco para o que ele representa para essa sociedade, né? É difícil, você não vê o baile funk na programação cultural! Os bailes, eles acontecem em inúmeros lugares, você não vê nos cadernos culturais a programação dos bailes funk!²⁶⁰

Para o produtor de eventos Mateus Aragão, realmente o funk é estigmatizado pela mídia. Porém, o produtor apresenta uma versão um tanto diferente, que remeteria mais ao aspecto comercial da venda de jornais ou da conquista da audiência televisiva do que a puro preconceito no que se refere ao gênero musical aqui estudado:

É duro você conseguir uma matéria em favor do funk. De um tempo para cá, isso tem sido mais frequente. Tem sido mais aberto. Essa própria... A posição do personagem funkeiro dentro da novela já é outra. Você vai ver

²⁵⁹ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

²⁶⁰ Esta fala é parte da entrevista que Emílio concedeu ao autor deste estudo no dia 04/12/2012.

Suburbia hoje, a menina que está dançando, rebolando lá, é semi-írgem! Veio do interior... (...) A *Suburbia*. Que é diferente da “boladona” drogada que ia ao baile funk. Não sei se você lembra dessa novela, o ano em que foi... Porque ele colocou que a mulher pode ser sensual, rebolar e não ser piranha! Palmas para ele, porque eu já sabia disso há o maior tempão! Não é porque a pessoa é sensual, que a pessoa é vulgar! Então, há momentos em que a mídia, porque ela quer vender aquele produto, ela vai e faz uma outra leitura do mesmo produto. Mas quando ela quer vender o jornal, que é o produto dela, ela bota o funk de codinome, porque o funk vende! Então, se morreu o cara, bota lá que ele morreu... Se tiver um baile funk, bota baile funk no meio! Eu tenho o alerta *Google* de “funk”, “baile funk”, “eu amo baile funk”, e tenho monitoramento na internet disso. De tudo que é postado e que sai no mundo sobre funk. No Brasil, por dia, eu recebo uns quarenta *posts*. São quarenta *posts* falando que alguém saiu do baile funk e morreu! Então, não sei se o jornalista está realmente implicando... Fora os caras que são canalhas, mesmo!! Aí, não vou nem discutir isso, que aí tem para caramba. Pessoal preconceituoso... Mas estou falando da coisa natural: o cara vai dar a notícia, ele bota o baile funk no meio! Primeiro, porque dá *glamour*, né, não sei por que, mas dá *glamour*! Sei lá: o cara estava saindo do samba. Acho que teve uma época em que o cara estava sempre saindo do samba; então o samba estava sempre envolvido na confusão. O cara ia brigar na outra esquina, mas ele tinha saído do samba. Então, o samba... Por quê? Porque o samba diverte a história! Vai contar uma história, você põe o baile funk no meio, mais gente vai ler, ou quem vai ler, vai achar divertido... Enfim: eles querem vender jornal. Então, para eles, o funk acaba sendo acompanhante de tragédia! “Foram apreendidas tantas drogas”. Ah, baile funk! “Morreu Tim Lopes.” “Morreu porque estava filmando um baile funk”. Mas sucede que no dia em que ele morreu, não tinha baile funk dentro da favela! Né?²⁶¹

Para o DJ Skitter, o funk possui espaços indiretos na mídia. O DJ afirma que, se não fosse a internet, hoje o funk só existiria nos bailes de favela:

Diretamente, ainda não! Eu comecei escutando o funk pela Rádio Imprensa há muitos anos atrás, quando o funk ainda tinha uma certa liberdade de expressão. Mas, hoje, a coisa está muito comercial, então praticamente você escuta aquilo que X pessoas acham melhor para tocar, ou porque tem alguma coisa ligada com outra... Mas eu acho que hoje, se não fosse a internet, o peso da internet, talvez o funk estaria só lá na favela... Talvez só estaria naquele meio daquelas pessoas que curtem... Hoje, a internet, ela pega o cara que... O cara hoje que não gosta de funk, muitas vezes ele se vê até obrigado a ouvir, porque numa rede social tem alguém postando alguma coisa de funk. Então, até a curiosidade aguça e ele vai lá e clica, escuta. Então, acho que a internet tem esse peso e, se não fosse a internet, talvez não teria... Eu hoje até não estaria aqui trocando essa ideia com você, entendeu, e podendo dar um depoimento. Porque, talvez, sem ter internet, eu não poderia ter feito uma produção, feito as parcerias, e, através disso, tudo acontece. E o funk, hoje... A mídia é indireta! O funk, a pessoa que curte passa para outra, essa outra passa e daqui a pouco o... (...) ...O boca-a boca é muito importante. É muito importante. E acaba chegando na rádio, entendeu? Agora, faz esse

²⁶¹ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

caminho contrário. Antes, era da rádio para a boca do povo; agora, é da boca do povo para a rádio.²⁶²

O DJ Woody chama a atenção, em seu depoimento, para o fato de que o funk é como qualquer outro ritmo/gênero musical. Woody, que é DJ profissional há mais de quinze anos e já trabalhou até mesmo no setor de programação de uma emissora de rádio em FM, massiva, afirma:

Cara, o funk tem o seu espaço na mídia como qualquer outro ritmo, basta que seja feito um funk de qualidade. Eu não sei se você sabe, pela pesquisa que você fez, eu trabalhei três anos na FM *O Dia*, como DJ e como produtor musical da FM *O Dia*. No período em que eu estive lá, diversas músicas minhas tocaram na programação. Minhas e de amigos meus, de pessoas que eu indicava: “toca essa música aqui, que essa música aqui é boa para a programação”. Lógico que a música, ela passa por um... A gente pensa que: “Ah, eu fiz uma música agora aqui, eu quero botar ela na FM *O Dia*, na *Beat 98*, na rádio A, na rádio B”. E não é assim! Passa por uma série de avaliações com outras pessoas “superiores” a gente e eles decidem que, dependendo do conteúdo de letra, de produção...²⁶³

E o DJ continua, com uma declaração surpreendente: “Não tem a ver com jabá. Tem a ver com o conteúdo da música. Se a música não tiver um conteúdo sexualmente explícito, uma letra ofensiva, tiver alguma coisa de qualidade, ela entra, sim, na programação. Hoje em dia, sem preconceito. Basta que tenha qualidade.”²⁶⁴

O MC Amilcka possui uma visão parecida com a de Woody e Grazy, no sentido de que ressalta que o funk sempre teve espaço na mídia. Em seu depoimento para esta Tese, o MC critica determinadas escolhas que estão sendo feitas nesta articulação entre funk e mídia, muitas vezes por alguns dos próprios empresários do funk fluminense:

Eu acho que o funk sempre teve mídia. Eu acho que o que está faltando é bom senso. Entendeu? Para tocar as músicas corretas e eu acho que existem outros interesses quanto a isso aí. Eu acho que existem outros interesses, tanto comerciais quanto... Porque às vezes, tipo assim, a mulher fruta está dando audiência no programa. Ah, então vamos investir na mulher fruta! Eu acho que não é por aí, eu acho que o funk não é só isso! O funk é música, o funk é cultura, o funk é letra, o funk é dança: não é audiência. O funk não precisa de audiência.²⁶⁵

Com relação ao funk precisar ou não de audiência, um fato é perceptível. Quando mergulhei no universo funkeiro para realizar minha pesquisa, notei o quanto, mesmo com

²⁶² Esta fala é parte da entrevista que Skitter concedeu ao autor deste estudo no dia 18/07/2012.

²⁶³ Esta fala é parte da entrevista que Woody concedeu ao autor deste estudo no dia 18/07/2012.

²⁶⁴ Esta fala é parte da entrevista que Woody concedeu ao autor deste estudo no dia 18/07/2012.

²⁶⁵ Esta fala é parte da entrevista que Amilcka concedeu ao autor deste estudo no dia 08/08/2012.

todas as restrições e obstáculos que os profissionais do funk enfrentam hoje e com o pouco espaço positivo que recebem dos grandes veículos de comunicação, os eventos de funk ocorrem no Estado do Rio de Janeiro de segunda a segunda, muitos deles com frequências regulares de mais de mil pessoas por evento. Os bailes descritos no capítulo 2, como os do Rei do Bacalhau de Duque de Caxias (na madrugada de uma segunda para terça-feira), o do Emoções (na madrugada de domingo para segunda), na Rocinha, e o do Indepa, em Três Rios (este realmente no meio do final de semana, na madrugada de sábado para domingo), são bailes que apresentavam à época um número acentuado de pessoas. Com relação a esta minha observação, a pesquisadora Tina responde, em seu depoimento, que os funkeiros não precisam mesmo de mídia. Ela atesta: “Eles fazem mídia, eles são mídia. Às vezes, (a mídia) até prejudica”.²⁶⁶

O dono da equipe de som Duda’s, Eduardo Marques, apresenta a sua versão dos fatos, aonde o funk tem sido discriminado, incluindo aí a questão da difusão do funk no veículo rádio:

Olha, o funk sempre foi discriminado, né? Mas, na época em que se conseguiu divulgar melhor o funk, foi quando a gente tinha a rádio, que a gente tinha um lugar, um espaço para a gente fazer o programa. Que era a *Rádio Imprensa*. Cada um chegava lá, pagava uma hora por mês, né? A gente pagava um mês e ia lá e fazia o seu programa, tocava suas músicas e divulgava seus bailes, entendeu? Então, assim que você conseguia.²⁶⁷

Segundo Eduardo, várias equipes de som que promoviam bailes funk faziam a mesma coisa:

É! A Furacão também tinha... Na *Rádio Imprensa*, todo mundo fazia programa lá. A Furacão 2000, que é do Rômulo Costa. Eu fazia. A Espião, do Tojão, também fazia... A Curtisom Rio. A Gota, que era do Cocota. Mas quem? O Zezinho, que era A Coisona, né? Todo mundo fazia programa! Por exemplo: a música do Claudinho e Buchecha estourou por quê? Porque eu toquei muito na *Rádio Imprensa*! Aí, quando eu toquei na *Rádio Imprensa*, o pessoal ouvia, a audiência era grande. Então, as pessoas ouviram a música e começaram a pedir cópia!²⁶⁸

E por que motivo perdeu-se este espaço tão privilegiado no rádio? Eduardo afirma que aquele foi um momento muito bom para o funk e para as equipes de som, em meados dos anos 1990:

Foi, foi. Foi um momento bom... Mas aí houve uma proposta de uma firma, acho que lá de São Paulo, de arrendar a rádio toda, né? Lá com a família Cury, a família que era dona da *Rádio Imprensa*... (...) Não, aí alugou para

²⁶⁶ Esta fala é parte da entrevista que Tina concedeu ao autor deste estudo no dia 22/11/2012.

²⁶⁷ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

²⁶⁸ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

todo mundo... Aí, quer dizer, nós perdemos esse espaço... Aí, conseguimos o espaço na *Rádio 94*, que é a rádio do Governo do Estado. Lá também a gente conseguiu fazer alguma coisa. (...) *Rádio 94. FM 94. É Roquette Pinto!* A gente divulgava como *Roquette Pinto*. (...) Essa já foi em... Acho que foi em 2000, já. Se não me engano... Não sei, não. Não lembro bem, não. (...) Aí, o Governo do Estado parou. Não quis deixar mais programa de funk na rádio. Perdemos espaço. Até hoje, não tem... Agora, o Leonardo conseguiu aí um espaço na *Rádio Nacional*, mas é AM. Nós tínhamos que ter um espaço em FM.²⁶⁹

MC Eddy, por sua vez, afirma de modo preciso:

O funk não tem espaço na mídia. Não tem espaço na mídia. Não tem, não. O funk, não. Tem espaço para o pagode, tem espaço para o axé. O espaço que o funk conquista na mídia, é porque que a mídia não tem como esconder. Tipo assim, a mídia. Não tem mais jeito, entendeu. A mídia é obrigada. Vai falar: “Pô, todo mundo tá vendo, menos eu! Eu, como repórter, não estou vendo isso, aí é demais. É me chamar de incompetente como repórter. Não ver que o cara tá...” Então, não é porque ela quer dar o espaço, mas porque acaba... É como a guerra. Ninguém quer falar de guerra.²⁷⁰

E aponta o fato da maior parte dos funkeiros serem moradores de favelas, pobres e negros como o motivo principal do pouco espaço dado ao funk nos meios de comunicação de massa:

Claro, o fato das pessoas que fazem o funk serem favelados complica muito na abertura desse pessoal para a mídia. Né? Porque, poxa... Na verdade, a favela, neste sentido, viria como algo positivo. E será que realmente se quer, de verdade, que a favela seja vista como algo positivo? De verdade, de coração? Não! Se quer, tudo bem! Bandeira lá no Complexo do Alemão, as pessoas querem bandeira no Complexo do Alemão, as pessoas querem participar da festa, dos fogos, tudo. Mas querer mesmo, de coração, que todo mundo seja igual, ah, isso é verdade?²⁷¹

Complementando o depoimento MC Eddy, seu atual empresário, Antônio Nelson, também morador do Irajá, questiona: “São vinte anos de MC Eddy, certo? Já estourou nacionalmente. Eu lhe faço uma pergunta. Quem conhece MC Eddy? Quem conhece a aparência do MC Eddy?”²⁷² Como eu respondi que eu mesmo não conhecia até o momento daquele encontro, ele completou:

Por quê você não conhecia? Porque ele não tem espaço na televisão, você está entendendo. E outra coisa: Como é que o funk estoura? Ele estoura num determinado horário, em uma determinada rádio. Então, se ele tocasse numa programação de rádio, quem seguraria o funk? Ninguém! Então, o que acontece: é limitado, é muito limitado... E televisão, você não vê quase

²⁶⁹ Esta fala é parte da entrevista que Eduardo concedeu ao autor deste estudo no dia 07/11/2012.

²⁷⁰ Esta fala é parte da entrevista que Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

²⁷¹ Esta fala é parte da entrevista que Eddy concedeu ao autor deste estudo no dia 29/08/2012.

²⁷² Esta fala é parte da entrevista que Antônio Nelson concedeu ao autor deste estudo, juntamente com MC Eddy, no dia 29/08/2012.

funkeiro na televisão. É muito difícil. Eu falo funkeiro de qualidade. Você não vê! Agora, é claro: a coisa negativa, ela aflora mais. É o que você falou: a “piriguite”, o “senta aqui”, o não sei o quê... Aí ela aflora mais. Agora, o diamante não aparece.²⁷³

Antônio Nelson reconhece que existem exceções, alguns funkeiros que se tornaram celebridades e obtiveram uma carreira de sucesso, como Buchecha. Porém, ele acredita que estes funkeiros de sucesso são ainda muito poucos se comparados ao número de MCs com trabalhos de qualidade que existem por aí lutando cotidianamente por um espaço midiático para mostrar o seu trabalho. Para o empresário, as grandes gravadoras dificilmente “abrem suas portas” para funkeiros profissionais. Deste modo, é preciso encontrar estratégias alternativas de divulgação para conseguir ocupar espaços na grande mídia através do funk. Como ele faz? O empresário conta em seu depoimento:

O que que eu faço? Eu pego a letra que o MC Eddy faz. Eu pego a letra, no caso, que o Romeu Fox faz (outro artista empresariado por ele na época desta entrevista) e transformo a letra, que é uma letra de funk... Na verdade, a letra continua sendo de funk, só que a batida não é de funk. É um violão. E ele cantando. Então, se é um violão, é uma coisa mais agradável, de repente ao ouvido daquela pessoa que está acostumada com o “clássico”. Então, se o cara está acostumado com o “clássico”, ele diz que aquela música é boa. Mas se botar um tum, ti, tum, tum... Aí já não é legal! Já não fica bom para o ouvido daquela pessoa. E essa mesma pessoas que critica, liga para a rádio e pede para tocar a música de novo.²⁷⁴

Para MC Leonardo, a relação entre funk e grande mídia, de um modo geral, é péssima. Ele acredita que os jornais e os programas de televisão dão muito pouco espaço para o funk. Quando o fazem, quase sempre é para criminalizá-lo, estigmatizá-lo, destacando muito pouco suas virtudes (inclusive a quantidade de trabalhos remunerados que o funk gera). Sobre este assunto, o MC afirma que a relação do funk com a mídia é

péssima! (...) É que as pessoas têm que saber que a televisão, pouca coisa na televisão é uniforme, né? Pouquíssima coisa. A Central Globo de Jornalismo nunca botou o baile funk na coluna cultural dela. Hoje vai ter um baile e tal no Castelo das Pedras. Mesmo quando estava dando cinco mil pessoas. A Rio Parada Funk, aqui, botaram notinha no jornal, pá-pá-pá, mas não falaram da maneira que foi!²⁷⁵

Também, neste sentido, Leonardo admite que há exceções. Uma delas foi o Primeiro de Setembro, data em que o funk manifestou-se publicamente em favor de sua

²⁷³ Esta fala é parte da entrevista que Antônio Nelson concedeu ao autor deste estudo, juntamente com MC Eddy, no dia 29/08/2012.

²⁷⁴ Esta fala é parte da entrevista que Antônio Nelson concedeu ao autor deste estudo, juntamente com MC Eddy, no dia 29/08/2012.

²⁷⁵ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

descriminalização e da aprovação da Lei Funk é Cultura. Recebeu matéria do jornalista Leonardo Lichote na capa do Segundo Caderno (o caderno cultural) do jornal *O Globo*. A matéria tinha foto e ocupava a página inteira do caderno citado. Outra exceção, segundo Leonardo, é a atuação da apresentadora Xuxa Meneghel, que, segundo ele, é uma das únicas que gosta pessoalmente e defende o gênero musical conhecido como funk carioca em seus programas de televisão:

É, é. Ali, eles tiveram que falar. Com muita ressalva também. Né? Mas, tipo assim, como é que eu vou te falar? A Xuxa é funkeira antes dela chegar na Globo. A Xuxa é uma pessoa que gosta muito de funk. E eu gosto muito dela! Com todas as ressalvas que há sobre estética de programa, sobre não sei o quê... Eu gosto da Xuxa. Ela teve a coragem de, no auge da criminalização do funk, ela colocar no programa dela. Que o funk, quando ele entra aqui, é que ele toma porrada! Enquanto ele estava lá no subúrbio, ele tomava as porradas mais de leve! Quando os bailes começaram a chegar em Botafogo, Leblon, aí a porrada ficou mais forte! E a primeira que sai é o arrastão de Copacabana e do Arpoador, que até hoje não conseguiram linkar um produtor de funk ao acontecido. Não encaram. Mas ao mesmo tempo não pediram desculpas por esse tempo todo.²⁷⁶

MC Liano, morador de Acari, confirma o estigma que o funk sofre há anos:

É. Eu, assim, a gente sofre esse preconceito, sim, desde lá atrás, né, cara? Justamente por isso: é uma coisa que a gente sempre fala, mas que é a verdade. Por ser uma... Por ele vir de comunidade, por ele vir de favela, de morro, ele sofre esse preconceito. Porque quem produz isso é o pobre, é o favelado, entendeu? E ele sofre esse preconceito com isso.²⁷⁷

E Liano chama a atenção para o fato já citado em depoimentos anteriores de que a música funk é mais aceita do que o funkeiro. O impacto sensorial do funk é considerado positivo pelas pessoas. Porém, ao analisar mais racionalmente a questão, ao pensar sobre a música em si e suas origens, as pessoas de outras classes sociais tendem a dissociar-se deste gênero, por ele ser música das favelas:

Isso, isso, porque todo mundo quer o funk. Uma vez eu ouvi um amigo meu MC dizer que ele foi fazer um show num final de ano de uma empresa, a gerente dessa empresa dançou horrores com eles lá, e tal, dançou horrores na hora em que um outro MC cantou as músicas dele, e quando chegou no outro dia, ela disse que aquela música era muito pesada! Então, quer dizer, é muita hipocrisia, né, véio? Curte, dança, se diverte, faz o que tem que fazer e aí, depois, no outro dia, aquilo ali já não serve para nada!! Mas é justamente... A gente sofre esse preconceito que nem o samba sofreu e até hoje a gente vai sofrendo aí, né? Mas o nosso movimento é forte, a gente vai levando. É assim que é.²⁷⁸

²⁷⁶ Esta fala é parte da entrevista que Leonardo concedeu ao autor deste estudo no dia 26/10/2012.

²⁷⁷ Esta fala é parte da entrevista que Liano concedeu ao autor deste estudo no dia 31/07/2012.

²⁷⁸ Esta fala é parte da entrevista que Liano concedeu ao autor deste estudo no dia 31/07/2012.

Tojão, dono da esquipe Espião, desabafa:

Se a mídia não fosse tão covarde, seria bom! Mas, às vezes, ela é covarde. Na maioria das vezes, ela é covarde com a gente. Covarde, porque eles falam coisas que eles não sabem! Eles não foram lá ao ponto de pesquisar... Por exemplo: morreu, ou o cara foi baleado na porta do baile. Se foi na porta do baile funk, eles vão falar que foi na porta do baile funk! Se foi num baile... Por exemplo: balearam uma pessoa na porta do Teatro Municipal. Será que vão falar que foi na porta do Teatro Municipal ou será que vão falar que foi na Rio Branco? O funk, não, foi no baile funk! Não foi no Teatro Municipal. Isso é um exemplo. Se foi no baile funk, no clube tal etc. Se uma pessoa foi baleada na porta do Teatro Municipal, vão falar que foi na Rio Branco, numa rua próxima... Não vão falar que foi no Teatro Municipal! Esse lado eu acho ruim.²⁷⁹

Ele acredita que a mídia destaca muito os fatos negativos, como outros depoentes já afirmaram anteriormente, no que se refere aos bailes e à cultura funk de um modo geral:

Quando tem relação com o funk, sim. Não sei se é porque não dá dinheiro para as grandes gravadoras, para a mídia... Mas seria bom se eles fossem amigos. Se pelo menos eles falassem a verdade, estava tudo bem! A gente sempre fala sobre isso. Se eles falassem a verdade, pelo menos falaram a verdade. Falou que morreu uma pessoa ali, mas...²⁸⁰

O produtor de eventos Mateus Aragão acredita que o funk não vai assumir determinados papéis sociais que o Poder Público e outros setores da sociedade parecem querer imputar neste gênero musical, a não ser que haja investimento neste sentido (não que a cultura tenha que necessariamente assumir funções que não são intrinsecamente suas). Ele também chama a atenção para o fato de que o movimento funkeiro precisa se organizar cada vez mais para disputar a cidade de forma consciente e se fortalecer. Sobre tudo isso, Mateus afirma:

O funk precisa passar um discurso político fundamentado para poder disputar a cidade. É necessário que ele se mostre, que ele ocupe espaços na cidade para se mostrar. Isto é que é necessário. Que não seja perseguido! É só não atrapalhar, que já está bom demais. E se o Poder Público quer disputar o funk para sua linguagem, para o seu jeito, para o seu conteúdo... Para educar, para a prevenção de drogas... Então, ele tem que investir! Porque não é natural, nenhuma coisa sai andando de um lugar para o outro sem alguém estar investindo. Você está entendendo? Alguém tem que pegar e falar assim: “Meu filho, faz uma música assim, faz uma música assado.” É por aí, eu acho. Se não investe, como é que o Poder Público quer que o funk faça uma coisa que ele nunca, se ele nunca... Não tem como! Não se pode cobrar do funk ser um agente social inteligente; se quer fazer isso, tem que investir. E eu acho que é isso: são teses, estudos sobre funk cada vez mais... Muitas pessoas fazendo e cada vez de forma mais profunda, e usando o funk

²⁷⁹ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

²⁸⁰ Esta fala é parte da entrevista que Tojão concedeu ao autor deste estudo no dia 25/10/2012.

como objeto mesmo, e não como uma coisa um pouco de adereço, assim, sabe? Você vê que tem muita gente pensando o funk e criando discurso para o funk; reorganizando o funk e influenciando! Acho que a Adriana Pittigliani é uma pessoa que, é uma fotógrafa que atuou muito forte dentro do funk. Relâmpago, assim: em dois anos, ela mexeu com o Catra, mexeu com o Sanny Pitbull, mexeu com as pessoas, com a estética... Porque ela era fotógrafa de moda conceituada e se jogou para dentro do funk, articulou essa rede internacional enorme na Europa. Essa *tour* que o Catra faz, que agora o Edgar faz, que o Sanny faz, que essa galera faz, foi ela que organizou. Foi ser DJ de funk lá na Alemanha, morreu me 2008. Mas foi uma resistência fortíssima. Organizou aqui o debate sobre proibição, onde o Leonardo participou; chamou os policiais que fizeram a investigação do Tim Lopes, que denunciaram o que eles tinham falado, que o baile funk não foi responsável e que aí foram afastados lá da investigação. Então, eu acho que o processo é esse. O processo do Eu Amo Baile Funk juntou muita gente e ajudou a formular muita coisa... E organizar essas ideias, que estavam meio dispersas. Aí montou um foco, um lugar onde as pessoas se organizavam, discutiam e tal, e valorizavam. Acho que o funk, primeiro, tem ele mesmo que se valorizar! Para poder ele se posicionar.²⁸¹

Com relação às duas questões mencionadas acima ao longo das últimas páginas (a dos canais de circulação do funk e de sua relação com a grande mídia), um dos depoimentos mais interessantes foi o de Jef, um dos *rappers* da banda baiana O Quadro, que tive o prazer de conhecer em uma apresentação ao vivo no auditório da *Rádio Nacional*, dentro do Programa Funk Nacional, produzido e apresentado pela APAFunk. Apesar de não ser um profissional do funk, a relação deste gênero com o rap é muito intensa desde os seus primórdios, por se tratarem de dois gêneros musicais provenientes dos subúrbios e favelas, no caso do Brasil. O rap nacional também enfrenta muitas dificuldades para ter sua exposição nos grandes meios de comunicação, assim como o funk. Há algumas diferenças e, possivelmente, o rap já tenha conquistado um espaço de legitimidade em termos de discurso que o funk ainda está lutando para obter. De qualquer modo, considero o depoimento de Jef muito interessante no que se refere aos meios de circulação que o rap possui na Bahia e aos obstáculos que esta música enfrenta para ampliar sua divulgação, assim como o funk do Rio de Janeiro:

É preciso diversificar o cardápio do povo, o áudio-cardápio do povo. O cardápio popular ainda é só feijão com arroz! E não só de feijão com arroz... O feijão com arroz não é nutriente suficiente para alimentar um corpo. Entende? O povo precisa de diversidade! É preciso ligar o rádio, é preciso ligar a TV, é preciso acessar a internet e você ter um alimento auditivo diversificado. Sabe? As pessoas que não fazem parte da programação do rádio e da programação da TV, como o rap, as manifestações do rock, do reggae, dentre outros... As pessoas se viram e acham um lugar ali, naquela quebrada que aceitou tocar, porque também não tem muito movimento. O cara vai lá e bota um sonzinho e chama a turma e vai, vira uma manifestação e cresce! Geralmente, são manifestações independentes que não têm nenhum

²⁸¹ Esta fala é parte da entrevista que Mateus concedeu ao autor deste estudo no dia 26/11/2012.

tipo de incentivo do Estado. Isso limita a alimentação do povo! Volto a reafirmar. Tem um livro chamado *O que é fome?* – da Coleção Primeiros Passos, que tem: *O que é cultura?* – um pequeno livro que você vai encontrar em qualquer sebo. E quando você lê aquele livro, você vai entender o que eu estou dizendo. Nem só de... O Homem não precisa de... Primeiro: não é só comer três vezes ao dia. É preciso que esse prato seja diversificado. É preciso que esse prato seja colorido! Segundo: e não é só esse prato! Existe o prato que entra pelos olhos, existe o prato que entra pelos ouvidos também. É preciso alimentar as pessoas de boas referências, sabe? É mais ou menos por aí...²⁸²

E antes que o leitor deste texto comece a dizer que Jef é um *rapper* e, por isso, seu discurso seria mais consciente do que o dos funkeiros (um dos principais preconceitos que encontrei durante a pesquisa, conversando com pessoas que não vivenciam diretamente o universo do funk fluminense), eu gostaria de ressaltar aqui que gravei o depoimento com Jef por um motivo muito importante. Durante a apresentação de seu grupo de rap no Programa Funk Nacional, em entrevista ao vivo ao MC Mano Teko, Jef contou uma história que considere fundamental e que o pedi para repetir no depoimento que gravamos após o programa. *Nesta declaração, fica evidente a influência que o funk do Rio de Janeiro exerce em outros estados do Brasil, um funk que, assim como o nome do programa que será abordado ainda neste capítulo, está cada vez mais se tornando nacional.* Além disso, o depoimento de Jef demonstra que os canais de circulação midiáticos (tais como rádios, discos, CDs, televisão) são fundamentais para levar elementos culturais de um local a outro, como por exemplo do Rio de Janeiro para a Bahia:

Então, o funk foi a primeira música que eu ouvi que eu disse: “Eu prefiro essa!” Foi a música que eu escolhi, assim: “Essa é minha preferida.” Isso na minha adolescência, nos meus doze, treze anos, meu avô tinha um radinho, ele ganhou um radinho – aquele *National*, que era um deck só e do outro lado só a FM – e eu começava a gravar umas coisas de rádio. Até que chegou um primo meu lá no interior, em Banco Central, que é distrito de Ilhéus, com novidade do Rio de Janeiro: “São as fitas da Furacão 2000” e tal. Tinha muita coisa, e o disco do Marlboro também estourou, aquele primeiro disco *Funk Brasil – vol. 1*, que tinha “Mulher Feia” (“Melô da Mulher Feia”), Não-sei-o-quê da Cachaça (“Melô do Bêbado”) e tal. Era muito bom! Pô, e eu me amarrava em dançar! Então, através desse ritmo, eu descobri... Eu passei a pesquisar, a querer saber novos nomes, novos artistas, cheguei até o conceito de *Miami bass*; depois, descobri o que era funk, a relacionar com James Brown, Tim Maia, que foi uma dificuldade para mim, porque as pessoas chamavam de funk, eu chamava de funk uma coisa e quando eu lia nas revistas, falavam deste funk de James Brown e Tim Maia. E aí eu descobri que o verdadeiro, o funk original, mesmo, é esse James Brown e Tim Maia e que esse ritmo (daqui) é o *Miami bass* e que ganhou o apelido de funk... Até por ser uma evolução, também, né?²⁸³

²⁸² Esta fala é parte da entrevista que Jef concedeu ao autor deste estudo no dia 22/08/2012.

²⁸³ Esta fala é parte da entrevista que Jef concedeu ao autor deste estudo no dia 22/08/2012.

Sobre o funk ser hoje uma manifestação cada vez mais brasileira, Jef afirma:

Com certeza!! O funk é uma manifestação brasileira, né? Depois dessa coisa do tamborzão ficou mais brasileiro ainda, não tem mais como ligar a imagem do funk ao *Miami bass*. Porque o *Miami* continua sendo aquela batida: (faz com a boca, tipo *beatbox*) “tum-ti-tum-ti-tum-tum-ti”. Né? Hoje é: “tum-tchá-tchá-tum-tchá-tchá”. Tem muito mais a ver com o tambor de candomblé do que com o *Miami*! Só que eletrônico. Então, é 100% brasileiro hoje. Eu admiro essa evolução musical do funk.²⁸⁴

O depoimento de Jef me parece significativo porque este músico é alguém para quem o funk fluminense possui uma importância constitutiva enquanto artista, tendo influenciado a sua trajetória desde muito cedo, ao mesmo tempo em que Jef não se dedica hoje ao universo do funk, tendo encontrado no rap/hip-hop a sua forma de expressão principal. Assim, possui também algum distanciamento com relação ao gênero musical surgido no Rio de Janeiro há cerca de 25 anos. Ao atestar que o funk do Rio de Janeiro (tido aqui como fluminense e comumente chamado de carioca) vem se tornando cada vez mais nacional, Jef confirma um dos argumentos principais desta Tese, presente no título. O funk daqui é cada vez mais nacional e, em termos midiáticos, um dos principais elementos difusores que participou desta transformação foi o veículo de comunicação conhecido como rádio.

Desde os primeiros programas de funk/*Miami bass*, ainda nos anos 1980, até o programa que será mais detalhadamente analisado neste capítulo, a presença do funk nas rádios (mesmo que em horários específicos) e o anseio por colocar suas músicas nas rádios pelos artistas de funk podem ser considerados elementos propulsores deste gênero pelo território brasileiro, o que acarretou em uma identificação e posterior apropriação de outros estados junto a este gênero musical e conformou diversas cenas funkeiras através do Brasil.

5.3 Algumas considerações sobre o rádio como elemento difusor da cultura popular

O rádio como veículo de comunicação social e objeto de estudo de seu campo teórico constitui-se como elemento de ligação entre a cultura massiva e os setores populares da sociedade, principalmente na América Latina. Segundo Denise Cogo (1998), a relação entre o número de receptores e aparelhos de transmissão de rádio é a menor dentre os continentes mundiais.

²⁸⁴ Esta fala é parte da entrevista que Jef concedeu ao autor deste estudo no dia 22/08/2012.

Se o rádio já possui uma ligação com as massas que pode ser atestada pelo seu uso na Alemanha nazista do anos 1930, é na América Latina que este veículo de comunicação assume um caráter de mudança de paradigma muito significativo. A partir da obra de Martín-Barbero (2003), percebe-se o quanto o rádio se reapropria e transmite não apenas para o popular (em um sentido estritamente massivo), mas transmite a partir do popular e de sua matriz cultural. As chamadas mediações culturais, tão analisadas por Martín-Barbero e que significam aquelas práticas cotidianas que ajudam a codificar a matriz cultural que distingue os diferentes povos e serve como pilar identitário para diferentes nações, perpetuam-se no rádio de maneira bastante notória (MARTÍN-BARBERO, op. cit.).

Quais seriam, então, as características que fariam do rádio este elemento propagador da cultura popular de uma nação ou de determinadas localidades? Longe de querer esgotar este assunto, a breve reflexão contida neste tópico serve apenas para relacionar o elemento rádio à propagação de um gênero específico de música popular do Rio de Janeiro contemporâneo: o funk fluminense. Contraditório e polêmico, o funk do Rio de Janeiro, em sua relação com o rádio, apresenta alguns aspectos interessantes e pouco visíveis em outros gêneros da música popular contemporânea.

O sucesso do rádio na América Latina certamente se deve a muitos aspectos de cunho histórico e sociológico. Em linhas gerais, destacam-se aqui os seguintes:

1 – A oralidade presente nas transmissões radiofônicas: a oralidade, além de estar presente em todas as fases da história da comunicação (LAIGNIER e FORTES, 2009), possui forte apelo nos países latinos (inclusive ibéricos), onde a população é culturalmente muito falante; o senso comum não cansa de fazer piadas sobre esta característica; falar alto, com vivacidade, é algo típico em países latinos como o Brasil.

2 – A estrutura mais barata, se comparada a outros veículos de comunicação de massa: não somente com relação à TV, que envolve equipamentos caros devido à transmissão imagética, mas aos jornais diários, cujo custo de impressão de cada edição é alto, o rádio, embora possua equipamentos profissionais caros, depende menos de gastos sistemáticos com tecnologias do que outros veículos; diferentes formatos radiofônicos como AM e FM comprovam isto, pois a audiência não depende estritamente da qualidade do sinal, como parece mais evidente no caso da TV.

3 – O *know-how* simplificado, se comparado justamente aos outros veículos, como os citados no parágrafo anterior; não se trata apenas da questão financeira, mas da operacionalidade do rádio como veículo. É necessária uma equipe menor para operar um programa de rádio do que, por exemplo, no caso de um veículo como a TV.

4 – Imediatismo: em um mundo onde o fator midiático ou “bios midiático”, nas palavras de Sodré (2002), é fundamental na construção da sociabilidade nas grandes cidades, engendrando um real-histórico selecionado que constitui a ideia primeira de verdade nestas mesmas cidades, a velocidade com que o rádio permite passar uma informação entre o momento em que o fato ocorre e sua transformação em acontecimento midiático é maior do que em quase todos os outros veículos de comunicação. Mesmo a internet depende muito, do ponto de vista jornalístico, da produção textual, o que demanda um tempo sempre maior do que a fala, que hoje pode repassar uma informação no rádio (se a fonte for considerada segura) que tenha sido recebida pelo telefone móvel (celular).

5 – Emoção: De um modo geral, os meios de comunicação trabalham a partir de uma noção de espetacularização da vida social em que realidade e ficção se confundem, e onde o aspecto emocional é bastante acentuado. A ideia de um jornalismo sensacionalista, por exemplo, parte de uma produção massiva da informação na Europa do século XIX e de seus desdobramentos no século XX, em que o impacto da sensação (de onde vem o termo sensacionalismo) torna-se mais importante do que a racionalidade do conteúdo. O exagero da emoção, no que se refere ao jornalismo, pode, de fato, gerar distorções com relação aos fatos reais, mas, como admite Martín-Barbero, não existe somente por conta do fator financeiro das grandes empresas de comunicação. O sensacionalismo advém de uma matriz popular da cultura cotidiana que, na América Latina, coincide com o modo de falar e dialogar das próprias pessoas (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 254-264). É importante ressaltar aqui que veículos como o rádio e a TV possuem o caráter sensacional ainda mais passível de acentuação do que o jornal impresso. A entonação de voz que a oralidade permite manusear (no caso do rádio) possibilita que um tom emocional seja dado a cada discurso, como muitos programas populares de grande audiência demonstram cotidianamente.

6- Improviso: o rádio permite um improviso muito grande ou ao menos maior do que nos outros veículos de comunicação social massivos/populares. Grande parte da programação das principais emissoras massivas ocorre “ao vivo”, coisa que não é tão comum na televisão, em que uma parte significativa da programação diária (filmes e novelas, por exemplo) é transmitida a partir de registros previamente gravados. Em geral, apresentadores de programas diários no rádio costumam adquirir a capacidade de raciocínio rápido e reação imediata a diversas situações adversas que ocorrem cotidianamente durante a apresentação de seus respectivos programas.

7 – Retorno da audiência/*feedback*: o chamado *feedback* ou retorno da audiência, com relação à transmissão, ocorre no rádio, muitas vezes, durante a própria transmissão. Em

programas esportivos voltados para a cobertura futebolística, por exemplo, é comum, em uma mesma edição do programa, serem lidos no ar diversos *e-mails* e até o locutor conversar ao telefone com ouvintes. Isto, entre outras coisas, cria uma ambiência de proximidade entre receptores (não somente os que falam no ar) e emissores da informação. O rádio, por isso, credencia-se a falar para localidades mais do que para um todo nacional, na medida em que cria uma sensação de proximidade com ouvintes de determinadas localidades.

8 – Pluralidade da emissão para letrados e não letrados: embora o rádio tenha se desenvolvido inicialmente no Brasil, de maneira sistemática, através das rádio-clubes e rádio sociedades, nos anos 1920, foi a partir da década de 1930 que ocorreu a popularização do rádio (ORTRIWANO, 1985, p. 13-21). Isto se deveu em grande parte ao fato de que se trata de um veículo em que o não letrado tem as mesmas possibilidades que o letrado em termos de recepção sensorial. Se as faculdades auditivas do indivíduo estiverem em plenas condições e se houver o acesso a um aparelho transmissor de rádio (bem mais barato atualmente do que um computador ou televisor), este mesmo indivíduo pode ouvir rádio com qualquer idade e pertencendo a qualquer classe social. Antes mesmo da televisão, o rádio adquiriu, como veículo, grande popularidade no Brasil e em outros países latino americanos, visto que os índices de analfabetismo eram bastante acentuados em nosso continente (RIBEIRO, 1994, p. 31-32)²⁸⁵.

Muitas das características acima tornaram o rádio o veículo comunitário por excelência, com todas as vantagens e problemas que a comunicação comunitária carrega consigo (PAIVA, 2007). A luta das rádios comunitárias para se legitimarem como emissoras legalizadas, que dura mais de três décadas e não se esgotou com a promulgação da lei de 1998²⁸⁶, é uma evidência de como há uma forte relação histórica entre o desenvolvimento da comunicação comunitária no Brasil e o crescimento do número de rádios comunitárias pelo território nacional.

Deste modo, fica nítido que, se o rádio, por um lado, transmite informações e programação tal como um veículo massivo (de um para muitos), o que significa que este veículo possui características de comunicação de massa, há, por outro lado, uma aproximação com setores populares da sociedade que se sentem reconhecidos (identificados) com a programação radiofônica. A quantidade de programas de rádio que aceitam denúncias sobre

²⁸⁵ Obviamente, esta popularidade do rádio enquanto veículo de comunicação ocorreu antes da popularização da televisão por conta de um fator histórico fundamental: o rádio surgiu e foi difundido anteriormente, com intervalo de algumas décadas.

²⁸⁶ A lei permitiu que emissoras comunitárias funcionassem de modo legalizado, com o aval do Estado, embora seja extremamente restritiva sob vários aspectos.

problemas de infraestrutura local é um indicativo do quanto os setores populares se identificam com o veículo em cidades latino americanas como o Rio de Janeiro.

Assim, o rádio é um veículo privilegiado não apenas enquanto elemento de comunicação massiva, mas enquanto elemento de comunicação popular, onde existe uma interação e uma sensação de participação maior (se comparada à sensação causada pelos outros veículos massivos como a TV e a mídia impressa) que gera identificação com os setores populares da sociedade latino americana.

O rádio torna-se, portanto, como veículo de comunicação, laboratório privilegiado para a difusão de novas tendências e gêneros de música popular. E se o rádio possui diversos programas com finalidades diferentes, a música se destaca nas transmissões em FM como um dos elementos mais importantes da linguagem radiofônica contemporânea.

O funk fluminense, gênero popular que ganhou força e se desenvolveu a partir do álbum *Funk Brasil* (Polygram, 1989), teve no rádio um dos seus grandes difusores em um momento inicial. No começo dos anos 1990, devido ao sucesso de *Funk Brasil* aliado à contínua promoção de bailes de subúrbio nos finais de semana pelas principais equipes de som do Estado do Rio de Janeiro, alguns MCs começaram a ficar conhecidos em todo o Rio de Janeiro e até mesmo nacionalmente.

Nas mais de duas décadas seguintes, diferentes nomes passaram pelo rádio promovendo o funk fluminense como gênero musical. Dentre eles, destacam-se pela continuidade do trabalho e pelo sucesso comercial alcançados o DJ Marlboro, dono da marca *Big Mix*, a equipe Furacão 2000, do empresário Rômulo Costa e, mais recentemente, a equipe Via Show Digital. A Furacão 2000, atualmente a maior equipe de som do universo funkeiro, vem ocupando estrategicamente espaços nas rádios há algumas décadas. Assim como um baile funk promovido por esta empresa foi analisado no capítulo 2 desta Tese, o próximo tópico aborda a observação de um programa de rádio da mesma empresa, realizada quando ainda não havia o programa Funk Nacional (que será analisado neste capítulo).

5.4 Um programa de funk na rádio comercial: O programa da Furacão na FM O Dia

A Furacão 2000 é uma equipe de som que existe desde 1976, oriunda do município de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro (ESSINGER, 2005). Como equipe, a Furacão 2000 é um sucesso comercial e atua em diferentes áreas ligadas ao funk fluminense: produz e difunde produtos fonográficos como CDs e DVDs; possuiu, entre 2006 e 2012, uma emissora própria

de radiodifusão (107,1 no *dial carioca*)²⁸⁷, além de programas em outras emissoras; possui, há anos, um programa de televisão diário (de segunda à sexta-feira); e realiza diversos bailes todos os dias pela cidade e pelo Estado do Rio de Janeiro. Segundo texto sobre a empresa Furacão 2000 publicado em seu próprio *site*:

Hoje a Número Um do Brasil conta com um programa de TV diário, de segunda a sexta-feira, na BAND, a partir de 12h55. Possui sua própria rádio *web*, a *Rádio Furacão 2000*, com programação exclusiva que fica 24h no ar. Além de ocupar o horário de 16h às 17h na *FM O DIA* (100,5 Mhz), sendo líder de audiência.²⁸⁸

Ou seja, em todos os sete dias da semana, a presença da equipe de som que se auto-intitula “a Número Um do Brasil” é constante em diferentes mídias e locais físicos do Estado do Rio de Janeiro. De segunda-feira a segunda-feira, a Furacão 2000 pode ser ouvida no rádio ou vista e ouvida em algum dos inúmeros bailes promovidos pela equipe, além da internet e da TV²⁸⁹.

É interessante notar (no que se refere à relação desta equipe de som com o rádio) que, mesmo na época em que possuía uma emissora própria, a Furacão 2000 continuou a manter programas em outras rádios de grande popularidade, como a *FM O Dia*. Ocorria que o investimento na rádio da Furacão 2000 (em termos de transmissão) era menor, tendo seu sinal boa recepção nas zonas Norte e Oeste da cidade (principalmente nos subúrbios) mas não na Zona Sul, por exemplo. Mantendo programas em outras emissoras de rádio, a Furacão 2000 podia também ser ouvida na Zona Sul e outras áreas, na medida em que transmitia um programa na rádio líder de audiência (*FM O Dia*)²⁹⁰ no Rio de Janeiro e com infraestrutura mais completa.

O programa da equipe Furacão 2000 na *FM O Dia* (100,5 no *dial carioca*)²⁹¹ ocorria de segunda a sexta-feira, das 16:00h às 18:00h da tarde, na época (dezembro de 2010) em que foi elaborada a descrição que serviu como base para o texto deste tópico da Tese. Atualmente (no início de 2013), o mesmo programa possui uma hora a menos, ocorrendo na mesma

²⁸⁷ Na verdade, a rádio Furacão 2000 era um arrendamento de uma emissora de Petrópolis, de origem religiosa. Desde meados de 2012, a emissora voltou a difundir programação musical religiosa, deixando de fazer parte dos dispositivos midiáticos associados à equipe de som em questão.

²⁸⁸ O texto completo de onde foi retirado este trecho citado acima está disponível em: <http://www.furacao2000.com.br/site/empresa/>, última consulta em 12/02/2013.

²⁸⁹ Maiores informações a respeito da equipe de som/empresa Furacão 2000 podem ser obtidas em: <http://www.furacao2000.com.br/>. Último acesso em 12/02/2013.

²⁹⁰ Estes e outros dados contidos neste tópico referem-se à época em que foi elaborada a descrição do programa da Furacão 2000 na *FM O Dia* aqui apresentada, remontando ao mês de dezembro de 2010.

²⁹¹ Maiores informações sobre esta emissora podem ser obtidas em: <http://www.fmodia.com.br/portal/>. Último acesso em 12/02/2013.

emissora de segunda a sexta-feira, das 16:00h às 17:00h. O autor deste trabalho assistiu, dentro do estúdio da rádio, o programa em questão, nos dias 16 de dezembro de 2010 (quinta-feira) e 17 de dezembro de 2010 (sexta-feira)²⁹². Este programa teve início na rádio *FM O Dia* em janeiro de 2009, estando ininterruptamente no ar por quatro anos. Os DJs residentes do programa, no início, eram Fábio e Anderson. Durante a visita citada, o DJ Fábio ainda era o residente, dividindo os microfones com o apresentador da Rádio Alan Oliveira²⁹³, que continuava no ar após o final do programa da Furacão 2000, apresentando as mais pedidas do dia na emissora (de 18:00h às 19:00h).

Fábio Coutinho da Silva, o DJ Fábio, é chamado pelos colegas de equipe de “Pinga”. Nasceu em 10 de agosto de 1982. Bob Brown, produtor do programa (e DJ de outro programa da rádio *FM O Dia*), DJ Igor e DJ Panda (ambos da Furacão 2000) também estavam no estúdio no dia 17, realizando o programa com Fábio e Alan. A imagem dos DJs não aparece na rádio, mas me chamou a atenção o fato de que, tirando o produtor Bob Brown (que produz programas de outros gêneros), os outros quatro integrantes daquela edição do programa estavam de cabeças raspadas (usando o mesmo corte de cabelo). Em termos de vestuário, a única coisa que chamava muito a atenção de todos os presentes era o tênis da marca Nike preto com cadarços cor de rosa-choque do DJ Igor, o que foi mencionado pelo locutor Alan no ar diversas vezes.

O programa do dia 17 iniciou com a frase “A pressão vai começar” e o peso das batidas podia ser ouvido desde o primeiro momento. DJ Igor levou sua MPC 5000, modelo de *sequencer* mais moderno da marca Akai, extremamente profissional e caro. Uma das coisas mais interessantes do programa (para quem assistia ao vivo) foi ver as mixagens e performances ao vivo em que músicas gravadas em um *pen drive* eram misturadas na MPC e no aparelho de CD-J do DJ Fábio em tempo real, de forma musical e impressionante do ponto de vista técnico para quem vê. Igor dominava a MPC de tal modo que, ao tocá-la, os funcionários da rádio que estavam no mesmo andar foram se amontoando no “aquário” de vidro transparente ao lado de fora do estúdio para ver melhor a performance do DJ. Os movimentos de um DJ ao operar uma MPC durante a música lembram os de um percussionista, com a diferença de que, ao invés de bater em uma conga ou bongô com as mãos, as teclas da MPC, devido ao seu tamanho e sensibilidade, são tocadas com os dedos

²⁹² A maior parte das observações contidas neste tópico refere-se à visita do dia 17, em que o pesquisador tomou várias anotações e conversou com os integrantes do programa após a realização do mesmo.

²⁹³ No início de 2013, Alan Oliveira já não fazia mais parte da equipe da emissora *FM O Dia*, tendo se transferido para a emissora concorrente *Beat 98*.

percutidos. A MPC, enquanto instrumento musical, parece uma espécie de Kalimba pós-moderna, mais visceral.

Logo na primeira música tocada, “Vuk Vuk”, do MC Vuk Vuk, o erotismo dava o tom do programa. Juntamente com o peso das batidas eletrônicas, os funks sensuais foram bastante tocados ao longo das duas horas daquela edição. Além destes, foram tocadas algumas músicas de funk *melody*, como a canção “Felina”, de Priscila Nocetti, e de funk *non sense*, em que não há uma letra em sentido linear (na verdade, Vuk Vuk é uma mistura de funk sensual e *non sense*).

Dentro do estúdio, o ambiente durante o programa era leve, alegre e descontraído. A linguagem usada pelos participantes era bastante informal e cheia de gírias, e eles usavam, em alguns momentos, palavras de baixo calão. Não era uma linguagem “pesada” como a de alguns funks proibidos, mas alguém que não participa cotidianamente de bailes funk ou do universo funkeiro das favelas e subúrbios, conhecendo bem suas gírias e expressões mais usuais, sentiria possivelmente um estranhamento. Em determinado momento do programa, por exemplo, houve uma brincadeira entre Alan e o DJ Igor que culminou na seguinte frase de Alan: “Cabe muita coisa no seu *colt...*” Aliás, quando uma música está pronta para ser tocada, ou quando há dúvida se alguém está pronto para realizar uma mixagem etc., a pergunta “tá no *colt?*” é (ou era, à época) comum entre muitos funkeiros²⁹⁴.

Com relação à informalidade e à linguagem de duplo sentido tão característica de algumas canções de funk fluminense, o apresentador Alan Oliveira costumava fazer diversos trocadilhos no ar, que iam sendo incorporados ao cotidiano do programa. Por exemplo: ele dava pequenas batidas no microfone como se estivesse testando o som e dizia: “olha, experimentando”. Porém, ao falar com determinada entonação e velocidade, a frase tornava-se: “Olha, esperma entrando”.²⁹⁵

Com relação a este excesso de sensualidade, o DJ Jorge Gomes, mais conhecido atualmente como DJ Panda, afirmou que “hoje o funk ficou mais sensual”. Mas não vê isso como uma coisa ruim. Ele, morador de Mesquita e DJ desde os 14 anos, tinha como sonho ser DJ da Furacão 2000, o que realizou em 2005. Nascido em 11 de maio de 1977, Panda participa do universo funkeiro há cerca de vinte anos e pensa que o motivo do funk ter ficado mais sensual é que “hoje o funk está cheio de gente bonita”, o que naturalmente levaria a uma

²⁹⁴ Trata-se de uma gíria que remete diretamente a armas. Ela reflete a presença de armas de fogo nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, no cotidiano dos contextos territoriais/sociológicos de muitos daqueles que se tornam profissionais do funk fluminense, assunto que já foi tratado no capítulo 2 desta tese.

²⁹⁵ Outros exemplos que ocorreram: Alan disse: “Senta, analisa e pensa”, de tal forma que a frase virava: “senta na lisa e pensa”. Ou ainda: “Pegue e se cuida mais”, que virava: “Pega esse cu e dá mais”.

sensualidade maior, na visão dele. Durante o programa, foram tocadas músicas como “Passatempo da Madrugada”²⁹⁶, do grupo feminino Juliana e as Fogosas, evidenciando que a sensualidade é um dos assuntos de destaque no funk fluminense dos últimos anos.

O programa permitia a participação de ouvintes no ar e havia uma brincadeira em que era colocado um trecho de música para o ouvinte que estava na ligação ao vivo ouvir e este mesmo ouvinte precisava, em seguida, completar o trecho que faltava da canção, cantando.

A agenda dos bailes da Furacão 2000 para o final de semana foi reforçada algumas vezes e ficava evidente que o programa também existia para divulgar os bailes. Deste modo, havia uma relação muito forte entre as mesmas músicas tocadas no programa e nos bailes da equipe citada.

Assim como outros gêneros musicais eletrônicos, o funk fluminense usa também outras canções dançantes na mixagem e não apenas as canções do gênero propriamente dito. Os DJs também fazem mixagens com as batidas comumente usadas no funk do Rio de Janeiro em cima de outros *hits* (canções de sucesso) dançantes da música *pop* que tocam em pistas de dança. Aliás, com relação às batidas usadas, as mais comuns na época em que a observação do programa foi realizada eram o tamborzão e o *beat box*²⁹⁷, em geral havendo mistura através de uma mixagem destes dois elementos sonoros.

A força da marca Furacão 2000 é evidente e me impressionou o quanto os DJs da equipe demonstraram contentamento em trabalhar para a marca. Ao contrário do DJ Marlboro, que nos últimos 20 anos começou a tocar e se identificar com um público mais ligado à Zona Sul do Rio de Janeiro e com pouca vivência de favelas e ambientes ligados à origem das músicas funk, a Furacão 2000 representaria esta parcela suburbana da sociedade do Rio de Janeiro (Zona Norte, Zona Oeste e municípios do entorno), um público pertencente a setores populares ou de classe média suburbana (de algum modo periférico), incluindo as populações de favelas. Como marca, a Furacão 2000 está fortemente identificada com estes setores e regiões, o que pode ser comprovado em idas aos bailes da própria equipe²⁹⁸.

A Furacão 2000, enquanto equipe, empresa e marca possui mais público do que seus MCs contratados individualmente, o que faz com que jovens oriundos de favelas do Rio de Janeiro desejem fazer parte desta equipe como artistas contratados. Analisar a marca como

²⁹⁶ A letra desta música pode ser acessada em: <http://letras.terra.com.br/juliana-as-fogosas/1700912/>, última consulta em 12/02/2013.

²⁹⁷ Trata-se de técnica em que uma pessoa realiza batidas com a boca. Estas são gravadas e dão a impressão de serem batidas eletrônicas. O rap, além do funk fluminense, usa bastante este tipo de recurso em apresentações ao vivo.

²⁹⁸ Na mesma época em que o pesquisador esteve no programa de rádio citado, também acompanhou alguns dos DJs em bailes da Furacão 2000 pela cidade e entorno. Um destes bailes está descrito no capítulo 2 desta Tese.

empreendimento é algo que parece muito interessante, mas neste estudo o que se pretende é usar o exemplo da Furacão 2000 para apontar algumas características mais gerais da relação entre a difusão do funk fluminense como gênero e o rádio como veículo comunicacional massivo/popular, como se verá a seguir. É importante ressaltar que o caso da Furacão 2000 foi escolhido devido ao fato de constituir um exemplo de programa de funk em rádio comercial, em FM, como tantos outros que existem (ou existiram) e vêm predominando nas últimas décadas no *dial* do Rio de Janeiro.

5.5 Paradoxos: o funk fluminense no rádio entre o popular e o massivo

A ideia de massivo remete à noção de conjunto indiferenciado, massa, dominado verticalmente. A “produção massiva” é considerada aquela que é realizada por uma elite que geraria e difundiria conteúdo para uma porção maior da sociedade. O popular, quando visto como sinônimo ou quase sinônimo de massivo, pode significar aqueles setores populares que recebem conteúdos gerados e difundidos pelas elites de forma vulnerável e um tanto passiva. Esta ideia predominou na primeira metade do século XX, nos chamados *Mass Communication Research* norte-americanos (WOLF, 2005). Palavras como influência, manipulação e persuasão davam a tônica de boa parte dos estudos voltados para o entendimento dos meios de comunicação de massa à época (id.).

Mas os meios de comunicação de massa, que produzem um conteúdo e o difundem de modo indiferenciado para um número expressivo de pessoas de uma população regional ou nacional, também existem como uma das formas de representação deste mesmo popular e, ainda mais, de difusão de seus valores, hábitos e cultura para outros setores (setores médios, por exemplo) mais elitizados da sociedade urbana contemporânea. Perspectivas teóricas do campo da comunicação da segunda metade do século XX, como os Estudos Culturais Britânicos (WOLF, op. cit.) e a “teoria das mediações” do já citado Martín-Barbero (2003), discutem o popular de modo a contrariar a ideia dos *mass communication research* e mesmo da Escola de Frankfurt (WOLF, op. cit.) de que o emissor possui uma ascendência muito desproporcional com relação ao receptor.

Para Hall (2003, p. 231-275), a noção de cultura popular remete a um embate ideológico, em sentido gramsciano, entre posições dominantes e subalternas que colidem e se reposicionam a todo momento. A cultura popular, para o autor, seria um terreno de disputa estratégico em termos de discurso e condição de classe social. Se a luta de classes, em sentido marxiano, seria o motor da história e teria na condição infraestrutural de classe sua motivação

e razão de ser (ou seja, nas condições de produção e apropriação da produção material da sociedade urbana), o embate superestrutural estaria mais ligado à questão da cultura e de suas formas de difusão: “Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia” (HALL, 2003, p. 241).

Assim, pode-se pensar os meios de comunicação como emissores também de estratégias de luta por legitimação de um discurso dos setores subalternos. Neste sentido, o rádio ocupa um espaço privilegiado enquanto amplificador das culturas e estratégias de inserção de uma cultura subalterna (ou periférica, proletária etc.), pelos motivos apontados em tópico anterior (5.3), característicos do próprio veículo. Ao já citado Hall, pode-se relacionar Martín-Barbero (2003) quando este apresenta os meios de comunicação não apenas como veículos difusores de uma vontade e de um saber das elites, mas como espaço de manutenção e representação das práticas cotidianas dos setores populares em uma sociedade urbana. Martín-Barbero apresenta uma visão de que os meios, inclusive, operam uma mediação importante entre estas práticas culturais locais tradicionais e as novas tendências do mercado globalizado.

No caso do funk fluminense como gênero e do programa analisado como exemplo no tópico anterior (5.4), nota-se este embate no campo da linguagem de modo muito peculiar: a linguagem das ruas, favelas, bailes funk, ou seja, o funk como mediação cultural ou prática cotidiana dos setores populares urbanos contemporâneos apresenta: 1) “palavrões”; 2) gírias específicas; 3) erros gramaticais de Língua Portuguesa (que é o código linguístico oficial); 4) temas considerados proibidos (narcotráfico e pornografia). Cada um destes elementos será descrito abaixo:

1) Os palavrões não podem ser exibidos na rádio e, desta forma, surge um impedimento para o funk fluminense, do ponto de vista estético, que a linguagem possui em músicas populares, que geralmente contêm letra. Os “palavrões” não podem ser exibidos nas músicas tocadas no rádio, pois feririam a moral e os bons costumes familiares que, segundo a Constituição Federal de 1988, no capítulo referente à Comunicação Social, são um elemento fundamental para a concessão pública de radiodifusão. Músicas originais do funk fluminense repletas de “palavrões”, tal como efetivamente circulam em alguns bailes e festas populares, não podem ser exibidas em programas de rádio como o da Furacão 2000.

2) As gírias específicas são modos de expressão dos locais onde o funk carioca se origina e se difunde inicialmente. Elas existem nas favelas e nos bailes, muitas vezes locais dominados por poderes paralelos e com forte presença da informalidade nas questões relacionadas ao mercado de trabalho. Muitas gírias bélicas, ligadas a armas e situações

violentas são usadas no funk fluminense. Ao serem difundidas através do rádio, estas gírias passam a fazer parte de outros contextos sociais.

3) Os erros de Língua Portuguesa não constituem um problema de cunho legal, mas não fazem bem à imagem do funk e muito menos à da equipe de som Furacão 2000, que hoje possui projetos com apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Nota-se que, apesar de uma linguagem muito simples e direta, os erros linguísticos são proporcionalmente menores hoje do que há vinte anos, quando do início da produção funkeira.

4) Os temas proibidos são talvez o elemento que mais afasta o funk fluminense de um gênero essencialmente massivo. Não apenas os “palavrões” não podem ser veiculados no rádio, mas os nomes dos traficantes e dos comandos que gerenciam o narcotráfico, além das situações explícitas de sexo apresentadas em algumas letras do funk fluminense são evitadas em termos de veiculação no rádio, o que reforça o paradoxo apresentado a seguir.

A relação do funk conhecido como carioca com o rádio é paradoxal por dois motivos, ao menos:

1) Em primeiro lugar, trata-se de um gênero musical/elemento discursivo ligado a setores populares e que carrega parte da vivência destes setores, inclusive em seus aspectos contra-hegemônicos (poderes paralelos e linguagem que subverte o código normativo estabelecido e apresenta as falhas no sistema educacional urbano do Rio de Janeiro, por exemplo). Porém, a difusão massiva, necessária para que não apenas o MC tenha uma trajetória de sucesso como artista popular, mas a equipe de som possa divulgar seus produtos e eventos (CDs, DVDs, bailes), aproxima esta difusão do caráter massivo de outros gêneros da indústria cultural.

2) Em segundo lugar, embora o rádio possua (devido às características apresentadas no tópico 5.3) uma ligação representativa com setores populares da sociedade urbana, a linguagem popular do Rio de Janeiro, tal como ela tem se constituído cotidianamente na atualidade do estado, contraria demais a normatividade dos meios de comunicação de massa e, por conta disto, não pode ser difundida em escala massiva através de veículos como o rádio, que dependem de concessões públicas. Assim, o funk fluminense como gênero precisa/deseja estar no rádio, mas não pode realizar esta presença de modo completo, genuíno, original. Precisa metamorfosear-se para habitar o rádio e o que mais ocorre, como estratégia de ocupação deste espaço midiático pelo funk, é a elaboração de versões “permitidas” das músicas proibidas, chamadas de “versões *light*”. Isto ocorre, sobretudo, com os funks cuja temática da letra versa sobre sexo e narcotráfico (tal como fora abordado em tópico específico do capítulo 3 desta Tese).

Esta relação paradoxal não impede o funk carioca de circular no rádio e nem de continuar a possuir seu modo de ser considerado “proibido” nos bailes de favela e outros eventos populares. Cria, contudo, confusão na cabeça dos ouvintes que não conhecem de perto os locais de origem do funk fluminense e nem participam ativamente de seu cotidiano. Ou seja, a difusão do funk do Rio de Janeiro através do rádio cria uma realidade paralela em que uma determinada música, como por exemplo, “Cabelo encolheu”, de MC Frank, passa a ter o sentido de deboche e ironia com uma situação cotidiana, mas a música também circula com outra letra nada engraçada, falando de uma ocupação ligada ao narcotráfico. Dependendo de por onde se ouça esta canção (rádio, bailes, festas de classe média, CDs oficiais, DVDs proibidos etc.), o discurso e o entendimento mudam completamente. Os temas e a linguagem popular do funk fluminense são modificados para tornarem-se massivos, mas continuam a circular fora do universo oficial dos meios de comunicação as versões originais com suas características de origem.

Pelo menos, isto é o que vem ocorrendo nos últimos anos na maior parte dos programas comerciais de rádio relacionados a este gênero musical aqui estudado. Mas há exceções. O programa analisado no próximo tópico e responsável por parte significativa do material de pesquisa contido nesta Tese é um caso um tanto diferente, um programa que busca reposicionar o funk fluminense no veículo rádio, evitando, dentre outras coisas, tocar as versões *light*. Trata-se de um programa de rádio que busca disputar mais espaços para o funk fluminense, usando inclusive, o argumento de que este funk, hoje, já faz parte da cultura brasileira. Trata-se do programa promovido pela APAFunk, o Funk Nacional.

5.6 Funk Nacional: uma etnografia midiática

Descobri o programa Funk Nacional no início de setembro de 2011, menos de dois meses após sua estreia na tradicional *Rádio Nacional*, que existe desde o ano de 1936 e já foi até encampada pelo Governo Vargas para servir como veículo da propaganda oficial do Estado Novo (no início dos anos 1940). Segundo Magaly Prado, “após ser estatizada, a já potente emissora permaneceu funcionando com um modelo comercial. E, paradoxalmente, reinou a absoluta na ‘Época de Ouro’ da radiofonia brasileira, transformada na rádio padrão do país” (PRADO, 2012, p. 113). A Autora comenta também sobre esta emissora na atualidade (fazendo referência a obra da autora Zucoloto):

Hoje, a *Nacional* está de volta ao que poderia ter sido o seu começo natural: integrando a superintendência de rádio da EBC²⁹⁹ – Empresa Brasil de Comunicação, é uma das estatais com as quais o governo Lula se propôs a construir o sistema público de radiodifusão (PRADO, op. cit., p. 113)

Pois estava eu no congresso anual da INTERCOM³⁰⁰, apresentando um trabalho científico sobre a relação do funk com a rádio (a partir da visita que fiz ao programa da Furacão 2000, descrita anteriormente neste capítulo). Durante os comentários dos presentes àquela sessão do Grupo de Pesquisa de Rádio da INTERCOM (que completava vinte anos em 2011 e programou uma série de atividades especiais durante o congresso citado), uma pesquisadora (cujo nome não me recordo) fez algumas ótimas observações a respeito do meu trabalho e de como eu poderia enriquecê-lo. Dentre elas, sugeriu que eu escutasse o programa que a APAFunk estava produzindo e apresentando na *Rádio Nacional* havia pouquíssimo tempo. Aquela observação me impactou como uma “revelação”, uma espécie de ponto de mudança para uma busca pessoal minha a respeito da conclusão da pesquisa de Doutorado que eu desempenhava.

No mesmo dia em que viajei para o referido congresso (e poucos dias antes da observação citada), algumas horas antes de embarcar para a cidade de Recife, realizou-se, na Escola de Comunicação da UFRJ, a minha Banca de Qualificação. Nela, ficou claro para mim que, dentre críticas, elogios e sugestões, a Banca observou que o breve texto sobre a relação do funk com a rádio que eu apresentei demonstrava um vigor e uma intensidade que poderiam apontar um caminho para o ano e meio de pesquisa que me restavam.

Juntando as duas observações, a da Banca e a do congresso, cheguei à conclusão que o meu trabalho necessitava de um mergulho mais específico neste universo, o do funk no veículo rádio. Isto poderia resolver alguns dos problemas que eu sentia haver com relação ao meu trabalho em progresso e também questões e apontamentos realizados pela Banca de Qualificação. Naquele ponto, em setembro de 2011, eu já possuía um material significativo com relação ao funk fluminense enquanto gênero musical, tanto de gravações quanto de reportagens e material impresso. Já tinha também realizado diversas incursões à Biblioteca Nacional para levantar material jornalístico a respeito do funk do Rio de Janeiro, incursões

²⁹⁹ O portal EBC pode ser acessado em: <http://www.ebc.com.br/>, última consulta em 20/02/2013.

³⁰⁰ A Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) existe desde 1977, promovendo anualmente o mais importante congresso brasileiro das Ciências da Comunicação. Mais informações a respeito da INTERCOM podem ser acessadas em: <http://www.portalintercom.org.br/>, última consulta em 20/02/2013.

estas que não foram, a meu ver, muito produtivas³⁰¹. Havia obtido também um bom contato com integrantes da APAFunk e com alguns outros grupos relacionados ao funk, incluindo a Furacão 2000. Havia conseguido realizar cinco longas entrevistas gravadas com profissionais do funk, especificamente MCs. Havia ido também a muitos eventos diferentes ligados ao universo funkeiro (bailes, rodas de funk etc.).

De repente, ao refletir sobre o material que eu possuía, às observações realizadas com relação ao meu trabalho e aos obstáculos que enfrentara durante a pesquisa até então, percebi que tudo começava a se encaixar de modo muito interessante para mim: todas as entrevistas gravadas eram de pessoas que tinham ou tiveram, em algum momento, relação com a APAFunk; muitos dos eventos diversos ao qual eu fui anteriormente tinham alguma relação com a APAFunk; Consegui produzir algo interessante sobre o funk no rádio e a APAFunk possuía, a partir daquele ano, um programa de funk que pode ser considerado um marco na história do funk no que diz respeito aos meios de comunicação, pois a trajetória do funk no rádio em geral está mais ligada a programas em rádios comerciais, enquanto o Funk Nacional era produzido e realizado em uma rádio pública.

Sentia que faltava uma sistematicidade em meio à dispersão de dados que eu possuía e que um bom trabalho de Doutorado passava necessariamente por uma definição clara de métodos e metodologia com relação a estes dados. Traduzindo, era preciso, em meio à dispersão da vida, do mundo, da *physis*, encontrar um fio condutor para o *logos*, para um trabalho racional e coerente. Ao remodelar o que seria o meu projeto, percebi que o rádio teria que estar presente na minha análise sistemática sobre o assunto e que o programa da APAFunk se apresentava como uma oportunidade de pesquisar algo inédito sobre um assunto geral (o funk do Rio de Janeiro) que já fora tratado em alguns trabalhos de qualidade realizados antes do meu. Além disso, penso que estar no programa, estar em contato durante um longo tempo com os integrantes da APAFunk, estreitaria meus laços com eles e me traria uma série de outras informações, vivências e talvez até mais depoimentos gravados para a minha pesquisa.

Decidi, então, que eu iria ao programa da *Rádio Nacional* durante um mês e iria também a outros dois programas de funk durante um mês cada (provavelmente um da Furacão

³⁰¹ O número de matérias sobre este gênero musical contidas nos jornais e períodos que eu havia determinado para a pesquisa era sempre muito pequeno e, normalmente, apresentava-se da seguinte forma: 1) As matérias estavam relacionadas nos cadernos policiais dos jornais escolhidos; 2) As matérias estavam relacionadas nos cadernos culturais, mas como notas de coluna social, em geral menosprezando, de forma irônica, este gênero musical. Esta coleta de material não me fez avançar significativamente com relação ao que outros pesquisadores já citados neste trabalho apontam com relação ao funk na mídia impressa, tais como Herschmann, Facina e Lopes.

2000 e outro da equipe Via Show Digital). Assim, poderia realizar uma comparação entre eles e escrever mais a respeito do funk no veículo rádio. A verdade é que me programei para realizar esta pesquisa de modo intenso, pois já estava escrevendo a Tese quando comecei as idas ao programa Funk Nacional.

No dia 02/07/2012, uma segunda-feira, iniciei este processo de visitação diária ao programa em questão. Durante o primeiro mês, consegui reunir um material tão interessante, percebi o quanto aquele programa era (e ainda é) especial, único, que resolvi modificar a minha intenção inicial. Como meu trabalho de pesquisa estava claramente realizando uma interface entre Comunicação e Antropologia, revi alguns livros desta disciplina que estudei no primeiro ano de Doutorado e pude perceber que os trabalhos de orientação antropológica costumam ser mais qualitativos do que quantitativos. Assim, pela quantidade e qualidade de depoimentos que eu conseguira em julho (quatro), pela relação entre estes depoimentos e o programa em si, pelas afinidades políticas que possuo com a APAFunk, pela especificidade deste programa, pelo momento que a APAFunk estava passando, pela possibilidade de realizar um trabalho mais focado e menos disperso, que pudesse gerar resultados mais profundos... Enfim, havia uma série de razões para que eu tomasse a decisão que tomei: aprofundar a minha pesquisa junto ao programa Funk Nacional. E estou muito feliz com esta decisão. Penso que, para além do programa em si, que comentarei neste último tópico do último capítulo da pesquisa, o contato com o núcleo principal da APAFunk através das visitas ao programa citado fez com que eu conseguisse completar os capítulos anteriores com muito mais consistência. Excetuando talvez o primeiro capítulo, que foi pouco modificado desde a qualificação, os outros três foram escritos já em contato (ou após o contato mais direto com os meus interlocutores. Portanto, o programa, apesar de toda a sua importância e de se constituir como um “ponto de chegada” em termos metodológicos, acabou servindo também como “ponto de partida” para uma vivência muito mais intensa e próxima de alguns aspectos do universo funkeiro os quais eu já pretendia abordar. Apesar de o projeto de pesquisa ter se modificado significativamente, mantive quase toda a minha proposta de sumário entregue na qualificação. Alterei completamente a introdução entregue na referida data e mantive boa parte do capítulo 1 e do texto sobre rádio (modificado, mas principalmente, ampliado). Alterei significativamente, também, em termos dos tópicos propostos para cada capítulo, apenas os relativos a este, o quarto e último. Como a pesquisa mudou bastante em termos de coleta de dados, os tópicos anteriormente previstos já não serviam mais para o presente trabalho. Mas considero muito interessante o quanto eu pude realizar o que já pretendia (e espero ter conseguido), que era mostrar esta pluralidade do funk

do Rio de Janeiro, mais fluminense do que simplesmente carioca, em um estudo de caráter panorâmico, mas com um norte claro e que pudesse ser enquadrado dentro das especificações necessárias para a conclusão do meu Doutorado em Comunicação.

É até difícil falar do programa Funk Nacional em si, pois, se ele e seus produtores/apresentadores me deram tanto, meu distanciamento foi diminuindo ao longo da pesquisa. Admito que me tornei muito mais entusiasta do funk fluminense do que eu já era antes deste estudo. Uma parte considerável deste entusiasmo veio das conquistas obtidas pela APAFunk, às quais venho assistindo desde 2009, do misto de alegria e seriedade com que enfrentam uma série de obstáculos o longo de suas vidas e vêm, gradualmente, ampliando seus campos de atuação. Se o termo “intelectual orgânico”, de Gramsci, ainda tem algum sentido no início do século XXI (e acredito que tenha), eu pude encontrar na APAFunk esta organicidade intelectual que me agradava e me desafiava a todo o momento da pesquisa. Sempre vou me lembrar das mensagens, por exemplo, contidas no discurso de algumas das músicas veiculadas no programa. Pude conhecer melhor o trabalho do MC Pingo do Rap, de MC Eddy, do próprio MC Mano Teko, de Júnior e Leonardo (que eu pensava conhecer antes da pesquisa...), de MC Mano e tantos outros artistas do Rio de Janeiro. Aliás, pude conhecer, através do programa Funk Nacional, artistas de lugares como Belo Horizonte, Baixada Santista, Brasília. Como consequência disto, só posso mesmo acreditar que o funk fluminense está, a cada dia mais, tornando-se nacional.

Finalmente, gostaria de dizer que a pesquisa junto ao programa da APAFunk me ensinou muito e me trouxe muito prazer na mesma medida. Foram cerca de seis meses muito diferentes para mim em termos de rotina de trabalho e de aprendizado também. Além do funk em si, minha paixão pelo veículo rádio e a oportunidade de participar do cotidiano da emissora *Rádio Nacional* foram motivos de muita felicidade para mim. Aprendi mais do que lendo (ou organizando) qualquer livro de história da comunicação.

Por se tratar de uma pesquisa junto a um grupo de MCs específico e com um caminho metodológico mais qualitativo do que quantitativo, reestabeleci a previsão das visitas ao programa para o número cem. Acredito que este número, que me era possível no tempo de que dispunha para finalizar a pesquisa, seja um número redondo e significativo. Em termos de período, como o programa ocorria normalmente de segunda à sexta, cem edições do programa significam algo em torno de cinco meses de visitas regulares. Como eu tive que faltar algumas vezes, devido a diversas ocorrências da vida cotidiana, e houve algumas ocasiões em que o programa fora gravado (devido a feriados etc.), a pesquisa acabou durando mais de seis meses seguidos: minha primeira visita com bloco de anotações foi em 02/07/2012 e a minha

última visita neste sentido foi em 10/01/2013. Digo “neste sentido”, pois já apareci no estúdio da *Rádio Nacional* para visitar o programa após esta data, apenas para matar as saudades e sem a preocupação de anotar nada e nem de observá-los com finalidades científicas.

O que procurei anotar nestes cem programas foi algo bem básico: data do programa; número da visita; quem apresentou o programa naquele dia (havia rodízio entre os integrantes da APAFunk); quem era o operador de áudio da rádio naquele dia; quais os temas discutidos “no ar” naquele dia pelos integrantes da APAFunk; quais as músicas que foram executadas naquele dia. Apesar de básicas, estas anotações me permitiram lembrar muito de minha vivência e perceber elementos como: que tipos de assuntos eram mais comentados, que músicas tocaram mais, que tipo de entrevistado o programa recebia etc. Além disso, eu sempre anotava fatos que me pareciam importantes, mesmo não tendo uma relação tão direta com a APAFunk e o programa Funk Nacional. Um exemplo importante foi a mudança de endereço da *Rádio Nacional* durante a minha pesquisa. A emissora teve que deixar o célebre prédio na Praça Mauá para integrar o complexo midiático da Av. Gomes Freire, mais próximo à Lapa. Também houve questões interessantes como o fato de MC Leonardo ter se candidatado a Vereador da Cidade do Rio de Janeiro, o que o obrigou (pelas leis eleitorais) a se afastar do programa durante o período de sua campanha política. Assim, quando comecei a pesquisa, ele estava no estúdio; acompanhei o período do programa durante o seu afastamento; acompanhei também o programa quando do seu retorno e pude vê-lo voltar às atividades normais nos meses finais da pesquisa.

Algo que precisa ser dito sobre a pesquisa etnográfica em si é que a participação nas atividades sociais daquele grupo me pareceu inevitável em alguma medida. Se você apenas vai ao programa no horário em que ele é apresentado ao vivo e “sai correndo” todos os dias após a sua realização, embora haja material empírico para uma pesquisa, esta me parece carecer de profundidade. Além disso, a parte mais divertida do processo às vezes pode acontecer depois do programa, em inúmeros eventos dos quais os meus interlocutores participam cotidianamente. Após o programa, tive a oportunidade de assistir a palestras, filmes, atividades da campanha de MC Leonardo (como preparação para panfletagem e palestra em universidade), reuniões da APAFunk e da Rio Parada Funk, saraus da APAFunk. Houve vezes em que me encontrei, durante a pesquisa, com meus interlocutores em outros horários, para vê-los se apresentar em bailes (alguns descritos aqui no capítulo 2) etc. Mas muitas das minhas andanças junto a eles ocorria a partir da vivência no próprio programa. Nem preciso contar, mas o faço aqui, que voltei a jogar futebol (depois de anos) nas peladas organizadas pela APAFunk (durante cerca de dois meses de minha pesquisa, elas ocorriam

semanalmente e eram anunciadas durante o programa, convocando os funkeiros a participarem dos jogos no bairro do Irajá). Conheci também um dos melhores bolos de laranja do Rio de Janeiro através de MC Leonardo. Tive o prazer de comer o churrasco preparado pelo Tojão e de ouvir, em primeira mão, a música cuja letra abre este capítulo, quando Teko havia acabado de produzi-la com o DJ Batutinha e quis colocar para Tojão e eu ouvirmos no carro deste último. Como a base dos encontros relativos à pesquisa era o programa Funk Nacional, considero esta uma *etnografia midiática*. Ao analisar de perto um programa de rádio e sua rotina de produção diária, os desdobramentos me levaram a muitos outros lugares. Porém, o ponto de partida era o programa em seu local de realização e todo o planejamento da pesquisa ocorria neste sentido, o de dar conta de cem edições em termos de observação sistemática.

Nos próximos subtópicos, apresentarei, de forma breve, alguns aspectos do programa Funk Nacional obtidos durante a pesquisa.

5.6.1 O improviso do funk nas tardes da tradicional *Rádio Nacional*

A *Rádio Nacional* é certamente uma das principais emissoras de rádio do Brasil. No século XX, esta emissora possuiu um destaque muito grande, principalmente na primeira metade, quando, entre 1936 e 1950, obtinha os maiores índices de audiência e foi importante historicamente tanto nos aspectos jornalísticos quanto em termos de programas de variedades no rádio e no desenvolvimento das radionovelas. Se hoje uma emissora comercial líder de audiência, como a *TV Globo*, apresenta três novelas inéditas por dia no horário noturno (eventualmente quatro) e mais uma reprise no horário vespertino, a *Rádio Nacional* chegou a exhibir, em um mesmo dia, catorze radionovelas diferentes, nos anos 1940. Ainda que a produção de uma radionovela seja bem mais barata do que a de uma telenovela (não há custos com a imagem: locação, captação e edição), o número de produções folhetinescas que a *Rádio Nacional* exibia diariamente na chamada Era de Ouro do Rádio é impressionante e já foi comentada por pesquisadores do assunto.

Muito já se disse sobre a *Rádio Nacional* e, no que se refere à comunicação de massa, o tema música relacionou-se fortemente a esta emissora nos anos 1930/1940. Em uma época em que a música era difundida massivamente através do rádio (não havia televisão nem internet), a liderança da *Rádio Nacional* fez com que alguns dos principais cantores e cantoras brasileiros na época, incluindo também instrumentistas, arranjadores, compositores, maestros etc., se apresentassem no famoso auditório do 21º andar do histórico prédio localizado no

número 07 da Praça Mauá. Neste auditório, nomes como Orlando Silva, Emilinha Borba, Sílvio Caldas, Cauby Peixoto, Francisco Alves, dentre tantos outros, apresentavam-se e encantavam plateias de fãs do sexo feminino, que receberam o apelido de “macacas de auditório” (AGUIAR, 2007).

A *Rádio Nacional*, em julho de 2012, não era a sombra do que fora no passado, e o fato de não ser ainda transmitida em FM (continua sendo transmitida em AM) limita a renovação de sua audiência. Apesar de apresentar muitos programas de qualidade, em que há o predomínio da música popular brasileira, e possuir um espaço físico e equipamentos suficientemente profissionais para as transmissões de rádio, muitos dos apresentadores e dos programas da emissora possuem idade avançada, o que também explica a falta de identificação junto ao público jovem na rádio. Portanto, o programa Funk Nacional tornou-se um elemento fundamental na tentativa da Direção da emissora em renovar o seu público e dar mais atenção às novas gerações. Pude presenciar, convidado pelos profissionais do funk que apresentam o programa em questão, mais de uma reunião entre eles e um dos coordenadores da *Rádio Nacional*. O coordenador demonstrou simpatia pelo programa e reforçou este fato de que o mesmo possui esta função de renovação da audiência desta tradicional emissora.

O programa Funk Nacional é apresentado, desde o dia 25 de julho de 2011, de segunda a sexta-feira, das 15:00h às 16:00h. Seus apresentadores, no período em que estive presente, revezavam-se entre: MC Leonardo, MC Júnior, MC Mano Teko e Tojão. O programa pode ser ouvido em 1130 AM ou pela internet, no endereço da EBC³⁰².

Irmãos biológicos, criados juntos na Rocinha, em São Conrado, e constituindo uma dupla de MCs que compõem e cantam funk fluminense desde 1992, Júnior e Leonardo são artistas muito conhecidos no universo funkeiro e mesmo fora. Foram a primeira dupla do funk do Rio de Janeiro a conseguir lançar um álbum autoral por uma grande gravadora transnacional (*Sony Music*). Já passaram por diversas fases em sua carreira, sendo uma daquelas duplas consideradas “clássicas” quando se fala do momento inicial do funk do Rio de Janeiro enquanto gênero musical com produção originária daqui. “Endereço dos Bailes” e “Rap das Armas”, ambas contidas no já citado primeiro disco da dupla, estão entre os maiores sucessos do funk fluminense de todos os tempos. Embora já tivesse assistido a apresentações da dupla de MCs antes mesmo de iniciar minha pesquisa de Doutorado e conhecê-los pessoalmente (incluindo aí uma apresentação antológica junto com o grupo Monobloco, na Fundação Progresso lotada, em 2007), durante a pesquisa pude ver algumas apresentações da

³⁰² A *Rádio Nacional* e outras pertencentes a EBC podem ser ouvidas no seguinte endereço: <http://radiomec.com.br/online/index.php>, última consulta em 20/02/2013.

dupla mais de perto e com mais detalhes (como as duas apresentações na Rio Parada Funk, no palco da Espião e no palco principal, e uma apresentação em um encontro de pesquisadores de Comunicação Comunitária em um centro cultural próximo a PUC, na Gávea, em que fui convidado por eles, após uma edição do programa pesquisado). Após vê-los cantando juntos algumas vezes, percebi que o que mais me chamava a atenção era o fato de que eles cantam se olhando nos olhos durante boa parte de sua apresentação. São irmãos muito ligados, embora com personalidades bem distintas, e a união emotiva entre os dois é algo que transparece em suas apresentações e garante uma força artística muito grande a estas. Os dois cantam muito bem e funcionam muito bem juntos, possuindo uma química artística que encanta a quem gosta de funk. Ambos cantam em um estilo muito próprio do funk fluminense e de outros gêneros musicais urbanos contemporâneos, sem grande vibrato ou elementos técnicos do ensino tradicional de música. São viscerais e cantam de modo muito direto e com muita emoção, além de um senso de afinação irrepreensível. Júnior busca uma voz mais suave ao cantar, uma voz mais limpa, enquanto Leonardo por vezes berra de modo quase gutural, sem perder, contudo, a afinação. Neste sentido, os dois cantando juntos constituem uma experiência artística muito cativante, estando entre as principais duplas de funk fluminense da história do gênero.

Em termos individuais, Júnior é um cara alto e forte, musculoso, com um semblante sério e uma ligeireza impressionantes. Era um dos primeiros a sair do programa quando este acabava e rumar para pegar seus ônibus e voltar para casa. Estava sempre com o celular ligado e comunicava-se com sua esposa diversas vezes. É um cara apegado a ela e a sua família de um modo geral. Apesar do semblante sério, algo desconfiado no início da pesquisa, percebi que Júnior é um cara extremamente carinhoso e, após alguns meses de convivência, ficava evidente que se trata de uma pessoa afetuosa e que cultiva amizades verdadeiras. É apaixonado pelo Fluminense, time de futebol do seu coração, e adorava falar sobre o tema futebol, principalmente quando apresentava o programa às segundas e quintas-feiras, dias posteriores a jogos do Campeonato Brasileiro de Futebol. Como o Fluminense foi campeão deste torneio ao final do ano de 2012, Júnior demonstrava empolgação a cada vitória da campanha bem sucedida de seu time. Normalmente, era Júnior quem anotava também as músicas que tocaram no programa para anunciá-las “no ar” após cada sequência ou bloco de músicas tocadas. Como artista, Júnior pode ser considerado um romântico. Embora cante músicas políticas junto ao seu irmão recentemente, ele sempre demonstra uma afinidade maior com as músicas que falam de amor e de coisas alegres. Um bom exemplo é uma música chamada “O Som do Verão”, que não foi composta pela dupla, mas que eles gravaram e

lançaram há alguns anos. Quando esta música tocava no programa, eu gostava muito e Júnior também, cantando junto no estúdio enquanto a música era executada na rádio. Teve que se ausentar durante algum tempo no final do ano de 2012, devido a um acidente sofrido por seu pai, o também músico Chico Mota (que já tocou com Jackson do Pandeiro). Júnior ajudou a cuidar do pai idoso e retornou ao programa já nas últimas vezes em que estive presente por conta da pesquisa. Fiquei feliz com o seu retorno. Um dos momentos pessoalmente mais gratificantes durante minha pesquisa foi quando, em meio à apresentação da dupla Júnior e Leonardo no palco da Espião na Rio Parada Funk 2012, no início de dezembro, quando não nos víamos há algumas semanas, eu acenei próximo do palco e Júnior veio me estender a mão para um cumprimento. Ele comentou algumas coisas sobre sentir falta do programa e da convivência comigo (fora do microfone, mas do palco) e eu me senti muito feliz por estar, através da minha pesquisa, estabelecendo uma amizade com pessoas que eu admiro artisticamente há tantos anos. Vaidoso, Júnior uma vez comentou comigo que malhava para manter a forma e jogava futevôlei na Praia da Barra da Tijuca. Infelizmente, ele não pode comparecer às peladas da APAFunk no campo de grama sintética no bairro do Irajá, e não sei dizer se seus dotes futebolísticos são tão grandes quanto sua empolgação com o Fluminense Football Club das Laranjeiras.

MC Leonardo não é somente o irmão dois anos mais jovem do que Júnior. Além do trabalho com a dupla, ao longo da última década ele tornou-se também o maior ativista político oriundo do funk fluminense. Fundador, idealizador e atual Presidente da APAFunk, Leonardo teve uma participação muito intensa em todas as conquistas da APAFunk, incluindo o programa Funk Nacional. Leonardo chegou a se candidatar Vereador da Cidade do Rio de Janeiro e precisou se afastar do programa durante três meses. Eu cheguei ao programa e o vi durante três edições. Em seguida, o vi muito pouco nos meses seguintes (ele estava bastante atarefado em sua campanha eleitoral). Nos encontramos algumas vezes, mas fui ter realmente um contato com ele mais próximo após sua volta, quando as eleições terminaram. Os últimos meses de minha pesquisa tiveram a sua presença constante e realmente ele é uma das pessoas mais impressionantes com quem já convivi em minha vida (dentro e fora do funk). Extremamente inteligente, Leonardo enfrentou obstáculos físicos em sua vida, pois nasceu com um problema nas pernas e necessitou realizar uma série de cirurgias durante sua infância/adolescência. A última cirurgia foi em 1992, mesmo ano em que se apresentou com seu irmão pela primeira vez, cantando o “Rap do Valão” no Festival do Emoções da Rocinha. Leonardo é impressionante tanto como artista como quanto ativista político, militante de causas sociais e relativas muitas vezes ao funk do Rio de Janeiro. Tive a oportunidade, no

primeiro semestre de 2011, de organizar e participar de uma mesa de debate junto com ele e o MC Mano Teko no Campus Petrópolis II da UNESA. O carisma e articulação de Leonardo ao defender seus pontos de vista e suas causas (muito bem embasado, por sinal) são notórios e despertaram o interesse dos alunos do curso de Comunicação Social, que fizeram uma série de perguntas para o MC após sua fala. Leonardo consegue conversar sobre qualquer assunto e a troca de informações em nossas conversas sempre foi muito grande, pelo menos para mim. Quanto mais nossa convivência aumentou, mais brincalhão ele ficou comigo, com um estilo irônico e cheio de trocadilhos na fala (coisa que ele faz com todos os seus amigos, incluindo os outros participantes do programa). Possui uma rapidez de raciocínio acima da média e eu sempre achei, desde a primeira roda de funk a qual assisti (na Central do Brasil, em 2009), que estava diante de um grande artista. Hoje, penso que Leonardo, se quisesse, poderia realizar qualquer tipo de trabalho artístico que envolvesse música. Canta funk porque quer, porque é o seu gênero, mas possui um talento que transcende qualquer estilo ou gênero musical. Chamado carinhosamente de Leo pelos outros integrantes do programa analisado, o MC canta não apenas em suas apresentações, mas durante vários momentos cotidianos. Em vários momentos em que estive próximo dele durante a pesquisa, pude perceber o quanto seu vocabulário musical é rico, principalmente em se tratando de música brasileira. De ritmos nordestinos ao rap nacional, Leonardo é um conhecedor profundo do repertório da música popular brasileira. A primeira vez que notei isso foi ao dar uma carona a ele e outros profissionais do funk (como o DJ Duda, da Cidade de Deus) em fevereiro de 2010, após uma roda de funk ocorrida no Irajá. De repente, ele começou a batucar compassadamente o três por quatro de um baião e a cantar uma música que eu não conhecia. De lá para cá, o vi fazer isto muitas vezes. Algumas de nossas últimas conversas durante a pesquisa, no final de 2012 e início de 2013, me despertaram a atenção para o rap nacional, que não conheço em profundidade. Leonardo sabe de cor letras inteiras, quilométricas, de grupos como os Racionais MCs. Agradeço imensamente a ele por ter me apresentado, por exemplo, “Jesus Chorou”, dos Racionais, em uma de nossas caminhadas após o programa, da Gomes Freire à Cinelândia, recitando e me explicando vários trechos desta pérola musical/poética contemporânea. Abaixo, o trecho da letra que Leonardo cantou em nossa conversa:

O que é, o que é?
Clara e salgada,
Cabe em um olho e pesa uma tonelada
Tem sabor de mar
Pode ser discreta
Inquilina da dor

Morada predileta
Na calada ela vem,
Refém da vingança
Irmã do desespero
Rival da Esperança
Pode ser causada por vermes e mundanas
E o espinho da flor
Cruel que você ama
Amante do drama
Vem para minha cama
Por querer, sem me perguntar me fez sofrer
E eu que me julguei forte
E eu que me senti
Serei um fraco quando outras delas vir
Se o barato é louco e o processo é lento
No momento
Deixa eu caminhar conta o vento
Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável
(E quente)
Borrou a letra triste do poeta
(Só)
Correu no rosto pardo do profeta
Verme sai da reta
A lágrima de um homem vai cair
Esse é o seu B.O. pra eternidade
Diz que homem não chora
Tá bom, falou
Não vai pra grupo irmão aí,
Jesus chorou!

Católico (assim como seu irmão) Leonardo costuma se benzer quando passa em frente a uma Igreja de sua religião. Assumindo um discurso cada vez mais político, hoje ele prefere cantar as músicas relativas ao que “acredita”. Assim, sem nenhum preconceito ao romantismo, Leonardo procura ser o artista do funk que relata os problemas das comunidades e busca exaltar a favela como território de aprendizado e de afirmação positiva. Músicas como “Tá Tudo Errado” e “Pra Sempre Favela” são hoje algumas das mais significativas neste sentido nas apresentações atuais da dupla Júnior e Leonardo. Flamenguista de coração, Leonardo é também uma pessoa muito informada e muitas vezes durante a pesquisa no programa vinha me perguntar o que eu achava sobre determinados assuntos políticos atuais. Como eu estava bastante imerso em minha pesquisa e já escrevendo esta Tese, havia dias em que eu não acompanhava os noticiários e nem sabia muito bem do que se tratava. Ouvi pela primeira vez muitas notícias relevantes do noticiário do dia através do MC Leonardo. Uma das coisas mais marcantes com relação à participação de Leonardo como um dos apresentadores do programa, era o modo como ele iniciava muitas vezes uma edição do mesmo: com um grito de:

do público. Como ainda não conseguia repetir o sucesso financeiro da época em que esteve vinculado a uma gravadora e como teve também algumas discordâncias no modo como o processo coletivo da APAFunk estava sendo conduzido naquele momento, Teko precisou se afastar fisicamente do programa perto do final da minha pesquisa. Foi, de início, uma grande perda, visto que Teko era o pesquisador oficial do repertório do programa. Apesar de sempre ter um operador de áudio disponível para o programa Funk Nacional, Teko trazia seu *laptop* de casa com um repertório extenso e sempre renovado com as principais músicas de funk da atualidade. Fazia pesquisa na internet e procurava saber o que estava sendo divulgado por aí (inclusive fora do Rio de Janeiro). Deste modo, Teko selecionava as músicas que não possuíam versões *light* e nem palavrões ou algum tipo de suposta apologia às facções criminosas já citadas neste estudo. E, obviamente, que estavam “bem produzidas”. Além disso, ele operava, durante o programa, estas músicas de seu *laptop* através do *software Virtual DJ*, que possibilita mixar, de modo simples, as músicas ao vivo. Assim, quando Teko era um dos apresentadores e também selecionava e executava ao vivo as músicas de seu *laptop*, o programa ganhava muito em dinamismo, pois ele poderia, ao cortar um pouco as músicas (que muitas vezes repetem as mesmas estrofes duas ou três vezes), oferecer ao público um número maior de músicas por programa. Apenas a título de exemplo: em um programa em que Teko exercia esta dupla função, uma sequência de músicas chegava a ter doze ou treze músicas; com a mesma duração de tempo, uma sequência chegava a seis ou sete músicas quando Teko estava ausente. Isto se devia ao fato de que os operadores da rádio quase não editavam as músicas contidas no banco de dados da rádio. Assim, com conhecimento de causa, Teko realizava um trabalho muito importante e ditava o ritmo do programa quando estava presente. Nas minhas últimas idas ao programa, Teko voltara a participar mais ativamente mesmo à distância, selecionando previamente as músicas que iriam tocar em cada sequência de cada edição e enviando a lista para quem fosse apresentar o programa naquele dia. Assim, era só repassar aquela lista para os operadores de áudio e anunciar as músicas após o término de cada sequência. Nesta mesma época, Teko estava bastante engajado nos Saraus da APAFunk, aos quais estive nas duas primeiras edições. São saraus mensais, iniciados em dezembro de 2012, sempre às segundas quintas-feiras de cada mês, com entrada franca e microfone aberto. Nestes saraus, anunciados diversas vezes no programa, qualquer pessoa pode pedir a palavra, inscrever-se em uma lista e cantar ou recitar poesias ao microfone. Teko teve, como inspiração para este evento, os saraus do coletivo baiano Blacktude, de Nelson Maca, que participou ativamente das duas edições às quais

estive presente. Torço muito pelo sucesso artístico de Teko, que considero um amigo importante que fiz durante a pesquisa.

Tojão é dono da equipe Espião, uma das mais tradicionais promotoras de bailes funk do Rio de Janeiro. Com mais de trinta anos como profissional do funk, Tojão, apesar de ser o mais velho do grupo, esbanja jovialidade na maneira de apresentar o programa e no seu dia-a-dia de modo geral. Pai de duas filhas, Amanda e Carol (sendo a primeira, já maior de idade, uma MC), pude ver o carinho e zelo que Tojão possui com suas filhas e com seu trabalho. Entre o maduro pai de duas filhas adolescentes e o “jovem” que opera ainda hoje a luz de seus próprios bailes, atento a cada detalhe durante todos os eventos, acompanhar Tojão fez com eu percebesse a paixão envolvida na realização do baile funk de uma equipe de som tradicional. Furioso com relação a uma série de coisas que ocorrem no universo funkeiro, vi Tojão discutir e apresentar seus argumentos de modo incisivo e passional durante várias ocasiões no período da pesquisa. Quando eu comecei a ter contato com a APAFunk, em 2009, ele ainda não estava tão envolvido com a associação. No segundo semestre de 2012, quando estive acompanhando de perto o programa Funk Nacional, o envolvimento de Tojão com a associação era amplo. Foi ele quem organizou, por exemplo, o contato entre a produção do evento Rio Parada Funk e as mais de dez equipes de som envolvidas neste mesmo evento. Tojão foi quem me levou para vários lugares durante este período, e o modo como ele transita por qualquer lugar do Rio de Janeiro, incluindo muitos dos municípios próximos, é impressionante. Descobri, junto a ele, nas intermináveis caronas que ele me ofereceu durante o período, caminhos alternativos para municípios como Duque de Caxias, além de diferentes trajetos de locomoção em bairros da Zona Norte da metrópole carioca. Apresentando sempre o programa com muita alegria e leveza, Tojão foi também o principal responsável pelas minhas imprevistas, não planejadas participações como apresentador do programa Funk Nacional. Percebendo que um número maior de pessoas apresentando o programa torna-o mais dinâmico e com o “espírito” jovem, alegre e informal com o qual o funk está diretamente associado, Tojão me convidou inúmeras vezes, após alguns meses contínuos de pesquisa, quando estava sozinho no programa, para que eu o apresentasse junto a ele. Embora eu tenha relutado inicialmente, para que isto não comprometesse a própria pesquisa, tenho que admitir que foi uma das experiências mais cativantes de minha vida profissional poder participar deste programa também de forma ativa. Principalmente por se tratar de um programa de funk na *Rádio Nacional*, cuja importância histórica é indiscutível. Tojão sempre cumprimentava os ouvintes no início do programa dizendo: “Boa tarde, Rio! Boa tarde, Brasil! Boa tarde Planeta Terra!” Ele também conseguiu articular para que o programa fosse

retransmitido por uma rádio local no Município de Três Rios (em FM). Neste mesmo município, onde o microempresário realiza bailes há mais de dez anos, Tojão passou, também, a apresentar um programa aos sábados na rádio local. Ele já havia tido também experiências como produtor/apresentador de programas de rádio na antiga *Rádio Imprensa*, emissora que abrigou diversos programas de funk nos anos 1990. Algo que me impressionou em Tojão, quando o fui conhecendo por conta da pesquisa, era a sua energia e disposição para desempenhar diversas atividades relacionadas ao seu trabalho. Desde idealizar, encomendar e buscar camisetas promocionais de sua equipe até produzir bailes em diferentes municípios, DVDs promocionais da Espião, eventos com a participação de outras equipes de som (o já tradicional “encontro de equipes”), operar a luz em seus bailes, comprar novos equipamentos mais modernos ou realizar a manutenção dos equipamentos que já possuía, exigir melhorias dos clubes por onde promovia seus bailes... Além de tudo, Tojão encontrava tempo para jogar as peladas da APAFunk e, em uma delas, tive a oportunidade de acompanhá-lo ao supermercado antes do jogo, onde ele escolheu, comprou e, após o jogo, preparou um dos melhores churrascos que já comi. Acostumado a fazer determinados trajetos durante a sua movimentada semana, um dos locais preferidos para almoçar (no final da tarde) ou jantar de Tojão é o Galeto da Praça da Bandeira, onde tive a oportunidade de estar com ele algumas vezes (alguns dos pratos com peixe e frango de lá são ótimos...). Pude acompanhar também, durante a minha pesquisa, alguns dos obstáculos enfrentados por profissionais do funk em geral e por Tojão em especial, como pro exemplo, o caso do Emoções. Anunciado pelo microempresário como “o baile mais tradicional do planeta”, o Emoções teve suas portas fechadas durante o período em que eu realizei a pesquisa no programa de rádio promovido pela APAFunk. Isto ocorreu, segundo Tojão, devido a um processo antigo de reclamações de vizinhos do bairro de São Conrado a respeito do barulho causado pelo baile ainda nos anos 1990. Porém, após uma grande reforma no estabelecimento, pude constatar que o som emitido pelo Emoções quase não era audível do lado de fora. Ainda assim, devido ao processo antigo, o baile teve suas portas fechadas e a juíza responsável pelo caso exigiu algumas adequações e novas medições sonoras para liberar o estabelecimento. Enquanto escrevia estas páginas, o Emoções já havia passado por um novo processo de reformas, as medições eram sistematicamente realizadas por diferentes especialistas, mas um dos bailes mais tradicionais do funk fluminense de todos os tempos (talvez o único baile que acompanhou o surgimento do gênero musical analisado neste estudo e ainda estava em vigor até 2012) ainda não havia sido liberado pelo Poder Público para voltar a funcionar. Algo que Tojão gostava muito de fazer durante o programa era colocar ouvintes para falar “no ar”, o que também garantia

credibilidade ao Funk Nacional. E se Teko era o pesquisador por excelência de novos sons, músicas e artistas do funk para alimentar constantemente este programa de material de qualidade, o dono da equipe Espião constituía o principal mediador entre o universo dos bailes funk da atualidade e o programa de rádio da APAFunk. Muitos artistas do funk entregavam seu material (CDs com músicas próprias gravadas) diretamente nas mãos de Tojão, que ouvia as músicas em seus longos trajetos de carro entre bairros, regiões da cidade e até mesmo diferentes municípios, para depois mostrar o material adquirido para Teko e os outros integrantes da APAFunk. Tive o prazer de ouvir músicas, durante as já citadas caronas com Tojão, que ainda não haviam sido tocadas no programa (como “Devassa”, interpretada por MC Ananda), enquanto ainda estavam sendo analisadas, e depois ouvi-las no programa durante as minhas visitas para a pesquisa. Foi Tojão quem recebeu também a música citada nesta Tese (no capítulo 2), de MC Mano, “Abalou o Visual”, um dos maiores sucessos junto aos ouvintes do programa no período da pesquisa. Se Teko foi meu principal interlocutor pelo contato que tivemos ao longo de quase quatro anos, na fase final de minha pesquisa Tojão foi se tornando também um interlocutor indispensável. Foi quem mais me alimentou com material relativo à Espião e ao funk fluminense em geral. Sempre fez questão de me convidar para eventos que poderiam ser interessantes para a minha Tese e de me apresentar a pessoas que ele carinhosamente chamava (assim como a si próprio) de “formiguinhas do funk”. Isto porque se tratavam daquelas pessoas que possuem uma importância na construção, desenvolvimento e renovação do universo funkeiro, mas que nem sempre recebem grande visibilidade e retorno financeiro com isso. Antes de um MC ou DJ tornar-se uma estrela midiática, normalmente é preciso que ele passe por muitos bailes em lugares do subúrbio fluminense, onde a presença de diversas equipes de som (embora hoje o número seja muito menor do que nos anos 1990, por exemplo) é notória. Recebi de Tojão livro, DVD, camisa, contatos e, o principal, a sua companhia cativante.

E não poderia deixar de contar também a presença de Luciana Mota. A irmã de Júnior e Leonardo constituía a presença feminina imprescindível em um universo tão masculino. Única mulher que participava constantemente do programa durante a minha pesquisa (havia presenças esporádicas de outras mulheres que integram a APAFunk), Luciana era literalmente quem organizava as informações relevantes que deveriam ser ditas “no ar” em cada edição do programa. Embora os apresentadores tivessem a liberdade de trazer suas informações sobre diversos assuntos, Luciana era quem estruturava uma base de informações que seriam o mote principal para aquela edição. Dentre eventos de funk (ligados diretamente a APAFunk ou não) que ocorreriam durante a semana até notícias diversas sobre o universo funkeiro, Luciana era

quem arrumava estas informações no computador de modo a torná-las organizadas e de fácil leitura para qualquer um dos apresentadores. Tirando as sequências de músicas, o que mais poderia ser encarado como uma espécie de roteiro do programa era produzido por ela. Digo isso, porque, de fato, o programa não chegava a ter um roteiro tradicional. O imprevisto sempre foi uma das características do funk como gênero musical e elemento cultural e também permeava o programa. Muitas vezes, algum dos apresentadores brincava que o programa era uma “bagunça generalizada”. É claro que isso é um exagero, uma brincadeira, mas o fato é que a organização sistemática de Luciana era muito importante. Embora os apresentadores já citados se revezassem, durante os três primeiros meses de minha pesquisa Luciana esteve em praticamente todos os programas aos quais eu estive presente. Nos meses finais, devido a questões de ordem financeira, ela precisou se afastar presencialmente, mas continuou a organizar à distância as informações que seriam lidas “no ar” em cada programa. Além disso, ligava de vez em quando, ou mandava mensagens pelos dispositivos computacionais de conversação e correio eletrônico para indicar/explicar aos apresentadores daquele dia algum ponto específico relativo às informações. Além do que já fora dito acima, Luciana fazia sempre uma triagem no *Facebook* e organizava os pedidos dos ouvintes, as informações sobre os aniversariantes do dia etc. Eventualmente, quando havia pouca gente no estúdio, ela ajudava na apresentação do programa. Normalmente, durante o período em que ela esteve diariamente participando do Funk Nacional, Luciana era também quem atendia aos telefonemas de ouvintes e repassava os pedidos de músicas e outros recados aos apresentadores durante o próprio programa. Levando sempre muito a sério as suas atividades e trabalhando com empenho, Luciana era carinhosamente chamada de Lu por todos os apresentadores e por alguns ouvintes que participavam constantemente do programa. Quando ela precisou se ausentar do estúdio, alguns ouvintes ligavam perguntando quando estaria de volta, dentre eles o Sr. Soares da Pedra (um dos ouvintes mais constantes do programa).

Os operadores de áudio do programa Funk Nacional se revezavam. Durante as minhas primeiras visitas, o operador principal, que normalmente fazia o programa, era Índio Xavier, que sempre contava (em *off*) sobre a época em que frequentava os bailes *black*, ainda nos anos 1970. Índio é um senhor com muita experiência em rádio e que demonstrava gostar bastante de funk e ter vivido o universo dos bailes em sua juventude. Era ele quem brincava com Lohan, filho de Teko, quando este esteve no estúdio por conta de suas férias escolares (em julho de 2012). Assim, Teko conseguia se concentrar para fazer o programa, colocando as músicas em seu *laptop*.

Além dele, nas primeiras visitas, havia Sérgio Brasileiro, chamado por alguns na rádio de Serginho Maravilha. Bem mais jovem que Índio, Sérgio era quem normalmente fazia o programa como operador quando este ocorria no auditório, com atrações ao vivo. As atrações ao vivo aconteciam principalmente às quartas-feiras. Eventualmente Sérgio fazia o programa no estúdio da rádio, o que não era comum. Quando houve a mudança da *Rádio Nacional* para a Gomes Freire, Sergio foi promovido e se tornou uma espécie de operador líder ou chefe dos operadores de áudio da rádio. Passamos a vê-lo menos no estúdio da mesma.

Em determinado momento, passou a haver uma rotatividade maior dos operadores no programa. Alguns jovens começaram a se revezar na operação de áudio do Funk Nacional, dentre eles Rafael e os dois Vinícius. Rafael era “cabeludo” e cheio de tatuagens pelo braço inteiro. Era chamado por todos no programa de roqueiro. Bastante animado, pude perceber (e ele me confirmou) que Rafael estava empolgado com o programa de funk. A maneira jovem e ativa, cheia de energia com a qual o programa era conduzido atraía os operadores mais jovens, que demonstravam gostar de trabalhar neste programa.

Era interessante notar que o programa Funk Nacional entrava ao vivo sempre após o noticiário Nacional Informa, com a atualização sobre as principais notícias do dia. Antes do boletim, o programa exibido pela emissora era o Dorina Ponto Samba, apresentado pela própria cantora de samba Dorina e por Rubem Confete. Cego e com idade avançada, era interessante ver o Sr. Rubem, uma enciclopédia viva do samba do Rio de Janeiro, anunciar os principais eventos e notícias sem ter contato com nenhuma anotação. Ele decorava em sua memória tudo o que precisava falar no programa daquele dia e nunca se esquecia.

Portanto, curiosamente, assim como se atribui ao funk o lugar que o samba teve no passado (o de enfrentar preconceitos e representar a cultura popular do Rio de Janeiro), o funk também entrava nas tardes da *Rádio Nacional* após o samba despedir-se dos ouvintes.

5.6.2 Sobre a estrutura, os temas abordados e as músicas tocadas no programa Funk Nacional

A estrutura básica do programa era a seguinte: durante uma hora, os integrantes da APAFunk possuíam liberdade praticamente total para atuar na *Rádio Nacional*. O programa, segundo a direção da rádio, só não poderia ter músicas que fizessem apologia (tema sempre controverso) ao narcotráfico, ou seja, funks que exaltassem ou falassem explicitamente das já citadas (no capítulo 2 desta Tese) facções ligadas ao comércio de drogas ilícitas. Também não poderia executar nenhuma música que fosse explicitamente de cunho sexual (outro tema

controverso), que contivesse palavrão etc. Como a postura da APAFunk sempre foi a de buscar caminhos alternativos para o funk, ou seja, demonstrar que aquele funk das antigas cujas temáticas eram vistas como “conscientes” não acabou, nunca houve, durante o tempo em que estive presente por conta da pesquisa, nenhum tipo de problema com relação a isto. Em outros grupos comerciais ligados ao funk, por exemplo, já pude presenciar momentos em que DJs recebiam ligações afirmando que eles não poderiam tocar determinadas músicas em bailes, devido a uma série de questões externas. Se um MC fosse preso, por exemplo, evitava-se tocar a música dele, para afastar qualquer problema judicial do grupo em questão.

Assim, a APAFunk demonstrava coerência com o seu discurso, pois nunca houve grandes contradições “no ar” com relação ao conteúdo do programa e ao discurso de protesto da APAFunk. Durante pouco menos de uma hora, de segunda a sexta, o funk tomava conta (e ainda toma) de uma das emissoras de rádio mais tradicionais do país. Na verdade, o programa nunca chegava a ter uma hora de duração, pois o boletim de notícias da rádio começava usualmente às 15:00h. O programa costumava entrar no ar entre 15:04h e 15:07h, terminando sempre por volta das 15:59h. O tempo parecia voar durante o programa, pois uma hora quase nunca dava a impressão de contemplar a diversidade de músicas executadas. O programa parecia curto, principalmente quando era apresentado por todos simultaneamente (Tojão, Teko, Leonardo e Júnior). Nestes dias, que não ocorriam com tanta frequência, o Funk Nacional ficava extremamente dinâmico (ainda mais quando Luciana estava a postos no estúdio dando conta dos *e-mails* e atendendo aos telefonemas), alegre e “veloz”. A linguagem informal e muitas vezes cheia de improvisos do funk parece se beneficiar do diálogo entre muitas vozes.

Ainda em termos de estrutura, o programa recebia convidados para entrevistas com alguma regularidade, mas não toda semana, como pensei inicialmente. Normalmente, as entrevistas eram às segundas ou sextas, mas isto variou durante minhas idas ao programa. Embora o programa enfocasse principalmente o universo do funk, os convidados nem sempre integravam diretamente este universo. Nas articulações político-culturais construídas pela APAFunk nos últimos quatro anos, a exaltação da cultura popular brasileira e de seus artistas era algo que ficava evidente no programa. Assisti a programas em que os convidados eram poetas moradores de favela, como Joílson, baiano radicado no Rio de Janeiro há mais de uma década. Também assisti a programas em que os entrevistados eram uma banda de MPB com influência de vários ritmos brasileiros, uma banda jovem de classe média que não tocava funk, mas foi recebida para divulgar o seu trabalho no programa. Com relação aos convidados do universo funkeiro, nomes como MC Calazans e DJ Duda da CDD foram ao estúdio do

prédio na Praça Mauá conversar com os apresentadores “no ar”. Houve também a presença de Emílio Domingos, um diretor de cinema que acabara de lançar no Festival do Rio de 2012 um longa-metragem sobre a Batalha do Passinho, fenômeno recente que vem movimentando o universo funkeiro nos últimos anos. Emílio não é diretamente deste universo, mas conviveu com ele e lançou um longa-metragem que se refere diretamente ao funk do Rio de Janeiro e a um de seus diversos componentes culturais.

Durante o período em que o programa era apresentado no prédio da Praça Mauá, um dos diferenciais do Funk Nacional certamente era que diferentes MCs e DJs eram convidados não apenas para uma entrevista, mas também para uma apresentação ao vivo, onde seriam entrevistados e poderiam cantar suas músicas diretamente do tradicional auditório que já recebera, em anos (e até mesmo décadas) anteriores, alguns dos mais expressivos nomes da música popular brasileira. Como o programa era de tarde e, segundo meus interlocutores, em um “horário difícil”, pois se tratava do horário de colégios, faculdades e trabalhos diurnos de muita gente que gosta de funk, o auditório normalmente não enchia muito durante as apresentações a vivo (é claro que variava de atração para atração). Estas apresentações costumavam ocorrer às quartas-feiras, sendo que a intenção inicial era que ocorressem todas as semanas, o que de fato, no período da minha pesquisa, não se concretizou. Ainda assim, as apresentações ao vivo eram dos momentos mais esperados por mim, pela oportunidade de conhecer pessoalmente e assistir ao vivo o trabalho de alguns profissionais que eu conhecera através de gravações (tanto no programa quanto anteriormente).

Nestas apresentações das quartas-feiras no auditório da *Rádio Nacional*, pude assistir a shows/entrevistas com MC Júnior e Leonardo (que realizaram sua apresentação no dia 04/07/2012, em minha terceira visita ao programa, quando Leonardo estava para se afastar por conta das eleições 2012), com MC Eddy, com MC Amilcka, com DJ Woody, com a banda de rap baiana O Quadro. Um dos seus integrantes, Jef, e também os três convidados citados anteriormente concederam-me entrevistas logo após o programa. Deste modo, as quartas-feiras com apresentações ao vivo eram sempre muito produtivas para minha pesquisa.

Foi também numa quarta-feira (25/07/2012) que ocorreu a comemoração de um ano do programa, também no auditório da *Rádio Nacional*. Neste dia, MCs como Júnior, Teko, Markinhos, Liano e Calazans realizaram uma roda de funk no palco do auditório, cantando juntos vários sucessos do funk bastante conhecidos pela audiência. Muitos familiares dos MCs estavam presentes, assim como o DJ Marcelo Negão, que discotecou com discos de vinil e colocou as bases para a roda de funk citada. Ao final do programa, todos cantamos

“parabéns” e os integrantes da APAFunk providenciaram um bolo que foi repartido entre os presentes.

Também com relação à estrutura do programa, este consistia (com exceção das apresentações ao vivo no auditório citadas acima) de um primeiro bloco ao vivo, onde um ou alguns dos meus interlocutores saudavam os ouvintes, enumeravam o que haveria na edição daquele dia e, às vezes, comentavam já algum assunto brevemente, como o futebol, por exemplo, em dias posteriores às partidas do Campeonato Brasileiro. Em seguida, chamavam a primeira sequência de músicas. Nesta, eram executadas as gravações de profissionais do funk atual e eventualmente algumas gravações do passado. O número de músicas de uma sequência variava, mas era comum a primeira sequência durar até às 15:20h ou um pouco mais. Em geral, quando Teko assumia a função de DJ/programador em seu *laptop*, cada sequência do programa chegava a ter 12 ou 13 músicas, pois estas eram cortadas por Teko na hora e ele escolhia fazer isto com o *feeling* de artista e conhecedor do material sonoro executado. Quando eram os operadores de áudio da própria rádio, invariavelmente, as sequências possuíam cerca de seis músicas, às vezes sete, com o mesmo tempo de duração. As gravações eram executadas do início ao fim neste caso. Em geral, eram três sequências de músicas mais longas em cada edição do programa, mas isto variava de programa para programa. Por exemplo, quando havia um lançamento de música nova, muitas vezes os apresentadores do dia anunciavam a música que seria tocada e, após a sua execução, voltavam para conversar mais a respeito. Pude perceber que não há uma fórmula rígida com relação a esta estrutura do programa e os apresentadores de cada edição adequam a estrutura do programa ao conteúdo do dia. Mas, normalmente, o programa possui três sequências de músicas, sendo as duas primeiras mais longas e podendo chegar a quinze minutos de música cada uma.

Sobre os assuntos tratados no programa, a APAFunk privilegia o lado cultural e a discussão política sobre a cultura funk do Rio de Janeiro. Assim, inúmeras críticas ao Poder Público eram feitas no programa, dependendo do que estava ocorrendo tanto na cidade quanto no Estado do Rio de Janeiro. Um exemplo importante foi o problema da falta de recolhimento do lixo no município fluminense de Duque de Caxias, nos meses finais de 2012. Na época, diariamente Tojão e/ou Leonardo comentavam o assunto e criticavam a atuação do Poder Público no sentido de não solucionar rapidamente um assunto tão sério e com desdobramentos para a saúde da população local. Também eram divulgados no programa tanto os eventos da APAFunk quanto os de parceiros da associação, que muitas vezes consistiam em movimentos sociais relacionados a questões defendidas por seus integrantes. Estes eventos poderiam ser palestras, shows, rodas de funk etc. Algumas vezes, o programa

anunciava eventos político-culturais que ocorreriam em outros Estados do Brasil, como Recife, Bahia, São Paulo, dentre outros. A APAFunk chegou a influenciar outras associações similares (há pelo menos duas conhecidas por seus integrantes) em outras localidades do Brasil. Teko me contou a respeito de uma associação que estava sendo fundada no Recife e cujos integrantes pediram a ele que enviasse o estatuto da APAFunk para que eles usassem como base para criar o seu próprio estatuto. Embora estas articulações ocorram de diferentes formas, inclusive pela internet, o programa Funk Nacional é um dos pontos de articulação e divulgação mais importantes da APAFunk e do trabalho político-cultural que esta desenvolve. Como o programa, além de transmitido em AM, na frequência de 1130, é também transmitido pela internet (no portal da EBC), é possível ouvi-lo em qualquer parte do Brasil e até mesmo fora do país.

Durante o período em que estive presente ao programa para a pesquisa de Doutorado, dois temas se desenhavam como estando entre os mais discutidos e de maior destaque em diversas edições do Programa: a resolução 013 e a questão da repressão aos bailes funk pelas UPPs. Por diversas vezes, Leonardo, Teko e Tojão apresentaram notícias sobre a repressão aos bailes funk, as dificuldades dos donos de equipes em realizar seus eventos e as negociações para a volta dos bailes funk em favelas “pacificadas”. A discussão sobre a Resolução 013, que permite que qualquer policial militar interrompa um evento, desde que “motivadamente”, era algo que estava muito presente quando iniciei meu período de pesquisa junto ao programa, em julho. Como a Resolução se fundamenta em decreto da época da ditadura militar e o “motivadamente” contido em seu texto garante uma subjetividade muito ampla por parte da polícia, este passou a ser um dos temas da APAFunk mais recentemente. Embora a Resolução em questão não esteja diretamente ligada aos bailes funk, pois poderia, em tese, ser usada com relação a qualquer evento cultural, estes eventos mais diretamente ligados a populações de baixa renda (e com poucas opções de lazer) têm sido os mais afetados por ela nos últimos anos. A APAFunk luta, atualmente, para que os assuntos referentes à cultura sejam tratados pela Secretaria de Cultura e não pela Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro.

Além das questões referentes à constituição da cidadania juntos aos profissionais e amigos do funk e às reivindicações com relação às arbitrariedades do Poder Público, o programa em questão também divulgava muitos eventos relacionados ao universo do funk fluminense. Bailes, Rio Parada Funk, Saraus da APAFunk, shows de MCs, eventos contra a homofobia e outros de cunho político-cidadão que defendessem minorias sociais. O mosaico de assuntos da APAFunk transitava entre o político e o cultural, sempre valorizando os grupos

sociais que enfrentam problemas com relação aos seus direitos enquanto cidadãos. Assim como escrevi no capítulo 2 a respeito da possibilidade do funk ser compreendido também como veículo comunitário, o programa Funk Nacional aproximava-se do discurso de muitos veículos comunitários em termos da temática e dos principais argumentos veiculados.

O programa sempre anunciava os aniversariantes do dia e tinha uma ótima relação com seus ouvintes. No tempo em que estive presente, pude perceber que o Sr. Soares da Pedra, artista plástico e morador de Pedra de Guaratiba, destacava-se como o ouvinte mais assíduo. Tive o prazer de conversar com o Sr. Soares algumas vezes por telefone, pois em algumas edições, a pedido dos meus interlocutores, eu participava atendendo aos telefonemas dos ouvintes (quando Luciana já não estava mais presente todos os dias). O Sr. Soares comentava vários assuntos referentes ao programa e me elogiou muitas vezes pela minha atuação junto ao microfone da *Rádio Nacional*. Chamava-me, depois de algumas conversas, de Pablito, e mandava sempre mensagens carinhosas para todos os apresentadores. Havia também o Sr. Ney Sérgio, outro ouvinte assíduo, e o Sr. Roque da Penha, que esteve presente ao estúdio para pegar o seu brinde referente ao “compartilhaço da semana” e passou a ligar constantemente para pedir músicas, principalmente “Momentos de Desabafo”, interpretada em parceria pelos MCs Bó do Catarina e Cidinho. Outro ouvinte que ligava com frequência era Alessandro Batata, do município fluminense de Itaboraí. Em geral, este mandava um abraço para a galera do Vera Gol, em sua região. Além destes, diversos outros ouvintes, incluindo profissionais do funk, participavam através da internet, enviando mensagens pelo *sites* de redes sociais e outros dispositivos eletrônicos. MC Leonardo costumava anunciar, de modo bem humorado, que as pessoas estavam se comunicando através do “Faceboca”, operando um trocadinho entre o *Facebook* e o boca-a-boca. Certamente, durante o período referente a esta pesquisa, o *Facebook* era o dispositivo de comunicação mais utilizado pelos apresentadores e por Luciana, durante o programa, para interagir em “tempo real” com os ouvintes.

O “compartilhaço da semana”, que premiava semanalmente um ouvinte com um “kitão ou kitaço” (como MC Mano Teko e Tojão gostavam de anunciar), ocorria da seguinte forma: Os integrantes da APAFunk pré-selecionavam um vídeo e compartilhavam este mesmo vídeo pelo *Facebook* do programa na segunda-feira; anunciavam, neste mesmo dia, quais seriam os brindes contidos no *kit* da semana e qual era o vídeo compartilhado; incentivavam os ouvintes a compartilharem também este vídeo e, na sexta-feira, ocorria um “sorteio” para definir quem seria o ganhador do brinde. A pessoa que ganhava era anunciada no ar ao final do programa de sexta-feira e os apresentadores anunciavam também como esta

pessoa poderia retirar seu *kit* na *Rádio Nacional*. Os vídeos selecionados eram bem diversos: um videoclipe oficial lançado por um profissional do funk; um vídeo caseiro ou uma gravação de apresentação ao vivo de alguém relacionado ao funk ou ao rap; um programa de televisão disponível no *Youtube* que falasse de temas como a questão das UPPs ou referentes às favelas do Rio de Janeiro. Cada *kit* oferecido semanalmente era composto por um CD com as músicas executadas no programa. Porém, a cada semana, este poderia ser acrescido de outros prêmios, tais como camisas de equipes de som, CDs ou DVDs de equipes de som ou de outros artistas do funk, livro referente a algum tema ligado à luta política da APAFunk. Houve uma semana em que o *kit* continha várias camisetas de equipes de som tradicionais do funk fluminense, tais como Espião, Areal Livre, Curtisom Rio, Pipo's etc.

Sobre as músicas executadas no programa, só no primeiro mês foram mais de cinquenta funks diferentes. Os artistas mais diretamente ligados à APAFunk tinham suas músicas tocadas constantemente, mas foi interessante poder ouvir músicas de artistas ligados a outros grupos de funk mais comerciais, como MC Bruninha, ou com contrato em grandes gravadoras e mesmo com músicas executadas em novelas e na TV em geral. Os maiores sucessos massivos do funk no segundo semestre de 2012, tais como Naldo (“Amor de Chocolate”), Koringa (“Pra me provocar”) e Buchecha (“*Hot-Dog*”), estavam constantemente sendo executados no Funk Nacional. Porém, neste mesmo programa e na mesma época, pude ouvir músicas que praticamente não eram tocadas em nenhum outro programa de rádio ou televisão. Conheci o trabalho de muitos artistas do funk atual através do programa: MC Fininho (cujo clipe de “Amor Proibido”, gravado na Rocinha, é um campeão de visualizações no *Youtube*), MC Bó do Catarina (“Momentos de Desabafo”), MC Hudson 22 (“Balança de Libra” e “Senha”), MC Andrezinho Shock (“Roda Gigante”), MC Pivete (“Material Explosivo”), MC Tathi Kiss (“Incompetente”).

Artistas e grupos do funk “das antigas” que produziram algo recentemente também recebiam espaço do programa: MC Dolores (“Entre o Charme e o Rap”), Copacabana Beat (“Dona do Pedaco”), MC Cacau (“Que Preto é Esse”), MC Marcinho (“Dance e Balance”), MC Sapão (“Original”), dentre outros.

Obviamente, as músicas antigas destes e de outros artistas da chamada Velha Guarda do funk também tinham seu espaço. Em geral, quando Teko operava o áudio, havia uma sequência especial às sextas-feiras de músicas dos anos 1990. Nestas sequências, pude ouvir pela primeira vez algumas versões ao vivo consideradas clássicas no universo funkeiro. O exemplo mais significativo, para mim, foi a versão ao vivo do “Rap do Festival”, dos MCs Danda e Taffarel, no Melo Tênis Clube de Campo Grande (esta é uma das duas músicas cujas

letras abrem o capítulo 2 desta Tese). Um dos maiores sucessos do funk fluminense de todos os tempos, a versão começa com os MCs cantando esta música à capela junto com o público do baile. Após algum tempo, a batida da música entra e se trata de uma interpretação muito impactante emocionalmente para quem conhece e gosta desta música. É interessante notar que algumas versões ao vivo possuíam gravações muito básicas, com pouca qualidade sonora se comparadas às produções atuais de estúdio também executadas no programa. Inclusive, em algumas delas os MCs cantavam berrando, sem retorno no palco e desafinando em alguns momentos. Ainda assim, estas músicas eram executadas pelo seu caráter histórico e por serem amplamente conhecidas pela audiência com mais de trinta anos. Em alguns casos, eram também pedidas pelo público. Lembro-me de Teko, no estúdio da rádio, colocando uma destas gravações “toscas” e, ao mesmo tempo em que se empolgava e cantava junto fora do ar enquanto a música era executada, ria bastante e comentava comigo em alguns momentos quando o MC desafinava. O funk não tem vergonha de suas origens simples e, através da APAFunk, está, cada vez mais, procurando valorizar a sua história, que incluía uma improviso ainda maior no início. Estas músicas sempre foram muito bem aceitas pelo público e a busca por racionalizações com relação ao grau de afinação dos intérpretes ou da qualidade final da gravação, baseadas nos aspectos do ensino tradicional de música, não contemplarão a dimensão afetiva que estas mesmas músicas possuem em suas comunidades de origem.

Dentre as músicas mais tocadas de artistas da APAFunk no período em que estive presente no programa, constavam: dos MCs Júnior e Leonardo (“Tá Tudo Errado”, “Ao Som do Funk”), de MC Mano Teko (“Minha Conduta”, “Gângster da Favela”), MC Pingo do Rap (“Quebra-Cabeça”), MC Liano (“Chega da Favela Chorar”), MC Calazans (“Passa e Fica a Dor”). “Gângster da Favela” possui uma história pitoresca. Após concluir a gravação desta música junto a um dos DJs mais importantes do funk fluminense, o DJ Batutinha, Teko mostrou a gravação para alguns amigos, para saber o que estes achavam do resultado. O MC pretendia lançar esta música de modo planejado e bem específico e, embora estivesse mostrando para pessoas próximas, não queria divulgar a gravação por enquanto. Porém, segundo ele, ao enviar o arquivo por *e-mail* para o MC Jefinho BH (que reside no Estado de Minas Gerais), este gostou tanto da gravação que a disponibilizou na internet para mostrar a alguns outros amigos MCs. De repente, a música de Teko já estava circulando e este decidiu, então, lançá-la no programa Funk Nacional, alterando todo o seu planejamento. Durante os meses finais de minha pesquisa, esta foi uma das músicas mais pedidas pelos ouvintes.

Talvez o grande sucesso, o *hit* do programa na época em que estive presente, tenha sido a música “Abalou o Visual”, de MC Mano. Já apresentada anteriormente nesta Tese,

trata-se de uma música que remete aos funks dos anos 1990, com uma letra que valoriza a comunidade de origem do MC e a exalta de modo afirmativo, positivo. A melodia é bem construída e rapidamente assimilável, e a interpretação do MC carrega uma alegria contagiante muitas vezes presente no funk do Rio de Janeiro. Esta música foi bastante pedida pelos ouvintes a partir do dia em que estreou no programa, em 07/09/2012. Neste dia especificamente, eu havia voltado do Congresso Nacional da INTERCOM e não consegui ir ao programa. Então, resolvi escutar o Funk Nacional de casa, pela internet. Liguei para o estúdio da rádio, durante o programa, e falei com Luciana, mandei um recado para o Teko etc. Pude ouvir quando a música foi tocada pela primeira vez no Funk Nacional e foi interessante constatar o sucesso dela junto aos ouvintes nas semanas seguintes.

Para finalizar este breve comentário sobre as visitas ao programa promovido pela APAFunk na *Rádio Nacional*, gostaria de dizer que uma das coisas mais importantes que pude constatar e evidenciar durante este período foi o fato, que intitula este estudo, de que o funk conhecido como carioca (mas que defendo ser principalmente fluminense desde os seus primórdios) vem se consolidando cada vez mais como nacional. O funk está se espalhando pelo país desde os anos 1990 e, hoje, há uma produção significativa em diferentes lugares do país. No Funk Nacional, para além do trocadilho com o nome da emissora em que este é apresentado, é possível notar o quanto o nome do programa remete a esta tendência relacionada ao gênero musical em questão. Dentre as mais tocadas durante todo o meu período de pesquisa neste programa, estão músicas como: “Ela Manda Bem”, de Jefinho BH; “Alta Tensão”, de MC Bocaum; “Minha Avó”, de Yuri BH; e “Dona do meu Coração”, de Jota e Cicê (com participação de Camila). Bocaum é oriundo de Brasília, enquanto os outros artistas citados são provenientes de Belo Horizonte e outros municípios de Minas Gerais. Além das citadas acima, foram executadas no programa outras músicas provenientes de locais como a Baixada Santista e São Paulo (capital), dentre outros. Porém, as músicas citadas acima foram as mais executadas e é interessante notar a importância do funk em Minas Gerais.

De forma geral, as músicas tocadas no programa eram provenientes das vertentes *melody* (românticas), *non sense* (montagens) e consciente do funk fluminense. No caso das músicas de Minas Gerais, estas se enquadravam também nestas vertentes, enquanto algumas outras músicas poderiam ser classificadas como “funk de ostentação”, uma vertente nomeada recentemente a partir do crescimento da produção funkeira em São Paulo e nos municípios próximos. Esta tendência atual de uma parte do funk é fortemente baseada em determinados raps estadunidenses, cujo discurso contido nas letras exalta o consumismo, a ostentação de símbolos de riqueza e o materialismo superficial típico do capitalismo contemporâneo. Aqui

no Estado do Rio de Janeiro, nomes como MC Menor Do Chapa (“Sou Patrão, não Funcionário”), MC Hudson 22 (“Senha”) e MC Lano (“Rotina Perigosa”) tiveram suas músicas bastante executadas no Funk Nacional e as letras das composições citadas acima podem ser chamadas de funks de ostentação.

Finalmente, a importância que o Funk hoje possui no território nacional pode ser atestada também pela quantidade de ouvintes e mensagens provenientes de outros Estados que participavam do programa. Embora fossem em menor número do que os ouvintes do Estado do Rio de Janeiro, com alguma regularidade os apresentadores anunciavam o nome de algum ouvinte que estava “ligado no programa” ou cujo aniversário ocorria naquele dia, e sua proveniência não era do Rio de Janeiro. Ou seja, este programa é mais um elemento de difusão do funk fluminense para além do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se constitui como um canalizador da produção de funk nacional em um espaço midiático conquistado pela APAFunk através da luta dos profissionais e amigos do funk fluminense.

6. Considerações finais ou Tudo o que o funk me ensinou...

“Sabe que é gostosa
Tira muita onda
Filezinho de comunidade ela é
Na sola e no salto
No tapa e no grito
Resolve o conflito
Ninguém mete a colher
Ela desce a porrada
Ela senta a mão
Na ma-marrinha, ma-ma-marrinha
Barraqueira, incendeia,
Não dá mole, não
Na ma-marrinha, ma-ma-marrinha
É descoladona, dona do pedaço
Filezinho de comunidade ela é
No seu território
Tralha não se cria
Rata de perua
Ela é da rua, mané
Ela desce a porrada
Ela senta a mão
Na ma-marrinha, ma-ma-marrinha
Barraqueira, incendeia,
Não dá mole, não
Na ma-marrinha, ma-ma-marrinha
Vou recolher a minha pipa
A fila andou, foi pra muvuca
Ela é maluca, ela é maluca
Vou esquecer quem não me quer
Exorcisar filha da cuca,
Ela é maluca, ela é maluca”
(Letra da Música “Dona do Pedaço”, do grupo Copacabana Beat)

Cena 6: A Lapa é toda nossa...

Domingo, dia 09/12/2012. Faltando cerca de um mês para o término desta pesquisa, encaminhei-me ao evento Rio Parada Funk 2012, a segunda edição de uma festa democrática em que o funk demonstraria mais uma vez o seu potencial cultural e de lazer a quem interessasse ver. Evento este que acompanhei de perto antes, durante e depois, tendo ido a algumas das reuniões de preparação, ao evento em si, e à reunião após o evento, para que se discutisse o do próximo ano. Todas estas reuniões às quais estive presente ocorreram no Circo Voador, palco de uma pluralidade de estilos comportamentais, gêneros musicais e elementos culturais do Rio de Janeiro dos últimos trinta anos. Que bom ver o funk ocupando este espaço, assim como já o fizeram as bandas do Rock Brasil dos anos 1980, as bandas de pop e rap dos anos 1990 e tantos outros artistas que de tempos em tempos são apontados como “a cara do Rio”.

Naquele domingo, minha expectativa maior era como expectador e não como pesquisador. Sabia da importância de estar presente ao evento e de observar o seu desenrolar, mas sabia também que já possuía material suficiente para concluir a minha Tese de Doutorado em Comunicação. Se eu concluísse as cem visitas ao programa Funk Nacional, me daria por satisfeito em termos de material empírico. Se não concluísse, estou certo de que as mais de oitenta visitas que possuía naquela época seriam suficientes para (independentemente de minha satisfação pessoal com relação ao planejamento e execução da pesquisa) concluir o trabalho com dignidade. Naquele dia, portanto, eu só queria ser feliz. Queria estar próximo dos amigos e colegas que fiz ao longo da pesquisa e acompanhar o momento de brilho destes ao se apresentarem em um megapalco para uma Lapa possivelmente lotada. Já assistira, em minha vida, muitos shows a céu aberto naquele lindo cenário com os famosos arcos ao fundo. Um destes shows memoráveis foi o do sambista Arlindo Cruz, compositor que admiro há tempos e que pude ver diante de uma Lapa lotada há alguns anos. No dia aqui descrito, veria nomes como Júnior e Leonardo, MC Dolores e tantos outros. Veria o funk assumindo o protagonismo que lhe é mais do que merecido. Afinal, qual é o gênero musical mais característico do Rio de Janeiro nos últimos vinte e cinco anos? Não é o funk daqui, o fluminense, o carioca, aquele que desperta paixões, ódios, mas não “passa em branco”, sempre provocando, invadindo, dominando através das batidas, do cantar simples e direto, da poesia urbana sem papas na língua? O funk, em sua multiplicidade de discursos, é o dono do jogo, o dono do pedaço, quer queiram ou não os “caretas” de plantão. É, sobretudo, o discurso

das favelas e subúrbios assumindo a centralidade da fala; por vezes dizendo tudo e mais um pouco, por vezes cifrando em códigos certas palavras e frases. O funk é como muitos de seus MCs e profissionais: um sobrevivente diante das adversidades. Sobrevive de cara fechada ou com sorrisos múltiplos e por vezes sarcásticos, com uma ironia muito própria do Rio de Janeiro.

Naquele dia, o evento era de sorrisos múltiplos. Pouca confusão, pouca violência, alguma controvérsia. Muita bebida, é verdade (como em qualquer outro evento ocorrido na Lapa, relacionado a qualquer gênero musical ou atividade cultural), mas nada que desabonasse o evento. Uma massa sonora impressionante saía dos falantes das mais de dez equipes de som que circundavam a Lapa naquele domingo. Quando eu cheguei, à tarde, fiquei impressionado (e um pouco preocupado com a saúde dos meus tímpanos) com o volume daquele evento. Se uma equipe já faz barulho, imagine mais de uma dezena, juntas, no mesmo local.

Ao longo do evento, pude encontrar muitas pessoas das quais gosto bastante e admiro. Pude ver shows no palco da Espião ao lado de amigos e colegas que fiz nos últimos anos devido à realização desta pesquisa. Estava eu com uma credencial de imprensa, o que me permitia entrar na área reservada à produção do evento, onde a equipe de produção e os principais artistas estavam na maior parte do tempo. Tratava-se da área anexa ao palco principal, onde ocorreriam, no final da tarde (e do evento), as principais apresentações daquele dia. Apesar da credencial, fiz questão de circular e fotografar os diversos palcos e equipamentos das equipes de som e também um pouco do movimento do público ao longo da tarde. Foi muito engraçado quando uma jovem que dançava funk próxima ao palco de uma das equipes percebeu que eu tirava fotografias do evento portando uma credencial de imprensa. A moça postou-se diante de mim fazendo pose para a foto e eu prontamente tirei a foto dela com o palco da equipe de som ao fundo, como se eu fosse mesmo da imprensa. Cumprimentei-a com o gesto do polegar da mão para cima, do tipo “ok”, e parti para tirar fotos de outras equipes de som. Estava achando aquilo tudo muito divertido. As fotos não eram necessariamente para serem usadas na pesquisa, embora eu sempre alimentasse o desejo de ilustrar visualmente os eventos aos quais eu fui. Porém, não sou exatamente um fotógrafo e o material não possui a qualidade necessária em muitos dos casos. Ainda assim, gosto de muitas das fotos que tirei daquele dia, principalmente as dos shows do palco principal. Fotos e vídeos que posso guardar de um momento muito especial para o funk e para mim.

O palco principal teve apresentações de Júnior e Leonardo, MC Smith, MC Sabrina junto ao DJ *GrandMaster* Rafael, MC Dolores, MC Marcinho, Os Ousados, As Pretas, MC

Pingo do Rap, MC Markinhos (da Covanca), MC Liano, Cidinho etc. Poder ver de perto, entre o palco e a grade que o separava do público em geral, registrando com minha câmera digital imagens e vídeos das apresentações, foi um momento inesquecível. Cidinho cantando: “Eu só quero é ser feliz...”; Dolores entoando os versos: “Qual a diferença entre o charme e o funk?...”; Leonardo discursando e cantando com Júnior “Tá Tudo Errado” e “Pra Sempre Favela”. Foi um momento artisticamente especial. Sempre dentro do improviso do funk, das pessoas chegando e cantando, sem muita preparação, sem muitas preocupações em ter um show perfeito, mas preocupadas, sim, em colocar aquela massa para pular e cantar ao som do funk fluminense. A força que estes artistas têm no palco não é reproduzida em nenhuma gravação de estúdio. O funk é acontecimento vivo, é aqui-agora, é público e artista querendo cantar juntos. Neste sentido, o funk é bem *rock’n’roll*, lembra aqueles artistas independentes e ainda jovens que procuram um lugar ao sol e querem tocar de qualquer jeito, em quaisquer condições. Porém, estava eu diante de alguns dos maiores artistas do funk do Rio de Janeiro e o despojamento destes artistas mais uma vez me impressionava naquele dia.

Reencontrar também alguns dos meus entrevistados, como DJ Woody e DJ Grazy, por exemplo, foi uma experiência legal, pois todos torciam para que a Tese ficasse logo pronta e queriam saber dos resultados da pesquisa. O funk não é um elemento de isolamento das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, mas um elemento de ligação, uma espécie de “cola” que liquidifica múltiplas referências culturais do mundo globalizado, processando-as junto aos elementos mais próximos territorialmente, aos contextos e falas locais. E depois disso tudo, devolve uma bricolagem de experiências e sons que busca principalmente o diálogo.

O funk é elemento de comunicação e voz dos favelados e suburbanos em muitos momentos de suas vidas. Exigir que eles cantem desta ou daquela forma, que eles produzam música deste ou daquele modo é ignorar quem eles são, o que eles querem e o que eles vivem. O funk é fruto artístico de uma experiência genuinamente periférica e possui a capacidade que os grandes movimentos artísticos possuem de estender uma ponte entre a sua realidade imediata, a de seus artistas, e o mundo em geral. Fala do particular de modo tão peculiar e intenso que se torna, pouco a pouco, universal. Para mim, aquelas fotos, aqueles vídeos, aquelas apresentações, aquela tarde nublada e início de noite repleto de shows curtos e intensos foi uma experiência que transcendeu em muito a dimensão de pesquisa. Senti-me um privilegiado por poder assistir tão de perto a um trabalho tão potente em termos artísticos e todo produzido na minha cidade e no meu estado. O funk daqui é muito “pica”, muito “foda”!

Cena 7: O centésimo dia

Já havia estado em um sarau da APAFunk um mês antes, na segunda quinta-feira de dezembro. Porém, naquele dia 10 de janeiro de 2013, o sentimento era diferente e difícil de explicar. Ao mesmo tempo em que me sentia aliviado e realizado, por saber que conseguira concluir aquilo a que me propunha em termos de pesquisa sistemática, havia por outro lado a sensação bastante real de que me distanciaria daquelas pessoas nos próximos meses e que estava vivendo meus últimos momentos daquela etapa tão árdua e prazerosa da pesquisa sobre um tema fascinante.

À tarde, após o término do programa na *Rádio Nacional*, mostrei a Tojão o meu bloco de anotações, para que ele pudesse ler claramente o que estava escrito no início das anotações daquele dia:

100ª visita

Funk Nacional

Quinta-feira, 10/01/2013
4ª visita; 24ª semana

Tojão reparou no “centésima” e me perguntou se aquele era o último dia. Com relação à pesquisa, sim. É claro que já voltei ao programa posteriormente, mas sabia naquele momento que as minhas visitas diminuiriam bruscamente. Principalmente porque eu tinha um prazo para entregar a Tese e, nos próximos quase dois meses, a intensidade da escrita e da revisão textual teria que ser redobrada.

Naquela noite, três horas após o término do programa na rádio, haveria o 2º Sarau da APAFunk, organizado principalmente por MC Mano Teko. Como ele não ia mais regularmente ao programa de rádio naquela época, participando através da seleção das músicas que tocariam em cada edição e enviando esta seleção por *e-mail* diariamente, era mais uma oportunidade de me encontrar com o amigo que primeiro me recebeu e abriu para mim as portas de sua casa e do funk do Rio de Janeiro. Encontraria Teko, Leonardo, o próprio Tojão e tantos outros artistas que se apresentariam naquela noite recitando suas poesias ou letras de músicas.

Naquelas tarde e noite extremamente agradáveis, a saudade já se anunciava a mim sem sutilezas. Eu me dedicaria ao término do texto final da Tese, em fevereiro voltaria a lecionar vários dias da semana e, por mais que eu quisesse, não sei o quanto conseguiria estar próximo destes amigos novamente. Sei que apareceria vez por outra, mas a regularidade não teria

como ser a mesma devido aos próprios compromissos da minha vida profissional e pessoal. O mais interessante de uma pesquisa de caráter etnográfico é que você muda seus hábitos, horários e ritmo de vida em função dos objetivos da pesquisa. Neste sentido, por lidar diretamente com seres humanos, sua vida muda para que esteja próximo deles e possa vivenciar um pouco de sua realidade e trocar informações e experiências.

Tive a sorte de escolher um objeto (ou sujeitos) tão interessante(s) para o meu trabalho. Em muitos momentos, a diversão e alegria eram tamanhas que não me sentia trabalhando exatamente. De qualquer modo, os integrantes da APAFunk e seus familiares, além dos trabalhadores da *Rádio Nacional* (operadores de áudio, seguranças) me mostraram um “mundo” tão interessante que revi muito de meus pontos de vista com relação a minha própria vida durante esta pesquisa. Redescobri a minha paixão infantil pelo rádio, realimentei a minha paixão pela música, aprendi muito sobre o funk do Rio de Janeiro. Chamo este de fluminense; as pessoas, em geral, de carioca. Mas este funk daqui prescinde de muitas explicações. Apesar de toda esta massa de informação das centenas de páginas anteriores desta Tese, o funk é e simplesmente é. Ele acontece mesmo que ninguém o explique com precisão. Assim, fiquei refletindo naquele último dia, após os eventos que se sucederam ao longo do dia dez de janeiro, sobre qual o sentido de todo o meu estudo. Além, é claro, do fato de que eu pretendia ser Doutor em Comunicação e a Tese era uma etapa necessária; e dentro desta etapa eu precisava de um projeto; e o projeto era sobre funk...

Bem, mais do que uma Tese, eu redescobri que o sentido daquela vivência estava além das palavras aqui escritas. Reforçava, contudo, muitas das coisas em que eu já acreditava antes. São aquelas as pessoas com quem eu queria dialogar nesta etapa tão importante da minha vida. Poderia escrever sobre internet, fazer pesquisa sem sair de casa. Muitos estudantes de pós-graduação fazem isso e obtêm seus títulos com trabalhos considerados corretos, adequados e dentro das normas. Trabalhos que citam inúmeros autores e incluem uma massa significativa de informação. Trabalhos fáceis de explicar, pois possuem um planejamento claro e sem uma mudança radical de percurso. Porém, nem sempre trabalhos que provocam uma reflexão ética no sentido de debater certos pontos de vista em profundidade.

Cada fonte tem as suas dificuldades de tratamento, mas a palavra falada, as pessoas vivas que falam de outras pessoas vivas e mortas... Não há preço que pague esta relação intensa, contraditória e estimulante que vivenciamos quando lidamos com pessoas. Eu sempre me interessei pela situação das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, da minha cidade de nascença e atual moradia. A comunicação comunitária já me havia levado às favelas algumas

vezes para lecionar e para aprender. Mas o funk me levou além. Penso que o funk me ensinou um pouco mais sobre o espírito da minha cidade e do meu estado: este espírito malandro, informal, sofrido, alegre, com um “rei na barriga” e muito charme e sensualidade. Se o Rio é uma “cidade de chinelos de dedo” mesmo na paisagem urbana dos locais de elite como Ipanema e Leblon, uma cidade da beleza informal, do charme do “não estou nem aí para nada”, o funk traduz isso a partir da fala daqueles que não podem ser despojados o tempo todo, mas que não abrem mão também deste espírito alegre, sensual, um tanto superficial, mas envolvente e apaixonante que esta cidade, mesmo com todos os seus problemas, não cansa de possuir. A cidade que já fora chamada de maravilhosa e em cujo gari conhecido internacionalmente continua sorrindo não apenas na propaganda da TV, mas ao varrer diariamente a praça Xavier de Brito, na Tijuca, Zona Norte do Rio.

O funk me provocou desde o início e espero que possa ter eu também provocado alguma reflexão original a seu respeito. Isto é o mínimo que eu espero poder gerar como retribuição a Tojão, Teko, Leonardo, Júnior, Tina, Ike, Grazy, Mateus, Markinhos da Covanca, Julinho, Luciana Motta, Índio Xavier, Renner, Eduardo Marques, Liano, Pingo do Rap, Amilckar, Eddy, Antônio Nelson, Jef, Wandinho, Renata Souza, Woody, Skitter, Emílio Domingos e tantos outros que me acolheram de braços abertos, assim como o Cristo Redentor que simboliza o Rio de Janeiro perante o mundo.

O Rio contemporâneo dispõe de muitas linguagens e o funk é uma das mais atuais e significativas: é o grito comunicacional de favelas e subúrbios da Cidade e do Estado do Rio de Janeiro, este lugar cheio de problemas sociais, mas abençoado com a beleza natural e um astral único.

6.1 Breves conclusões a respeito das questões centrais e hipóteses apresentadas

Após este longo percurso, retorno agora às questões e hipóteses iniciais apresentadas anteriormente na introdução deste estudo, com o objetivo de respondê-las na medida do possível. Em primeiro lugar, gostaria de afirmar que a pluralidade do funk fluminense (ou carioca) é bastante evidente e espero ter conseguido, ao longo destas páginas da Tese ter demonstrado um pouco desta pluralidade através dos capítulos que se seguiram à introdução.

Três perguntas foram apresentadas logo de início, de modo mais genérico:

A) Mas quem são os profissionais do funk daqui?

Os profissionais do funk fluminense, de um modo geral, são negros, de origem pobre e moradores de favelas e bairros suburbanos ou municípios periféricos. Até mesmo o “funkeiro Zona Sul”, privilegiado em certos aspectos pelo trânsito de informações de quem reside próximo aos centros de poder, é o funkeiro da Rocinha ou do Vidigal. A maior parte dos meus interlocutores e de outras pessoas que pude observar durante estes quatro anos são moradores de bairros como Ilha do Governador, Irajá, Acari, Jacarepaguá, Santa Cruz; favelas como Rocinha, Pedrinha, Nova Holanda, Grotta, Cidade de Deus; municípios como Belfort Roxo, São João de Meriti, Duque de Caxias, São Gonçalo. Não é preciso ser negro para adentrar o universo funkeiro. O MC Amaro, por exemplo, é tão respeitado pela sua música quanto outros MCs de pele mais escura. Ainda assim, os olhos e peles claras são mais raros no funk, assim como nas favelas. Há muitos funkeiros típicos da miscigenação que ocorreu no Brasil e mais especificamente no Rio de Janeiro, com peles cuja graduação de cor fica entre o branco e o negro e, nos questionários do censo demográfico, poderiam ser chamados de pardos. A realidade social é sempre mais complexa do que as teorias acadêmico-científicas, mas é fato que o funk tende à negritude não apenas na cor, mas nos elementos estéticos utilizados em sua música e sua dança. Não, o funk não é posse exclusiva das favelas e dos subúrbios, mas é ali que sua organicidade se faz mais presente. É ali que ele, como disse um funkeiro em um dos depoimentos obtidos nesta pesquisa, “ganha vida”. Alguns profissionais do funk tornam-se ricos (alguns, inclusive, temporariamente) e mudam-se de região ao longo de suas vidas. Ou simplesmente adquirem uma vida mais confortável de classe média e também procuram locais de moradia fora de suas favelas e subúrbios de origem. Ainda assim, a relação com as “comunidades” e clubes de subúrbio costuma acompanhar a vida da maior parte destes funkeiros que, mesmo obtendo sucesso, ainda encontram seu principal “ganha-pão” nas apresentações que ocorrem nestes locais. São realmente exceções os casos de funkeiros que se distanciam deste universo e, alguns destes, chegam a abandonar o nome MC e passam a se apresentar como “cantores”. Gostaria de afirmar aqui que o MC é um cantor, e muitos deles são excelente cantores do ponto de vista da afinação musical tradicional. Porém, o canto dos MCs remete ao canto das lavadeiras, das empregadas domésticas, o canto dos escravos, um canto cheio de “blues”. Porém, se o funk normalmente é direto e simples como o citado gênero musical estudunidense, por outro lado o funk daqui se constitui como um canto positivo, afirmativo, mais “gritado” do que “chorado”, mais alegre ou agressivo do que melancólico e triste. Em termos de faixa-etária, não existe uma juventude no funk tão acentuada. Os profissionais de funk possuem diferentes idades e, embora os MCs e DJs ou mesmo donos de equipes de som comecem cedo, muitas vezes na adolescência, há uma

trajetória no funk que já atravessa algumas décadas (se levarmos em conta os bailes e, mais recentemente, o gênero musical) e que acompanha a vida destas pessoas que pude perceber, em diversos casos, serem movidas pela paixão aos bailes e à música funk do Rio de Janeiro.

B) Em que consiste musicalmente este gênero musical tão atual e ainda estigmatizado?

Este gênero consiste (como procurei mostrar no capítulo 1 desta Tese) em um elemento musical que fora criado em um contexto globalizado e amplamente midiático, cheio de múltiplas referências sonoras e estéticas, muitas vezes advindas de nacionalidades diferentes e de temporalidades ou fontes sonoras diversas. Faz-se funk fluminense, como no caso das montagens e funks nonsense, a partir de qualquer elemento sonoro, qualquer fala, qualquer filme, vídeo etc. Uma fala de filme, uma fala gravada no meio do baile, uma cantiga de roda: apropriações que a cultura popular talvez sempre tenha feito, mas com a velocidade e a potencialidade que só a cultura popular urbana extremamente tecnológica dos últimos vinte e cinco anos consegue alcançar. O funk é bastante efêmero como muitas linguagens pós-modernas e liquidifica tudo e mais um pouco em remixes e montagens que transformam em música qualquer ideia. Mais recentemente, inclusive, nos últimos dez anos, veio se desenvolvendo uma dança, chamada de Passinho, cuja trilha-sonora principal têm sido estas montagens sonoras. Esta dança, por si só, é a face corporal do liquidificador pós-moderno do funk fluminense, posto que incorpora diferentes movimentos em uma dança sem coreografias longas e baseada em improvisos acrobáticos impressionantes. O funk como gênero é extremamente democrático. Assim, de travestis e transsexuais a cantores e cantoras com diferentes discursos e visões de mundo, há espaço no funk também para músicas mais tradicionais em termos de linearidade das letras e discursos. Os funks conscientes possuem letras que podem ser tocadas sob qualquer formato musical, transformadas em rock, pop etc. e que contam histórias com “início, meio e fim” como ocorre muitas vezes em outros gêneros musicais. Sobretudo, se o que define a maior parte dos funkeiros é uma origem comum que entrecruza elementos de classe, territorialidade e fenotípia, o elemento comum que define o funk fluminense são as suas batidas eletrônicas inconfundíveis. Embora existam algumas variações, o funk parte dos mesmos “pontos” musicais para todas as direções possíveis. E o que estas batidas, além do fato de serem eletrônicas, possuem em comum é a uma síncopa própria, distinta da encontrada no samba (que é uma espécie de primo ou irmão mais velho do funk) e que convidam o corpo a dançar, movimentar-se seguindo e sentindo o seu som. A presença dos graves, como na maior parte das músicas de caráter eletrônico contemporâneo, é

parte integrante deste mosaico que compõe o funk do Rio de Janeiro enquanto gênero musical.

C) Quais agentes do funk fluminense conseguiram ocupar espaços midiáticos nos últimos anos e de que forma?

Na verdade, muitos agentes do funk fluminense ocuparam algum tipo de espaço midiático nos últimos anos. As formas e canais midiáticos é que variam muito, assim como o tempo de exposição em determinados canais. Há espaço para o funk na grande mídia, pois esta está sempre, em seu caráter comercial, tratando de apresentar novidades (mesmo quando as estigmatiza). O problema é que nem sempre estes espaços ocorrem da forma desejada pelos próprios funkeiros. MCs, DJs, produtores, donos de equipes de som, dançarinas etc. Porém, se estas pessoas volta e meia ocupam estes espaços, nem sempre se trata de uma exposição significativa e que valoriza seus trabalhos musicais/artísticos de uma forma geral. Do ponto de vista jornalístico, notícias como o envolvimento de algum MC com materiais e agentes ilícitos são mais comuns na grande mídia do que notícias que contêm feitos artísticos e análises detalhadas do trabalho dos MCs e funkeiros de um modo geral. Porém, existem hoje múltiplos espaços para estes profissionais divulgarem seus trabalhos e obterem visibilidade. A internet se constitui como um espaço de encontros virtuais e trocas de fluxos informacionais em que artistas se tornam famosos em poucas semanas e passam a obter lucro a partir de shows baseados em uma música que teve um número acentuado de visualizações. A internet pode se desdobrar na presença deste MC ou grupo de dançarinas em programas de rádio e bailes pelo Rio de Janeiro. Faz-se necessário ressaltar aqui o trabalho da APAFunk, que conseguiu ocupar espaços midiáticos no rádio, na internet e em jornais impressos nos últimos anos, e vem se constituindo como um grupo com uma trajetória importante no que se refere a esta ocupação de espaços midiáticos para o funk fluminense. O programa analisado no capítulo 4 desta Tese, Funk Nacional, talvez seja o maior exemplo desta ocupação pela APAFunk. Enquanto, nestes anos destinados a esta pesquisa, pude perceber que nomes importantes do funk conhecido como carioca vêm perdendo espaço no rádio (o programa de duas horas diárias da Furacão 2000 passou a ter, recentemente, somente uma hora na *FM O Dia* e a emissora própria que a equipe possuía não existe mais), a APAFunk vem multiplicando os seus espaços midiáticos gradualmente a partir de uma organização política inédita na história do funk fluminense. Só falta chegar na FM...

Além destas questões acima, foram apresentadas na introdução algumas questões mais específicas, de forma destacada. Estas questões serviram de base para as catorze entrevistas

realizadas no segundo semestre de 2012. Acredito que estas questões já tenham sido suficientemente tratadas ao longo dos capítulos anteriores. Portanto, procuro reapresentá-las e respondê-las abaixo de forma sintética:

1. Quais características do Rio de Janeiro se podem “ler” através do funk?

Talvez a mais provocadora e original pergunta da pesquisa seja esta. Ao longo de minhas observações sobre diversas fontes e dos depoimentos coletados nesta pesquisa, posso afirmar que o funk é a “cara” cultural do Rio de Janeiro contemporâneo, traduzindo muitas de suas características enquanto centro urbano. O Rio de Janeiro é uma metrópole extremamente informal, charmosa, desigual, plural, sensual, alegre, pouco (ou mal) infraestruturada. O Rio é quente e não possui a melancolia das cidades cinzas e de inverno rigoroso. É úmida e as pessoas comumente estão com suas roupas suadas e, por conta disto, roupas curtas e decotadas são características desta localidade. O funk daqui, como gênero musical e elemento cultural, apresenta um cenário de grande informalidade nas relações trabalhistas e afetivas; um charme e uma alegria peculiares que atraem os olhares até mesmo de turistas estrangeiros; a pluralidade de discursos já tratada neste estudo; o improviso gerado pela ausência de uma infraestrutura sólida de produção e difusão musicais; a sensualidade característica dos bailes funk e induzida pelas batidas próprias deste gênero musical; a desigualdade social traduzida em uma parte significativa de suas letras. Embora o funk fluminense possua muitas características e espelhe a vida das favelas e subúrbios deste centro urbano, é possível encontrar não apenas em suas letras e concepção, mas em seu cenário de produção, difusão e recepção características do Rio de Janeiro como um todo, que afetam também os setores médios e as elites da cidade. Assim como MCs cantam sem “passar o som” previamente, assim como o funk espelha em suas letras muitas vezes as regras comunitárias que diferem das leis oficiais da sociedade, o Rio é um centro urbano em que o improviso e a esperteza garantem a sobrevivência no dia-a-dia. Quase nada funciona aqui dentro das leis em sentido estrito. Quase nenhum serviço funciona de modo satisfatório e dentro do esperado. Se um MC que não passa o som e não conhece bem a estrutura do local onde vai se apresentar (além de muitas vezes ter somente um sucesso e estar iniciando uma carreira sem um planejamento consistente) pode ou não proporcionar um bom espetáculo naquele dia, esta aleatoriedade também é encontrada diariamente nos transportes urbanos do Rio de Janeiro, dentre inúmeros outros setores fundamentais para o funcionamento da cidade e do estado. Há dias em que se pega um ônibus e se chega tranquilamente ao local desejado; há outros em que, neste percurso, todo tipo de imprevisibilidade (considerando apenas os aspectos funcionais ligados

ao setor de serviços em questão) ocorre em um curto percurso de tempo e espaço. Durante o processo de pesquisa, utilizei bastante o transporte público para ir aos locais onde se realizou o programa Funk Nacional (Praça Mauá e Av. Gomes Freire). A quantidade de episódios desagradáveis aos quais pude assistir (e alguns me afetaram diretamente) permite que se escreva um Tese apenas para tratar de problemas no funcionamento do transporte público. Calcular o tempo para se chegar ao seu destino final é difícil, pois este varia entre x e x e meio diariamente. Além disso, se alguém acha que o funk é “desbocado” e exagera nas falas explícitas sobre situações sexuais, imagine dois funcionários, ainda com o uniforme da empresa de transportes, pegando uma carona após o trabalho no ônibus da própria empresa. Eles dois sentados ao fundo do (neste caso) micro-ônibus, mas falando aos gritos com o motorista do ônibus (obviamente um colega de trabalho). Na conversa em questão, palavras de baixo calão, muitas gírias e situações de duplo sentido que remetem a atos e opções sexuais. O ônibus está cheio de senhoras e crianças. Existem muitas outras situações que não apresentarei aqui, mas é interessante pensar que o funk, longe de criar uma sexualidade e uma informalidade inéditas, apenas reflete o cenário de relações e falas de seu local de origem. Infelizmente, apesar de toda a alegria e afirmação positiva deste gênero musical, nem sempre a “cara” que ele mostra é “bonita” de se ver ou agrada a sociedade de um modo geral. Mas isto ocorre porque, dentre outras coisas, esta sociedade é também um tanto hipócrita e não costuma “olhar-se no espelho” com frequência. De qualquer modo, uma espécie de alegria e sensualidade constantes e muitas vezes até mesmo superficiais estão presentes tanto no funk como no Rio de Janeiro. O que me parece específico das classes populares neste gênero é o sentimento de “comunidade” que transparece em muitas de suas letras. No mais, o Rio é funk desde há muito.

2. O que existe a respeito do funk como elemento de comunicação e produção de discursos das classes populares do Rio de Janeiro que vai além da pornografia e do discurso relacionado ao narcotráfico?

A pluralidade de discursos e elementos estéticos contidos no funk do Rio de Janeiro já foi tratada no capítulo 1. A tipologia desenvolvida por mim no sentido de tornar a análise mais categórica, conceitual, não deve engessar os novos modos de fazer funk que surgem aqui ou ali de tempos em tempos. Além das dez vertentes apresentadas no capítulo 1, descobri, já mais próximo do final da Tese, que poderia acrescentar mais duas classificações: 11) o funk de ostentação; e 12) o metafunk. Não cheguei a analisar neste estudo estas duas, mas pretendo posteriormente elaborar um artigo considerando-as. O funk de ostentação já é uma realidade

em São Paulo e mesmo no Rio de Janeiro. Trata-se de uma vertente baseada no consumismo típico do capitalismo contemporâneo, em que os objetos e símbolos de *status* se dão a partir da riqueza material e de sua ostentação constante. Estas letras indicam que muitas pessoas não mais querem constituir suas identidades a partir do “ser” algo, mas sim a partir do “ter” ou do “aparentar ter” determinados bens e posses. O funk de ostentação lembra muito alguns raps estudunidenses que falam a respeito da mesma temática e já existem há pelo menos duas décadas. O metafunk, por sua vez, seria aquela vertente cuja temática é o próprio universo do funk, principalmente através de uma descrição poética dos bailes funk. Embora façam referências a mulheres bonitas rebolando também, estes funks não são fundamentados na sensualidade, mas em um apanhado geral de situações que sintetizam o baile ou o gênero musical funk fluminense. O que conluo ser inegável não são as classificações e tipologias possíveis, nem suas categorias. Estas, nós podemos discutir. Mas servem, principalmente, para mostrar que, assim como não existe um único rock ou um único samba, um elemento cultural tão dinâmico e espalhado por diferentes regiões da cidade e do estado como o funk é bastante plural. Não se pode reduzir o funk do Rio de Janeiro a apenas dois discursos que incomodam uma parte significativa da população. Há funks que tratam de questões como o amor, a desigualdade social, a alegria desmedida do próprio baile, uma sensualidade não tão explícita com relação aos atos sexuais em si etc. O funk do Rio de Janeiro possui muitos discursos e muitas coisas a dizer. E há momentos em que ele brinca também, como outros elementos artísticos já o fizeram anteriormente, de dizer coisas sem levar em conta a moralidade e as consequências deste discurso. Nem sempre o funk quer fazer apologia a alguma facção ou ato de violência quando descreve determinadas situações que remetem à criminalidade e seu *modus operandi*. O funk também, como qualquer linguagem artística, brinca com seus conteúdos de maneira lúdica e apresenta, nesta brincadeira, as ferramentas disponíveis em seus contextos de produção. Falar sobre armas, por exemplo, é relativamente comum em locais fortemente armados. Aqueles termos passam a fazer parte do cotidiano de pessoas que nunca atiraram ou pegaram em armas, mas que as veem diariamente circulando no seu percurso do dia-a-dia. Isto não quer dizer que não se deva discutir estas letras, mas é preciso levar em conta que a cultura, como um dos entrevistados desta Tese gosta de reafirmar de tempos em tempos, “serve para tudo; inclusive, para nada!” Gostaria aqui de aprimorar esta frase. A cultura é um termo bem amplo. Quando se trata especificamente da cultura artística, esta frase faz ainda mais sentido. A arte, em sua história, principalmente a partir do século XIX (e de um paradigma europeu), se define como um discurso sem funcionalidade objetiva, cuja contemplação não remete necessariamente a questões

funcionais. Se um *designer*, hoje, procura definir sua cadeira não apenas pela beleza, mas pela ergonomia, praticidade em transportá-la e outros aspectos, o artista cria sem necessariamente preocupar-se com a funcionalidade de sua obra. Não é só no funk do Rio de Janeiro que artistas gastam parte do que ganharam no momento de sucesso com drogas e festas e se veem, de repente, com problemas de saúde e financeiros. O jazz, o rock e outros gêneros musicais (para ficar especificamente na prática artística da música) apresentam inúmeros exemplos deste tipo de conduta.

3. O que caracteriza a forma-funk?

Existe uma forma sensível conhecida como funk que envolve tanto o gênero musical aqui tratado quanto os bailes e outros eventos em que este gênero é difundido. A forma-funk é este grito comunicacional das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, um grito por vezes agressivo e por outras alegre; mas sempre afirmativo. A forma-funk é “para cima”, uma espécie de êxtase coletivo que ocorre nas pistas de dança através da execução desta música cujo elemento definidor básico são as batidas que induzem a uma sensualidade própria do Rio de Janeiro contemporâneo. A forma-funk também está associada fortemente à invisibilidade daqueles que a produzem perante a sociedade. A palavra “favela” ou a sua versão *light*, “comunidade”, são dois dos termos mais ouvidos nas músicas de funk fluminense. A condição de morador das favelas e subúrbios é um dos elementos-chave da poética do funk do Rio de Janeiro. Sem dúvida, pode-se afirmar que o funk é múltiplo em diferentes aspectos. A partir da centralidade de suas batidas, ele remete a louvores assim como a poderes paralelos, ao sexo efêmero, à agressividade da “guerra cotidiana”, ao amor em suas múltiplas formas (incluindo o amor de mãe para filho), a uma fala despreziosa que não possui mensagem linear, à organização política, aos problemas sociais, à revalorização simbólica das favelas e de suas belezas e características positivas. O funk já disse muito e ainda tem bastante a dizer.

4. Quais elementos são fundamentais na difusão deste gênero musical para além da mídia hegemônica?

Para além da mídia hegemônica, das grandes emissoras de televisão e rádio, os bailes ainda são um dos locais principais de difusão deste gênero musical. Além de tudo que se possa dizer sobre o funk fluminense enquanto gênero musical, os bailes consistem em elementos fundamentais que complementam os aspectos intrínsecos da música funk do Rio de Janeiro. Sem estes bailes, o funk não seria exatamente o que é, de modo que em alguns países estrangeiros, o gênero musical desenvolvido aqui e objeto deste estudo é chamado de “baile

funk”, segundo me foi informado por um dos entrevistados desta Tese. Fui atrás desta informação e percebi que esta terminologia existe e demonstra o quanto o baile, para os olhares externos em termos de localidade, está associado ao gênero. O êxtase dos bailes está sintetizado na forma-funk, uma música que procura não deixar ninguém parado, independentemente do discurso assumido em sua letra pelo compositor. Um canal que, durante a pesquisa, percebi ser fundamental para a difusão do funk fluminense e sua transformação em funk nacional nos últimos anos, foi a internet. A internet é um canal bastante usado hoje pelos funkeiros de um modo geral. Foi através deste espaço virtual que a dança do Passinho conseguiu ser amplificada e difundida por todo o território do Rio de Janeiro. Foi também através da internet que o MC Mano Teko estava sempre se informando das novidades do funk para selecionar e colocar no programa Funk Nacional. A internet aparece como canal fundamental na fala de muitos dos entrevistados desta Tese e de outras pessoas com quem conversei informalmente também. Foi através dela que algumas parcerias musicais, como a dos DJs Woody e Skitter, tomaram forma. A internet é um “mundo”, um universo de informação, e o funk fluminense está ocupando este “mundo” à sua maneira, através de todas as suas vertentes. Se o funk não ocupa muitos dos espaços midiáticos oficiais de forma positiva, na internet os funkeiros conseguem se colocar do modo que pretendem, como querem ser vistos e ouvidos. E da internet surgem alguns dos sucessos do funk fluminense, que vão sendo aproveitados nos bailes através de um diálogo entre localidade e globalidade.

5. O que se pode dizer a respeito da relação entre funk fluminense e mídia?

O funk do Rio de Janeiro não possui uma relação amena com os grandes conglomerados de informação e comunicação. A barreira social é também um impedimento para a sua difusão. Se a mídia apresenta o lado polêmico do funk e alguns dos grandes sucessos do momento (quando estes estão ligados a gravadoras e outras empresas de grande porte), esta mesma mídia não se aprofunda nas carreiras dos artistas do funk. Quantos especiais de televisão, por exemplo, foram produzidos sobre um único artista de funk nos últimos anos? Com exceção de um especial sobre a trágica história do fim da dupla Claudinho e Buchecha, não se analisa a fundo a obra dos MCs em geral nas emissoras de TV. Considero realmente impressionante que a trajetória de MC Leonardo, mesmo ele não tendo ainda completado quarenta anos de idade, não tenha (até o momento) sido transformada em um especial de televisão ou documentário de cinema. É impressionante a quantidade de coisas que este agente cultural já produziu, as articulações políticas que engendrou, etc. Ou então:

Por que ainda não há um cine-documentário ou especial de televisão que fale simplesmente das principais equipes de som do funk do Rio de Janeiro? Com cerca de quarenta anos de trajetória, algumas delas se constituem como ícones da cultura popular/massiva de nossa época. Sempre que eu dizia para alguém de minha geração que estava pesquisando funk e tendo contato com o dono da equipe Espião, a pergunta era inevitável: “Espião Shock de Monstro”? Isso era a resposta de pessoas que muitas vezes nem foram a um único baile da Espião, mas cuja marca já está entranhada no imaginário da cidade ou pelo menos de algumas de suas gerações. O funk encontra suas próprias formas de se difundir, ocupa determinados espaços midiáticos, mas ainda não conseguiu ser considerado um elemento cultural que mereça uma atenção midiática proporcional à quantidade de eventos e pessoas envolvidas nestes mesmos eventos.

Sobre as hipóteses apresentadas na introdução deste estudo, reproduzo-as abaixo e comento-as também muito brevemente. Algumas já foram abordadas nas questões acima:

1) A hipótese principal deste estudo é a de que existe uma diversidade muito maior no funk fluminense do que normalmente o senso comum das classes média e alta desta cidade fazem crer.

Continuo ouvindo por aí, cerca de quatro anos após ter iniciado formalmente a pesquisa de Doutorado (e mais de cinco anos dedicando-me ao tema, por conta da elaboração inicial do projeto, em 2008, ano em que apresentei também meus primeiros trabalhos em congressos regionais e nacionais de Comunicação a respeito do tema), que o funk não tem nada a dizer. Ou que ele apenas utiliza o discurso violento que exalta facções do narcotráfico e/ou o discurso “desbocado” que descreve atos sexuais e afins. Com já foi dito anteriormente, isto não é verdade. O funk fluminense é extremamente plural e democrático, um liquidificador sonoro pós-moderno, onde tudo vira música de um dia para o outro. Temas muito polêmicos; temas absolutamente superficiais; falas soltas do cotidiano reproduzidas tecnologicamente; histórias com início-meio-e-fim; fatos tristes e alegres; as vidas, de fato, dos moradores de favelas e subúrbios; as vidas que os moradores de favelas e subúrbios gostariam de ter; afirmações de caráter juvenil; afirmações maduras: o funk é tudo isso. A palavras “Deus”, “Jesus Cristo” e “amor” aparecem nas letras de funk fluminense tanto (ou quase tanto) quanto as palavras “senta”, “empina”, “mexe” e outras mais impróprias (dependendo da idade da audiência). Há um pouco de tudo no funk, embora nem sempre esta pluralidade possua uma amplificação nos principais meios de comunicação massivos. Como

também escrevera na introdução deste estudo a respeito desta hipótese aqui comentada, “a pluralidade do funk constitui a hipótese central deste estudo e, além de investigá-la, o pesquisador pretende também investigar o quanto esta pluralidade é traduzida nos meios de comunicação social de massa do Rio de Janeiro, sobretudo no rádio”. Realmente, um programa como o Funk Nacional, estudado e analisado nesta Tese, traduz uma parte significativa desta pluralidade (nem todos os tipos ou vertentes de funk tocam no programa), mas isto não ocorre na maior parte dos programas existentes, principalmente os das rádios comerciais. Há um predomínio das versões *light* (analisadas no capítulo 3 desta Tese), sejam elas de letras sobre as facções do narcotráfico ou sobre a sexualidade mais explícita. Longe de querer demonizar as versões *light*, que são artifícios de linguagem estratégicos e originais, típicos da malandragem carioca tão exaltada nos sambas de décadas atrás, estas versões realimentam a ideia de que o funk se reduz a determinados discursos. Ainda assim, as brechas para outras falas estão sendo reconquistadas nos últimos anos e o trabalho da APAFunk, neste sentido, é fundamental. As rodas de funk, por exemplo, são encontros onde se cantam (e o público ouve) funks sem palavras de baixo calão e sem referências a facções ou à sexualidade explícita. Os funks de louvor (também analisados no capítulo 3 deste estudo) constituem outro discurso inteiramente distinto que hoje é produzido no funk fluminense. Assim, o senso comum é bastante alimentado e realimentado pela mídia massiva. Se alguns discursos do funk não aparecem com frequência nestes canais de comunicação, dificilmente haverá um reconhecimento destes discursos pela sociedade em geral. Até mesmo no universo funkeiro, aquilo que toca nos principais programas de rádio comerciais indica caminhos para os bailes. Afinal, o baile de uma equipe de som é também um negócio, dependendo da aceitação do público com relação às músicas. O grau de experimentação de um baile a outro depende de seu promotores, mas estes tendem a reproduzir (mesmo a contragosto) alguns dos sucessos radiofônicos deste gênero musical, pois são músicas já conhecidas pela população em geral.

2) A segunda hipótese levantada por este estudo é a de que o funk fluminense é caracterizado, enquanto gênero musical, por batidas eletrônicas dançantes, linhas melódicas simples e letras bastante diretas, sem grande preocupação com desenvolvimentos harmônicos.

De fato, o funk do Rio de Janeiro possui, como elemento central, a batida. Amplamente discutido neste estudo (principalmente no capítulo 1 desta Tese), o funk como gênero musical possui uma pluralidade de discursos, mas um número razoavelmente pequeno de batidas que se repetem, dando o tom para a fala. Assim como o seu antecessor samba, o

funk destina ao ritmo uma perceptível centralidade em sua estética. Ao contrário do samba, porém, a instrumentação do funk tende a ser quase inexistente. Um DJ coloca as batidas e um MC canta. Este formato é característico não apenas do surgimento e composição da música funk, mas da apresentação ao vivo de seu resultado final, já produzido. O funk é eletrônico, simples e direto, além de fortemente baseado nas batidas. O outro elemento fundamental neste gênero é o canto, a maneira como o MC interpreta esta música (a não ser nas montagens). A imagem que me vem após estes anos de estudo é a de um grito, um grito alto e potente, sem sutilezas, que pode ser mais ou menos gutural, irônico, afinado etc. Mas ao dizer grito, não estou querendo atribuir nenhuma característica pejorativa ao gênero. É porque se constitui como uma espécie de “grito comunicacional” que o funk fluminense possui a força que tem. Ele diz em alto e bom som, diretamente, sem grandes recursos e floreios linguísticos aquilo que pretende, sempre envolto em batidas onde o grave é ressaltado, os tambores são reavivados e a identificação sensível junto ao público é imediata (quando se trata das pistas de dança dos bailes).

3) Se há um predomínio de um discurso violento no funk fluminense, que exalta facções do narcotráfico, aventa-se aqui a hipótese de que este discurso cresceu juntamente com o crescimento da própria violência nas favelas, juntamente com a estigmatização do funk como gênero musical.

Não sei dizer de fato, pois a quantificação é difícilíssima neste sentido, se no funk daqui realmente há um predomínio concreto deste discurso que exalta o narcotráfico. Há épocas diferentes em termos de criação e difusão de qualquer elemento artístico/cultural e certamente este discurso foi uma das facetas significativas do funk na última década. Porém, no que se refere ao que foi dito acima sobre a primeira hipótese levantada neste estudo, parece que se os canais massivos de comunicação não difundirem determinados discursos de funk, eles tendem a não ser tão conhecidos pela maior parte da população. Embora o discurso violento e polêmico que versa sobre as facções do narcotráfico não toque diretamente nas rádios, através das versões *light* este discurso se difunde mais amplamente para além de suas favelas e subúrbios de origem. Ainda assim, tanto nos depoimentos quanto em uma série de outros elementos empíricos que foram observados ao longo da pesquisa (o documentário *Favela on bleast* é um destes elementos, a título de exemplo), pude perceber que o Rio de hoje é extremamente mais violento e armado do que era até os anos 1980. Deste modo, como reflexo da realidade, como crônica social ou mesmo como elemento artístico que elabora livremente sobre a realidade a partir do vocabulário comum à sua localidade, o funk fluminense foi

adquirindo gradualmente um discurso mais violento, mais agressivo, às vezes até mesmo para falar de amor, como já foi citado neste estudo (no capítulo 3). O fato é que o Rio de Janeiro atual não é mais uma cidade maravilhosa simplesmente. Suas maravilhas convivem (como procurei mostrar no capítulo 2) com uma diversidade de problemas e com uma pobreza estrutural, fruto do capitalismo em seu estado avançado, que acomete diferentes regiões do mundo globalizado, adquirindo certas peculiaridades em cada uma delas. Se o funk é a cara artística do Rio de hoje e sua proveniência física é a favela, isto significa também que a quantidade e o tamanho das favelas cresceram em muito nas últimas décadas neste centro urbano. A relação ambivalente e pouco presente do Estado nestas favelas nas últimas três décadas acentuou um contexto de pobreza e violência que se destaca internacionalmente. Um dos lugares mais “bem armados” do mundo é o Rio de Janeiro, onde crianças de dez anos chegam a portar algumas destas armas. Assim, a música que sai destes contextos leva em conta diretamente estes elementos, infelizmente. As armas são parte do Rio; as armas estão cantadas no funk. Os discursos a respeito desta violência e da situação das facções do tráfico de drogas é que variam muito: há desde a exaltação direta destas facções e seus integrantes até a crítica a este tipo de vida que mostra o quanto se trata de um caminho cujo final é quase sempre o mesmo: a prisão ou a morte. Há também elaborações a respeito deste tema, com histórias fictícias que se tornam contos cantados e que nem sempre correspondem a uma história real, mas que procuram sintetizar uma visão a respeito destas atividades.

Houve também um resultado que não surgiu de nenhuma hipótese ou questão apresentada no início desta Tese: ao longo do estudo, fui percebendo que o funk fluminense vem se tornando cada vez mais nacional. Se o álbum produzido pelo DJ Marlboro, lançado em 1989 e constituindo-se como um marco na história do funk, chamava-se *Funk Brasil*, era sobretudo para anunciar que aqui já se fazia música funk original. Porém, a maior parte das músicas contidas neste álbum consistia em versões de músicas estrangeiras e sua produção resumia-se basicamente ao Rio de Janeiro. A produção local cresceu, difundiu-se e ganhou o Brasil através de diferentes canais midiáticos e do próprio trânsito dos MCs e profissionais do funk. Hoje, sem dúvida, a produção de funk já é expressiva a ponto de, na 1ª Conferência Funk (já citada anteriormente em mais de um capítulo desta Tese), realizada em dezembro de 2012 nas dependências do Circo Voador, ter havido uma discussão em uma das mesas de debate a respeito do crescimento do funk em São Paulo e do “perigo” que este representava, no sentido de que o Rio de Janeiro poderia, nos próximos anos, vir a perder o protagonismo artístico e comercial com relação a este gênero musical. Longe de querer aprofundar esta questão aqui, me parece que o funk realmente já não é só mais carioca ou fluminense, mas um

produto cultural cada vez mais brasileiro, com seus diferentes sotaques regionais (que tendem a aparecer gradualmente nas músicas produzidas nos próximos anos).

Finalmente, depois de uma longa Tese com diversos elementos empíricos, algumas reflexões teóricas e muita música, posso dizer que as cenas apresentadas na introdução e na conclusão foram reais. Obviamente, estão carregadas de emoções pessoais e contam a minha versão da história. Mas o que seria de mim se, ao conviver com este universo tão rico de experiências, tão pobre de oportunidades, com tantas dificuldades e superações, com uma criatividade peculiar e única, que transforma tudo em música rapidamente; o que seria de mim se não me emocionasse com o funk e não tivesse a coragem de contar esta história não apenas através da objetividade acadêmica, mas também através de uma gama, uma miríade de sensações tão diversas e intensas que me impactou durante a pesquisa. Um estudo comunicacional permeado de antropologia; uma sociologia do presente repleta de alegria e improviso. Nesta Tese que aqui se encerra, o funk fluminense, em toda a sua pluralidade, é o dono do pedaço.

Referências:

- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1995.
- _____. “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). **Sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1997, p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.
- _____. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. – São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009 (Coleção Estudos, 26).
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2007.
- AMARAL, Marcio Tavares d'. **Comunicação e diferença: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- ARAGOSO, Antônio João; VICENTE, Dayse; VICTOR, Rosana. “Legislações e atividades culturais populares”. In: DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella. **Periferias em cena! – 4º Curso de Formação de Agentes Culturais Populares**. Rio de Janeiro, 2012, p. 123-129.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa, PT: Ed. Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. **Vidas desperdiçadas**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

- _____. “Arte como ação coletiva” In: **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1977, p. 205-222.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p.165-196.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Ed. Zouk, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. Prefácio à 2.ed. Gênese. 4 ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 (Ensaio Latino-americanos, I).
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010 (Coleção Debates).
- COGO, Denise Maria. **No ar... uma rádio comunitária**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1998.
- CRUMB, Robert. **Blues**. Trad. Daniel Galera. – 2ª ed. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2010.
- DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella. **Periferias em cena! – 4º Curso de Formação de Agentes Culturais Populares**. Rio de Janeiro, 2012.
- DAVIS, Mike. **Planeta favela**. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo Ed., 2006.
- DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2005.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto Ed., 1997.
- DEFLEUR, Melvin; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- DELEUZE, Gilles. “Post Scriptum sobre as sociedades de controle”. In: _____. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DEWEY, John. **Art as experience**. New York, USA: Penguin Books (USA), 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Ed., 2000.

- DUARTE, Luiz Fernando & GOMES, Edlaine de Campos. **Três famílias: Identidades e Trajetórias Transgeracionais nas Classes Populares**. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2008.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. **A função da crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2005.
- ENNE, Ana Lucia. “Identidades como dramas sociais: descortinando cenários da relação entre mídia, memória e representação acerca da Baixada Fluminense.” In: **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lucia Maria Alves (org.). Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007, p.93-114.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- EVANGELISTA, João Emanuel. **Teoria Social Pós-Moderna: introdução crítica**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2007.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos da metodologia**. – 4ª ed. – São Paulo: Ed. Saraiva, 2003.
- FACINA, Adriana. “Que batida é essa?”. In: CASTRO, André; HAIAD, Julia. **Funk: Que batida é essa?** Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 2009, p. 23-29.
- FERREIRA, Giovandro Marcus. “As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa”. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2001, p. 99-116.
- FORTES, Rafael (org.). **Segurança pública, direitos humanos e violência**. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- _____. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996a.
- _____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996b.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- FREITAG, Barbara. **Capitais migrantes e poderes peregrinos: o caso do Rio de Janeiro**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2009.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e**

- desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2006.
- FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge, MA, US: Harvard University Press, 1998.
- GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1978.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. – Rio de Janeiro: LTC Ed., 1999.
- GUEIROS JR. Nehemias. **O direito autoral no show business**: tudo o que você precisa saber, vol. 1 – A música. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1999.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
-
- _____. **Lapa, cidade da música**: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.
- HOHLFELDT, Antonio. “As origens antigas: a comunicação e as civilizações”. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2001, p. 61-98.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições de produção. São Paulo: Ed. Pioneira, 1975.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. – 2ª ed. – São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- JANOTTI JR., Jeder. “Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: **UNirevista**, Vol. 1, número 3, julho de 2006.
-
- _____. **Música popular massiva e comunicação**: um universo particular. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, Santos, SP, 2007.

- JAY, Martin. **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2008.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Ed. Aleph, 2006.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- _____. “Cultura da mídia e o triunfo do espetáculo”. In: MORAES, Dênis de (org). **Sociedade midiaticizada**. Trad. Carlos Frederico Moura da Silva, Maria Inês Coimbra Guedes, Lucio Pimentel. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2006, p. 119-147.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. **O rádio sem onda**: convergência digital e novos desafios na radiofusão. Rio de Janeiro: E-papers Ed., 2007.
- LAIGNIER, Pablo. **A improbabilidade da música**: um estudo sobre a relação do Homem com a música na contemporaneidade. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). ECO/UFRJ. Rio de Janeiro.
- _____. “O funk carioca como elemento cultural da alteridade no Rio de Janeiro”. In: **Projetos Experimentais.Com**, ano 1, nº 2, 1º semestre de 2008, disponível em: <http://www.projetosexperimentais.com/Artigos/PabloLaignier.pdf>, consultado em 25/04/2008 (2008a).
- _____. **O lugar do Outro**: situações de estigma do funk carioca nas páginas do JB. Trabalho apresentado no GT Mediações e Interfaces Comunicacionais do IX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, Guarapuava, maio de 2008 (2008b).
- _____. **Contradições do funk carioca**: entre a canção massiva e a sedução contra-hegemônica. Trabalho apresentado no GT Comunicação e Culturas Urbanas do XXXI Congresso de Ciências da Comunicação, Natal, setembro de 2008 (2008c).
- LAIGNIER, Pablo; FORTES, Rafael (org.). **Introdução à História da Comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2009.
- LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Ed. Gradiva, 2003 (Coleção Trajectos).
- LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. **Lobão**: cinquenta anos a mil. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2010.
- LOPES, Adriana de Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Ed. Bom Texto: FAPERJ, 2011.

- LOMBARDI, Carlo. “Do pombo-correio ao sistema editorial”. In: GIOVANNINI, Giovanni (org.). Trad. Wilma Freitas; Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 143-211.
- MACHADO, Irene. “O ponto de vista semiótico.” In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2001, p. 279-309.
- MARCIER, Maria Hortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. “A palavra é: favela”. In: **Um século de favela**. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p.61-114.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; BARCELOS, Claudia. “Diálogos midiológicos 6: Comunicação e mediações culturais” - Entrevista com Martín-Barbero. In: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. Vol. XXIII, nº1, jan-jun 2000, p. 151-163.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Trad. Álvaro Pina. – São Paulo: Boitempo Ed., 1998.
- _____. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Mantorano. – São Paulo: Boitempo Ed., 2007.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. – São Paulo: Boitempo Ed., 2004.
- _____. **Sobre o suicídio**. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. – São Paulo: Boitempo Ed., 2006.
- _____. **O capital**: crítica da economia política: livro I, v. I. Trad. Reginaldo Sant’Anna. – 27ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **The medium is the message**: an inventory of effects. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do Homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Ed. Cultrix, 2003.
- MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca**: crime ou cultura? São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.

- MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. Trad. Isa Tavares. – 2ª Ed. – São Paulo: Boitempo Ed., 2008 (Coleção Mundo do Trabalho).
- MIZRAHI, Mylene. **Funk e mimesis**: trocas entre o gosto local e o gosto global. Trabalho apresentado no ST04 Mídia, consumo e relações de poder do XXX Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, outubro de 2006.
- _____. **A estética funk carioca**: criação e conectividade em Mr. Catra. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro.
- MORAES, J. J. de. **O que é música**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2008 (Coleção Primeiros Passos; 80).
- MORAN, José Manuel. **Leituras dos meios de comunicação**. São Paulo: Pancast Ed., 1993.
- NEGUS, Keith. **Music genres and corporate cultures**. New York, US: Routledge, 2005.
- NESTROWSKI, Athur; Neto, Alcino Leite et al (org.). **Em branco e preto**: artes brasileiras na *Folha*, 1990-2003. São Paulo: Publifolha, 2004.
- NETTO, José Paulo. **Crise do socialismo e ofensiva neoliberal**. – 4ª ed. – São Paulo: Cortez ed. 2007 (Coleção Questões da Nossa Época; v. 20).
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. – 4ª ed. – São Paulo: Annablume Ed., 2008 (Coleção E; 3).
- NOVÍSSIMO AULETE: **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. [organizador Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Lexikon Ed., 2011.
- O'DONNELL, Julia Galli. **De olho na rua**: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio**: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Ed. Summus, 1985.
- PAIVA, Raquel. “Para reinterpretar a comunicação comunitária”. In: PAIVA, Raquel (org). **O retorno da comunidade**: os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas**: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2004.
- _____. “Sobre o facto e o acontecimento”. In: **Trajectos**: revista de comunicação, cultura e educação. Nº 6, Primavera 2005, p.95-100.
- PRADO, Magaly. **História do rádio no Brasil**. São Paulo: Ed. Da Boa Prosa, 2012.
- RIBEIRO, Jorge Claudio. **Sempre alerta**: condições e contradições do trabalho jornalístico. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1994.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Trad. Roberto Leal Ferreira. – 2ª Ed. – São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999 (Coleção Paidéia).
- RÜDIGER, Francisco. “A Escola de Frankfurt.” In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2001, p. 131-147.
- SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca**: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento da XVI COMPÓS, UTP, Curitiba, 2007.
- _____. **Som de preto, de proibidão e tchuchucas**: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. Trabalho apresentado II Simpósio Espaços Urbanos na Comunicação Contemporânea, PPGCOM UFPE, 2008.
- _____. **Apropriações Low-Tech no funk carioca**: a Batalha do Passinho e a Música Popular de Periferia. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XXXV Congresso de Ciências da Comunicação, UNIFOR, Fortaleza, setembro de 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Ed. Paulus, 2003.
- _____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1989.
- _____. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. – 8ª ed. – Porto, PT: Ed. Afrontamento, 2002.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Ed. Record, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: **Mana: estudos de antropologia social**, vol. 11, nº2, outubro de 2005, p. 577-592.
- _____. “Subjective Culture”. In: LEVINE, Donald (org.). **On Individuality and Social Forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971a.

- _____. “Group Expansion and the development of individuality”. In: LEVINE, Donald (org.). **On Individuality and Social Forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971b.
- SLOTTERDIJK, Peter. **O desprezo das massas**: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996.
- _____. **Samba, o dono do corpo**. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1998.
- _____. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.
- _____. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.
- _____. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. DP & A, 2005a.
- _____. “Por um conceito de minoria”. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Ed. Paulus, 2005b, p.11-14.
- _____. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2006.
- _____. **Sociedade, mídia e violência**. 2ª ed. – Porto Alegre, RS: Ed. Sulina, 2006.
- _____. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2009.
- SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais**. Trad. Max Altman. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole**: o medo generalizado e a militarização da questão urbana. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- VELHO, Gilberto. “Unidade e fragmentação em sociedades complexas”. In: **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 11-30.
- _____. “Observando o familiar”. In: **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

_____. “Projeto, Emoção e Orientação em sociedades complexas” In: **Individualismo e Cultura**: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008b, p. 13-38.

_____. “Individualismo, anonimato e violência na metrópole”. In: **Horizontes Antropológicos** – A cidade moderna, UFRGS, Porto Alegre, n. 13, 2000, p. 15-26.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

_____. **As duas faces do gueto**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. – São Paulo: Boitempo Ed., 2008.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do livro, 1989.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

Pequeno Glossário do Funk Fluminense (Alguns termos e expressões utilizados no universo funkeiro):

A

Abriu: Significa que um grupo ou dupla de funk se separou. MCs costumam dizer que, em tal ano, a dupla da qual eles faziam parte abriu (acabou, separou-se). Também pode ser usado para outros tipos de relação afetiva interrompida. Exemplo: “O casal abriu”.

A casa caiu: É quando ocorre algo que atrapalha uma atividade planejada previamente. É mais ou menos o mesmo que dizer: “Acabou”.

B

Band-aid: Alguém que quer dar uma de bandido, mas não é de nada. Normalmente, trata-se de alguém que mora ou transita em lugar que existe o domínio de uma facção do narcotráfico e esta pessoa tenta dar a impressão que seu envolvimento com esta atividade e com estas pessoas é maior do que de fato é. Faz isso para tentar tirar onda, vangloriar-se.

Barulhar: É fazer barulho em sentido simbólico. Trata-se de um sinônimo de bagunçar. “Vou te barulhar” pode ser usado quando um homem afirma que vai mexer com a mulher, vai bagunçar a vida dela em termos afetivos, de sentimento. Seu sentido pode ser positivo ou negativo para a pessoa afetada, dependendo da situação.

Boceta-presa: Mulher que não dá a boceta, não transa. Muito usado para falar de pessoas que são das classes média e alta e cumprem com determinado código de conduta ou etiqueta social considerados comportados demais, conservadores. Também se usa muito para falar de uma mulher que é de uma geração mais velha, mais conservadora. Não necessariamente se usa em sentido literal. Pode ser uma imagem que se faz da pessoa devido a vários elementos de sua personalidade.

Bolado: Preocupado, chateado, triste.

Braço: Fulano confiável, parceiro, amigo do peito.

C

Cachorra: Mulher que não está de bobeira, “morde” mesmo. Não é o mesmo que preparada, mas as palavras às vezes se confundem. Mulher vulgar, em geral. A palavra piriguete vem substituindo este termo recentemente.

Caô: Conversa mole, mentira, papo torto, conversa não confiável. “Caozeiro” é sinônimo de mentiroso, ardiloso, pessoa não confiável.

Caranguejar: Andar para trás, vacilar, trair, realizar uma escolha pouco inteligente, não cumprir o que fora acordado.

Comunidade: Normalmente, este termo funciona como sinônimo de favela no universo funkeiro.

Cria: Alguém nascido e criado em determinada favela. No universo funkeiro esta palavra é usada no masculino. Exemplo: “Fulano é um cria da favela”.

Cu Azul: Polícia Militar.

D

De Bicho: Armado. Gíria dos anos 1990, pouco utilizada atualmente. Aparece, vez por outra, na fala de pessoas que estão na faixa dos quarenta e que viveram o universo das favelas e do funk nos anos 1990.

Deu Ruim: Alguma coisa deu errado. Expressão atual muito usada para situações em que a esposa ou namorada descobre que o cara tinha um relacionamento escondido.

F

Família: Facção do narcotráfico.

Filé: Mulher bonita, gostosa. Expressão extremamente machista, pois compara a mulher a um pedaço de carne. De qualquer forma, trata-se de uma carne suculenta. Portanto, não é considerada uma expressão pejorativa por grande parte do universo funkeiro (inclusive as mulheres). Por vezes, é usada no diminutivo: “Fulana é um filezinho”. Embora seja bem menos comum, usa-se também de modo inverso: as mulheres falando dos homens. Exemplo: “Sicrano é um filé”.

Fuguetar: Transar, trepar, fazer sexo.

M

Menor: Menor de idade.

Meter o pé: Sair, ir embora. Normalmente, de forma rápida, veloz.

N

Nervoso: Termo de múltiplos significados, que indica uma intensidade relacionada a um evento, acontecimento ou mesmo pessoa. Estar “nervoso” pode significar que um evento está perigoso, tenso, próximo de uma tragédia, mas também que um evento está muito interessante, cheio, atraente. Uma das inúmeras expressões usadas no Rio de Janeiro contemporâneo que podem significar algo e o seu contrário simultaneamente. É preciso compreender o contexto da mensagem para interpretar corretamente esta expressão.

Neurótico: Caso similar ao de “nervoso”. Termo de múltiplos significados e carregado de ambivalência, “neurótico” pode significar uma favela em que o tráfico de drogas é fortemente armado e reage rapidamente a qualquer presença da polícia ou de facções rivais e grupos

milicianos, como pode também significar que a potência sonora de uma equipe de som é acentuada. Muitas vezes, fala-se em “funk neurótico” como um sinônimo de funk proibidão.

Novinha: Mulheres de pouca idade, em geral menores de idade. É difícil precisar a idade de uma novinha, mas é um tratamento genérico que se usa para nomear mulheres entre 12 e 16 anos. Em geral, a novinha já possui corpo suficientemente desenvolvido e sensual, não sendo mais uma criança. Frequenta bailes de comunidade ou clube (matinês) e pode até usar roupas sensuais e praticar atos sexuais (isto depende de cada uma). É quase como se fosse uma fase intermediária entre a infância e a vida adulta.

O

O Bagulho é doido: Expressão de múltiplos significados. O mais interessante é que normalmente quer dizer que “aquilo não é para qualquer um”. Pode ser usado como sinônimo de “pica”, de “vida louca” etc. Esta expressão originariamente foi muito usada para referir-se a drogas, principalmente à maconha (bagulho) de qualidade, que deixa qualquer um doidão. Nos últimos anos, porém, seus usos muitas vezes não têm nenhuma relação com drogas ou seus usuários.

Ousadia: Sinônimo *light* de putaria. É como uma “versão de salão”. Sempre que se ouve uma música tocar no rádio em que a palavra ousadia aparece, os ouvintes de funk imediatamente a relacionam à “putaria”.

P

Papo-Reto: Mandar um papo-reto significa falar de modo direto, verdadeiro. Quando se diz que fulano é papo-reto, significa que esta pessoa age de modo verdadeiro, possui um proceder digno, uma conduta respeitável, trata-se de alguém confiável.

Passinho: Tipo de dança que vem se desenvolvendo desde o início dos anos 2000, no Rio de Janeiro, usando como trilha-sonora o funk fluminense. Privilegia as montagens e funks

nonsense como trilha-sonora e costuma incorporar passos de diferentes danças tradicionais, tais como o frevo, o samba, o *break* e a *streetdance* etc.

Periquito: Soldado do Exército.

Pica: Quando algo ou alguém está em um nível superior. Esta expressão pode referir-se a coisas completamente distintas, como bens materiais, pessoas e suas competências etc. Por exemplo: um carro muito caro e de qualidade é um “carro pica”, assim como um dançarino que vence sempre os torneios especializados dos quais participa é um “dançarino pica”. Em geral, trata-se de uma denominação positiva.

Pica das galáxias: Superlativo de “pica” (no sentido atribuído acima, no verbete anterior). Quando alguém está em um nível de superioridade “estratosférico”, sendo um profissional muito talentoso, um amante eficaz, um bandido violento, o melhor carro, etc., trata-se de alguém ou algo “pica das galáxias”. Normalmente, é usado com relação a pessoas.

Preparada: Mulher adulta ou adolescente pronta para o ato sexual, experiente e habituada a transar. Uma mulher que vai ao baile de saia e sem calcinha é uma preparada.

Primas: Prostitutas, profissionais do sexo. Casa das primas é o mesmo que puteiro, prostíbulo.

R

Racha-cara: Rachar a cara significa vacilar. Quando se diz que alguém é “racha-cara” (ou “racha-a-cara”), isto significa que fulano é vacilão, possui um histórico conhecido de ter deixado outros amigos e contatos profissionais na mão, em situação desconfortável, prejudicados. Pode ser usado para falar de alguém que falta com o compromisso assumido previamente, alguém não confiável.

S

Sete-um: Pessoa que não é confiável, que fala qualquer coisa para se dar bem, que mente. O papo do sete-um não é reto. Muito usado por MCs para se referir, por exemplo, ao discurso de determinados empresários que, segundo estes mesmos funkeiros, só querem saber de dinheiro.

Sujeito-Homem: Um indivíduo corajoso, que honra com seus compromissos.

T

Tchutchuca: Patricinha ou simplesmente mulher arrumada, princesinha. A “tchutchuca” não é vista como uma mulher vulgar, mas como aquela mulher perfumada e bem vestida que atrai a atenção dos homens por sua beleza e graciosidade.

V

Vida-Louca: A vida cotidiana na favela e no universo do funk, cheia de correria, com pouca infraestrutura e muitas demandas, é chamada de “vida louca” (ou “vida loka”). Este termo originou-se, na verdade, da vida bandida e instável daqueles moradores de favela que integram o narcotráfico. “Fulano é vida-louca” significa que fulano é bandido da facção que domina uma determinada comunidade. Porém, o termo também já é usado sem nenhuma associação ao narcotráfico, simplesmente indicando a correria do dia-a-dia do universo funkeiro (não ter horários tão regulares, viver na madrugada, de um lado para outro etc.) tanto de DJs, quanto de MCs e donos de equipes de som.

Vinte-e-dois: É sinônimo de maluco. Quando alguém é chamado de vinte-e-dois, significa que não regula bem das ideias, é muito excêntrico, meio louco.

X

X-9: Espião infiltrado, normalmente de uma facção rival, mas pode ser também da polícia, da milícia etc. Pode ser usado em sentido lato, mais amplo, significando que alguém é vacilão, não confiável, fala demais, devendo-se ter cuidado quando tratar com essa pessoa.

Obs: Estas são apenas algumas expressões que pude ouvir na linguagem do dia-a-dia e, principalmente, nas letras de funk do Rio de Janeiro. Há uma diversidade muito mais ampla de expressões e termos que necessitariam de uma pesquisa mais aprofundada especificamente direcionada a este objetivo.