



Maurício da Silva Guedes

**“A música que toca é nós que manda”:
um estudo do “proibidão”**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Monique Rose Aimée Augras

Rio de Janeiro
Janeiro de 2007



Maurício da Silva Guedes

**“A música que toca é nós que manda”:
um estudo do funk “proibidão”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Monique Rose Aimée Augras
Orientadora

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof^a. Junia de Vilhena

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof^a. Mônica Pimenta Veloso
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Mauricio da Silva Guedes

Graduou-se em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2005. Entre os anos de 2003 e 2004 foi assistente de pesquisa (com bolsa de Iniciação Científica - CNPq) do Projeto Integrado de Pesquisa “O Paradoxo das Imagens” - CNPq/PUC-Rio, coordenado pela professora Monique Rose Aimée Augras do Departamento de Psicologia.

Ficha Catalográfica

Guedes, Maurício da Silva

“A música que toca é nós que manda”: um estudo do “proibidão” / Maurício da Silva Guedes ; orientadora: Monique Rose Aimée Augras. – 2007.

135 f.: il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Favelas. 3. Funk. 4. Psicologia social. 5. Subjetividade. 6. Violência. I. Augras, Monique Rose Aimée. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Para Dona Vita, minha mãe
e Anamaria, minha filha.

Agradecimentos

À Professora Monique Augras, pela orientação precisa, a paciência e a confiança nas minhas idéias. A minha gratidão pela participação e pelo aprendizado nos seus vários projetos de pesquisa. Guardo com carinho a lembrança do nosso divertido e surpreendente campo de pesquisa.

Aos meus primeiros professores, Maria Helena, Maria do Socorro, Hércules Assumpção, mais do que ensinarem-me o gosto pelo estudo, imprimiram-me a certeza de que, quando se busca com muito afinco, a conquista virá.

À Professora Carmem Luiza Hozanna Ferreira, pelo incentivo e as indicações fundamentais para minhas escolhas nos primeiros anos da graduação.

A Ana Maria Maiolino e Saffira Vallentim, pelas sugestões e valiosa contribuição teórica.

A Renata Stellmann, pelo carinho e a infindável generosidade em todos os momentos da nossa amizade.

A Anderson Marcionílio, Rosana Marques, Maria Engel, Fabio Roberto de Souza, Marcelo Quevedo e Fernanda Vieira que colaboraram oferecendo-me músicas, discos, fitas, recortes de jornal e outras informações sobre o universo do “funk proibido”.

A Rejane Marques, pelo apoio, pela companhia, pelo amor e por todas as sugestões que me ofertou, do início ao fim deste trabalho.

A todos os funcionários do Departamento de Psicologia, em especial a Val e ao Chico, sempre prestativos, acompanharam e colaboram com as pesquisas que eu estive envolvido, tanto na graduação como na pós-graduação.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem o quais este trabalho não teria sido realizado.

Resumo

Guedes, Maurício; Augras, Monique Rose Aimée (Orientador). **“A música que toca é nós que manda”**: um estudo do **“proibidão”**. Rio de Janeiro, 2007. 135p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O “funk proibido” ou “proibidão” é um subgênero da música funk, produzido, sobretudo nos morros e nas favelas do Rio de Janeiro. Esta dissertação analisa o conteúdo das letras do “proibidão” e mostra que este fenômeno musical é resultado do encontro do funk com as facções do tráfico de drogas que dominam esses territórios. Essa produção musical parece ser usada pelo narcotráfico para divulgar suas idéias, exaltar as suas façanhas, fortalecer a identidade dos membros da facção e expressar o ódio e o terror aos inimigos. Esses grupos criminosos usam duas formas para difundir suas pretensões: a reprodução e venda de CDs de “funk proibido” e a promoção do “baile de comunidade”, que serve tanto para diversão da juventude local, como para venda de drogas. Nos dois casos o papel dos MCs é imprescindível para essa produção. O “funk proibido”, peculiar pela agressividade simbólica, além de adorado pelos jovens, apresenta-se como uma “arma” a serviço dos narcotraficantes, usado como “cartão de visita” e porta-voz de seus interesses.

Palavras-chave

Favela; funk; psicologia social; subjetividade; violência urbana.

Abstract

Guedes, Maurício; Augras, Monique Rose Aimée (Advisor). **This music is from our command”: a study of “forbidden” funk**. Rio de Janeiro, 2007. 135p. MSc. Dissertation – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Forbidden funk” or “*proibidão*” is a subclass of funk music, produced mainly in the slums and hills of Rio de Janeiro. The present dissertation analyses the contents of “*proibidão*” lyrics and shows that this musical phenomena is a product of the joining of funk with drug dealing groups which dominate those territories. Such production seems to be used by drug dealers in broadcasting their ideas and exalting their actions, strengthening the faction members’ identity, expressing their hatred and causing terror to their enemies. Such criminal groups use two strategies to spread their purposes: producing and selling “forbidden funk” CDs and promoting “community dance parties”, which serve as much as entertainment for the local youth as for selling drugs. In both cases, the role of MCs is indispensable for issuing such product. “Forbidden funk”, peculiar by the symbolic aggressiveness, besides being adored by young people, presents-itself as a “weapon” at the service of drug dealers, used as “business card” and speaker on behalf of their interests.

Keywords

Slum; funk; social psychology; subjectivity; violence

Sumário

1. Introdução	10
2. Favela: história, violência, segregação e resistência	20
2.1. A violência através das políticas sanitárias e segregatórias	20
2.2. Demolições: a violência na forma de política pública	24
2.3. Politização dos favelados: resistência e novas demolições	26
2.4. Favela-Bairro: a urbanização das favelas cariocas	31
3. A <i>black music</i> : dos EUA ao Rio de Janeiro	37
3.1. Do soul nova-iorquino ao funk carioca	37
3.2. A nacionalização do funk	45
3.3. O funk se populariza mas não se livra da violência	48
4. O funk carioca: das paródias agressivas ao “proibidão”	55
4.1. O “baile de corredor”: diversão e produção “artificial” da violência	55
4.2. A CPI e a Lei do funk	58
4.3. O percurso da violência no circuito funk carioca	60
4.4. A violência do funk e o funk da violência	64
4.5. A violência no funk: controvérsias entre os especialistas	69
5. Aumente o som: o “proibidão” tá na pista!	72
5.1. As origens do “proibidão”	72
5.2. O “funk Proibido” na imprensa carioca	74
5.3. “Proibidão”: a voz do morro ou a voz dos traficantes?	75
5.4. Os primeiros “proibidões”	77
5.5. As montagens e as versões a favor do “funk proibido”	78
5.6. “Proibidão”: a bala vai cantar!	79
6. Conclusão	93
7. Referências bibliográficas	96
Anexo I: Glossário	100
Anexo II: Letras de “Funk Proibido”	104
Anexo III: O “Proibidão” na mídia	125

Segundo o dicionário Novo Michaelis:

Funk – 1. medo, susto, pânico, pavor; 2. medroso, covarde; ter medo de, temer; 3. aterrorizar, assustar, intimidar.

Segundo os funkeiros (Mello, 2003):

Funk – lazer, diversão, forma de viver, felicidade.

1

Introdução

Salve o Cristo Redentor, certo?
Rio de Janeiro, Complexo da Maré, Vila do Pinheiro.
Tá surdo? Tá surdo?
A nossa maior conquista é de poder tá vivo, certo?
Nosso objetivo é honrar o nome do mano.
E nossa meta é dominar o Rio de Janeiro, certo?
Se tiver em dúvida vem!
Vem que nosso bonde surpreende, certo, compadre?¹

A idéia inicial deste projeto de mestrado era estudar a vulnerabilidade e a incerteza decorrentes do aumento da sensação de insegurança e medo na cidade do Rio de Janeiro. E como, de alguma maneira, esse medo tem sido historicamente associado ao território ocupado pela população pobre e favelada, as ditas “classes perigosas” (Vilhena, 2005), decidi realizar o meu trabalho de campo no Morro dos Macacos, Zona Norte da cidade. Essa escolha deveu-se a três motivos. Primeiro, porque eu já conhecia o morro, tendo desenvolvido nessa comunidade, durante quatro anos, um trabalho pastoral como integrante de um grupo de religiosos católicos. Portanto, eu poderia contar com auxílio de pessoas conhecidas para realização da pesquisa. Segundo, porque, em se tratando de violência, o Morro dos Macacos é um dos mais violentos da cidade, já que os traficantes que dominam esse morro estão em permanente confronto com os rivais dos morros vizinhos e com a própria polícia. O terceiro motivo é porque durante os anos em que trabalhei nessa comunidade, vivenciei, por inúmeras vezes, aquilo que poderia ser caracterizado como situação de “vulnerabilidade” – estar no meio de um fogo-cruzado, à mercê das balas “perdidas” e das atitudes truculentas e arbitrárias da polícia e dos traficantes. Ou seja, eu me encontrava sem nenhuma proteção e dependendo exclusivamente da sorte ou da fé para sair incólume dali.

Feita a escolha do tema e do local, o passo seguinte foi fazer um “inventário” etnográfico do MCC (como é conhecido o Morro dos Macacos, sobretudo, entre traficantes e afins). Pesquisei a incidência das notícias sobre

¹Trecho do “proibidão” n.º6 (Anexo II).

violência nesse morro publicadas nos jornais cariocas, em especial nos ditos “jornais populares”; estive na comunidade onde entrevistei uma moradora, e ainda busquei saber, em diferentes fontes, um pouco mais a respeito do nome e da história desse morro. Entre as notícias que obtive nessa etapa, uma dizia respeito à realização de um baile funk no CIEP² local, o popular “Brizolão”. Segundo a informante, o baile era promovido pelos traficantes que dominavam o tráfico de drogas. A altura do volume da música era um dos motivos que mais incomodava a vizinhança, seja do morro ou do asfalto. Por intermédio de um jovem morador da comunidade, adquiri um CD de funk produzido por DJs do próprio MCC. Tratava-se de uma mídia de produção caseira e informal, algo muito comum no universo do funk. Nesse primeiro momento, o CD de funk era apenas mais um objeto na composição do meu “inventário” sobre a vida social nessa favela.

Porém, uma única visita foi suficiente para me dar conta que o local escolhido para pesquisa de campo seria de alto risco. O cotidiano do Morro dos Macacos é marcado por tiroteios e confrontos entre os “donos do morro” e os traficantes rivais do Morro do Encontro (que fica na subida da Estrada Menezes Cortes – a Estrada Grajaú-Jacarepaguá). Sem falar das chamadas “ocupações” realizadas, freqüentemente, pelas polícias militar e civil. Essa constatação me fez concluir que a precariedade das condições de segurança dessa comunidade poderia comprometer o desenvolvimento do meu trabalho de campo. Essa freqüente instabilidade me deixaria muito exposto nesse contexto. Foi confortante constatar que diversos autores que pesquisaram fenômenos “marginais” (como as religiões “periféricas”, o “jogo do bicho”, o carnaval, e o próprio funk) encontraram tais limitações para desenvolverem os seus trabalhos de campo.³ A constatação dessas dificuldades, com o respaldo da minha orientadora, me fizeram mudar o foco da pesquisa.

Ciente de que uma investigação mais detalhada de fenômenos “marginais” tem os seus riscos, preferi então seguir o exemplo de pesquisadores mais experientes, e restringi o presente trabalho à análise do conteúdo das músicas do

²Centro Integrado de Educação Popular (CIEP), projeto do secretário de educação Darcy Ribeiro e implementado no governo de Leonel Brizola (1983-86).

³As religiões Afro: Zé Pelintra (Augras, 1997); Escolas de samba e “jogo do bicho” (Cavalcanti, 2003); Baile funk (Costa, 2003); “Funk proibido” (Russano, 2005).

“proibidão”⁴. Através dessa análise espera-se extrair alguns aspectos sociológicos e subjetivos que caracterizam os estilos de vida no território das favelas cariocas. Como se sabe, o discurso, neste caso resultante da produção musical, constitui uma das formas de que os homens dispõem para mostrar quem são.

Avaliando o material que havia obtido até aquele momento, o CD de “funk proibido” me pareceu suficiente em informações sobre as vivências do medo e da violência no contexto da favela. Observei ainda que o “proibidão” não se limitava apenas em descrever os episódios violentos, mas também, de alguma forma, essa produção musical estava se tornando mais uma “arma”, usada para expressar violência e terror dentro e fora das favelas. Talvez esse estilo de música esteja, desse modo, contribuindo para aquilo que Alvito (2001) denominou “imaginário do terror”.⁵

O “funk proibido” abordado neste trabalho é um subgênero do funk produzido e tocado, sobretudo nas favelas cariocas, cujas letras fazem apologia às práticas violentas criminosas. No entanto, isso não significa dizer que a música funk seja instrumento do crime, ou que os MCs e os funkeiros sejam criminosos. A música funk é muito mais que o “proibidão”. A vida na favela não se restringe à produção da violência que, lamentavelmente, tem, ao longo dos anos, caracterizado a imagem desse território e criando estereótipos referentes às populações das favelas. Portanto, repito que o escopo desta dissertação é o estudo do “proibidão”⁶, no intuito de conhecer os estilos de vida e os aspectos subjetivos que movem esses jovens para uma produção musical, a qual, ao que parece, pela sua forma e pelo seu conteúdo, também se constitui em mais uma forma de expressão da violência.

Sendo a violência um tema polêmico e complexo, capaz de criar diferentes e contraditórias formas de entendimento, achamos necessária a antecipação do tratamento teórico dado pela psicologia sobre as representações da violência. Por isso, nessa parte introdutória deste trabalho, apresentaremos primeiro, a maneira como a psicologia social entende o comportamento violento ou agressivo. Em

⁴“Funk proibido” ou “proibidão”, é assim que este subgênero do funk é popularmente conhecido.

⁵O autor identifica o “imaginário do terror” em situações que poder é exercido sem legitimidade, ou seja, apenas pela força da violência, inaugurando o espaço do medo e do terror.

⁶O tema do “funk proibido” foi recentemente objeto de estudo de uma dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Música da UNI-RIO por Rodrigo Rossano (2006), com o título de “Bota o fuzil pra cantar”: o funk proibido no Rio de Janeiro.

seguida, será desenvolvido o ponto de vista de autores da psicologia que têm se dedicado ao estudo e à interpretação do fenômeno da violência nas favelas cariocas.

A psicologia social define agressão ou violência como qualquer comportamento que tenha a intenção de causar danos físicos ou psicológicos em outro organismo (Rodrigues et al., 2001). Nessa definição, observa-se que a característica principal do ato violento é a sua intencionalidade. Nota-se também a ampliação da abrangência daquilo que se entende por comportamento violento, não sendo restrito à violência física ou a atos cometidos apenas entre os seres humanos.

No entendimento desses autores, existem basicamente duas formas de violência ou agressão: a hostil, que é derivada de estados emocionais fortes, como a raiva e a instrumental, que é aquela violência que visa prejudicar, ferir ou magoar alguém apenas como meio de atingir um outro objetivo. Essas duas formas de agressão não seriam excludentes, por isso pode haver comportamentos agressivos motivados pela forma hostil e pela instrumental ao mesmo tempo.

Quanto às explicações teóricas para os comportamentos agressivos, Rodrigues et al. (2001) apontam três categorias: a biológica, a psicológica e a hipótese da frustração-agressão. Os autores que afirmam que as raízes da violência têm um substrato biológico (freudianos, etólogos e alguns sociólogos), se fundamentam na idéia de instinto, de pulsão, ou seja, admitem que a agressão é intrínseca à natureza do homem. Os partidários da origem psicológica da violência, grande parte dos teóricos da aprendizagem, garantem que a violência é aprendida de forma instrumental e observacional, isto é, resultado da socialização. Os teóricos da hipótese da frustração-agressão, a maioria psicólogos sociais, por sua vez, afirmam que os seres humanos têm a tendência inata para responder a estímulos ou situações sociais provocadoras, reagindo contra eles de forma agressiva.

Os fatores que influenciam a violência podem ser classificados de acordo com sua possível origem: a social, por exemplo, o efeito do uso de armas, o resultado da provocação direta da violência (física ou verbal); a presença de estimuladores ambientais (o calor e a superpopulação); ou fatores pessoais:

aqueles que resultam de pessoas cujo padrão de comportamento é extremamente competitivo, essas estão sempre com pressa e são irritadiças e hostis.

A psicologia social nos ofereceu uma análise da violência de um modo geral. Mas o que nos interessa aqui é seguir os profissionais da psicologia que se aventuraram no universo complexo das favelas cariocas, em busca de um entendimento teórico das representações de violência nesse contexto.

Os autores da psicologia que trataram da violência nas favelas do Rio de Janeiro, de certa forma seguem um padrão comum. Apontam três principais fontes geradoras de práticas violentas nesses territórios: a “violência histórica”, a violência da polícia e a violência do narcotráfico. As duas primeiras fontes estão diretamente ligadas à maneira como o Estado e a sociedade têm tratado a favela e os favelados.

A “violência histórica” seria o resultado da postura desrespeitosa do Estado, ao longo dos anos, para com as populações pobres do Rio de Janeiro. Este tema será desenvolvido no primeiro capítulo desta dissertação. Bem antes da Proclamação da República, já existiam medidas de caráter segregatório com a intenção de banir do cenário social uma gama de personagens “indesejados”, ladrões, soldados desertores, vagabundos, prostitutas, bêbados, arruaceiros, sambistas, capoeiras e malfeitores em geral (Zamora, 1999; Augras, 2000 *apud* Vergne, 2002). Mais tarde, os morros e as favelas se consolidaram como o lugar da população pobre na cidade. O alvo das arbitrariedades passava a ser o favelado, e, ao mesmo tempo, observa-se o desenvolvimento da imagem da favela como o “lugar do perigo” e da violência. Os moradores dessas áreas são vistos de forma estereotipada como suspeitos, criminosos e responsáveis por tudo de negativo na cidade. A “violência histórica” pode ser entendida e identificada de forma direta e indireta. A forma direta seria através das políticas arbitrárias de controle social, mediante emprego da força policial e das medidas médico-sanitárias, e a indireta, com a negação das condições mínimas de cidadania (educação, saúde, trabalho, moradia, transporte, segurança).

A violência policial parece ser aquela que carrega maior grau de imputabilidade na geração de violência no universo das favelas. No mínimo é isso que se observa no trabalho de boa parte dos especialistas da psicologia, da sociologia e da antropologia. Essa modalidade geradora de situações de violências

está presente nessas áreas desde o momento em que a favela se configurou no imaginário carioca como “lugar do perigo” e da criminalidade, ou seja, desde o seu início. A polícia tem sido responsável por incontáveis episódios de arbitrariedade e hostilidade junto à população pobre. Isso tem contribuído para torná-la “inimiga” da favela, além disso, esses episódios parecem ter gerado também uma confusão na cabeça do favelado no que diz respeito ao papel da polícia, se ela serve para defendê-lo ou para segregá-lo ainda mais. (Vergne, 2002).

A terceira fonte geradora de violência nas favelas resultaria das ações desenvolvidas por grupos armados do narcotráfico, para manter o domínio de territórios e o comércio de entorpecentes nessas áreas. Como veremos, a partir da década de 1970, os narcotraficantes passaram a usar as favelas e os morros da cidade como base para desenvolver diversas atividades ilícitas, tendo o tráfico de drogas como a principal delas. A disputa pelos pontos de venda de droga (“bocade-fumo”) entre as diferentes facções, e o combate com a polícia, têm colocado cada vez mais população das favelas em condições de vulnerabilidade. Para Zamora (1999), com o narcotráfico inaugura-se o período de terror nas favelas cariocas: toque de recolher, tiroteios, invasão de barracos, balas perdidas e maus tratos de toda ordem.

O entendimento das representações de violência na favela não se restringe a essas três formas que acabam de ser apresentadas, do mesmo modo que elas não são excludentes. Analisando a importância do espaço na construção da subjetividade, Vilhena (2004) mostra como esses territórios marcados, por um lado, pelas práticas truculentas e arbitrarias da polícia e do narcotráfico, e por outro pela ausência de políticas públicas se constituíram, ao longo dos anos, em produtores e reprodutores de identidades. Descreve ainda como as sucessivas experiências de desenraizamento forçadas pelo Estado, através das políticas de remoções e demolições, imprimiram uma instabilidade na identidade e na cultura dessas populações. A autora assinala também como essas pessoas criaram mecanismos, jogando com as identidades possíveis, para enfrentar as dificuldades cotidianas e sobreviver nesses territórios.

“As soluções criadas pelos sujeitos para sobreviver mobilizam um arsenal de recursos que nem sempre estão dentro da legalidade ou, no mínimo, encontram-se em zonas de fronteira. Tais estratégias trazem as marcas do abandono destinado aos indivíduos pobres no plano das políticas públicas”. (Vilhena, 2004, p.98)

Zamora (1999), Vergne (2002) e Vilhena (2004) concordam que atualmente não se fala mais no fim das favelas, porém a imagem de lugar violento é reforçada cotidianamente nos jornais. Para Zamora (1999), a imagem da favela como lugar perigoso deve-se em parte ao destacável papel da mídia na construção de estereótipos para seus moradores, a exposição de notícias negativas tem contribuído sobremaneira para aumento da sensação de insegurança e da identificação dessa parcela da sociedade como violenta. Essa imagem da favela como lugar perigoso também reforça o discurso de guerra contra o tráfico, e justifica as investidas policiais nesses territórios.

Lamentavelmente o espaço da favela tem se constituído, sobretudo nas duas últimas décadas, tanto para a sociedade carioca, como para a nacional, em “sinônimos” de violência, de pobreza, de criminalidade, de perigo e de medo. A consequência desse fenômeno, nos últimos anos, é expressa através do aumento da sensação de insegurança e de medo do que vem (ou poderá vir) da favela, alterando significativamente a vida social no Rio de Janeiro (Vilhena, 2004). Valentim (2005), tratando também da violência urbana e do medo nas favelas cariocas, mostra como a difusão do medo pode servir tanto para justificar políticas autoritárias como o controle social da população marginalizada. A autora aponta ainda como a sociedade tem a necessidade de nomear aquilo que lhe é estranho como algo perigoso, logo, causador de medo. Desse modo, a favela, e tudo que lhe envolve, passa a ser repellido da sociabilidade.

Quando a análise dessas representações de violência se inverte, e os moradores das favelas passam a ser tratados também como agentes da violência, geralmente a sua ação (reação para alguns) é entendida como forma de visibilidade social, ou seja, um modo de chamar atenção para uma violência anterior (Soares, 2005); ou, não muito diferente, como um comportamento que reflete a cultura narcísica da violência (Zamora, 1999). Nesses dois casos, pelo que parece, os sujeitos são mais vítimas do que responsáveis por um comportamento socialmente condenado.

Pela ótica da mídia, os temas em torno da violência são mesmo muito comuns nas favelas cariocas, basta uma rápida observação aos jornais populares para identificar: tráfico de drogas, abuso da polícia, desigualdade social e discriminação racial. Porém, a questão nos parece ainda mais complexa. Acreditamos que, para entender essas representações de violência, especialmente as que envolvem a parcela jovem da população e o “funk proibido”, faz-se necessário uma análise mais profunda sobre as condições culturais, éticas e psicológicas do povo brasileiro, não nos restringindo apenas às causalidades ligadas às condições sócio-econômicas.

Alguns autores têm sugerido que episódios como o longo período de escravidão e governos ditatoriais teria maculado a “alma cordial e pacífica” do brasileiro. Sem minimizar as marcas desprezíveis deixadas por essas duas experiências no corpo, na identidade e no imaginário social, o que se quer evidenciar aqui é que nós vivemos numa sociedade que sempre foi violenta, não sendo essa violência explicada apenas pelas heranças da escravidão e das ditaduras. De certa forma, pode-se afirmar o mesmo para a cidade do Rio de Janeiro, ou seja, que a criminalidade e a violência estiveram sempre presentes no cenário da “Cidade Maravilhosa”. E, diga-se de passagem, isso já acontecia muitos anos antes do narcotráfico se instalar nos morros e favelas da urbe.

Lodi (2005), que nos parece se distanciar do lugar comum no entendimento das representações da violência, recorre a Velho (2000), o qual adverte que para compreendermos o crescimento da violência na sociedade brasileira não devemos nos concentrar apenas na questão da desigualdade social, mas também no fato de essa ser acompanhada de esvaziamento de conteúdos culturais, particularmente éticos, no sistema de relações sociais. Esse autor enfatiza que a pobreza, tomada isoladamente, não explica a perda dos referenciais éticos dos indivíduos.

A violência identificada no universo do “funk proibido” será tratada neste trabalho como um fenômeno para além de um mero produto resultante da precariedade das políticas sociais que afeta, de modo particular, a população das favelas cariocas, tema este contemplado no excelente trabalho de Zamora (1999). O fenômeno “proibidão” seria situado aqui como um veículo de expressão musical, mas também como um veículo portador de ação e discurso, isto é, de uma forma singular que esses jovens dispõem para mostrar quem são, apesar das

dificuldades e da miséria por eles enfrentadas cotidianamente. Seguindo o mesmo raciocínio, Lodi (2005), que dessa vez apóia-se em Zaluar (2000), ratifica a necessidade de um estudo pormenorizado das teorias de exclusão social, do crime organizado, e do quadro institucional cultural do país. Nesse sentido assinala a autora:

A presença de jovens pobres com poderosas máquinas de extermínio de origem internacional, o acesso às drogas da mesma origem e o fascínio pelo consumo de bens glamourizados pela mídia global *não podem ser explicadas única e exclusivamente pela falta de oportunidades que seriam encontradas no sistema econômico nacional*. [Grifo meu] (Lodi, 2005, p.110).

Além disso, Lodi aponta as dificuldades encontradas em delimitar as fronteiras entre o ilegal, o informal e o formal em alguns estratos da sociedade brasileira. No caso das favelas, essas fronteiras nos parecem bem mais sutis e mutáveis, por isso a autora dá a entender a existência de um certo nível de identificação entre os jovens e os traficantes que dominam essas áreas. Velho (2000) acrescenta que há uma efetiva adesão de parte desses jovens pobres à transgressão, sustentada na crença de que os riscos nela envolvidos são compensados por gratificações sociais. O acesso às drogas e as armas é a base desse estilo de vida que torna possível usufruir uma pauta de bens de consumo e de prestígio, sobretudo entre as mulheres, ou seja, esses jovens preferem uma vida breve mais intensa e repleta de gratificações.

A proximidade física e cultural, os interesses do narcotráfico, e as necessidades da comunidade, acrescida da porosidade que caracteriza as relações pessoais nesses contextos, talvez formem um bom indicativo para entender as razões pelas quais uma manifestação musical, própria dos jovens das comunidades pobres cariocas, tornou-se mais uma “arma” para práticas criminosas.

No primeiro capítulo dessa dissertação, abordarei a história das favelas cariocas, que serve de pano de fundo para proliferação de fenômenos como o “funk proibido”. Mostrarei como a violência, nas suas diferentes representações, esteve sempre presente nesse contexto.

No segundo capítulo, apresentarei como o funk, originário dos Estados Unidos, “filho” do soul e da *black music* se transformou no principal estilo musical da juventude metropolitana do Rio de Janeiro.

Na terceira parte deste trabalho, mostrarei a estreita e longa convivência do funk (o baile, os funkeiros e a música) com diferentes formas de violência na história dessa manifestação cultural.

No quarto e último capítulo, revelarei as circunstâncias históricas e sociais que possibilitaram a união da música com a violência. Apresento o “proibidão”, sua história, seus similares no mundo afora, e as muitas faces que esse fenômeno pode apresentar.

2

Favela: história, violência, segregação e resistência

Podem me prender / podem me bater /
podem até deixar-me sem comer / que
eu não mudo de opinião / daqui do
morro / eu não saio não.⁷

2.1

A violência através das políticas sanitárias e segregatórias

O funk hoje é, sem dúvida, um fenômeno musical genuíno das favelas cariocas. Sendo este o pano de fundo, requer, por sua vez, um percurso histórico mínimo para compreensão mais ampla do processo de surgimento dessa realidade e da relação do tráfico de drogas com a produção funk, e mais especificamente com o subgênero denominado “proibidão”.

Um persistente estereótipo atribui e confunde a geografia da violência e do medo com as favelas e os morros na cidade do Rio de Janeiro. O “funk proibido” é um fenômeno desse contexto, por isso, antes de abordá-lo, serão tratados os aspectos sócio-históricos que constituem o espaço dessa produção cultural.

As favelas têm se apresentado como um fenômeno cada vez mais comum nas grandes metrópoles do país. Na cidade do Rio de Janeiro, o seu desenvolvimento data do fim do século XIX e início do século XX. Desde então, as favelas têm sofrido cíclicas formas de intervenções, desde as políticas de demolições, passando pelo período das remoções, até a atual forma de “inclusão”, através do projeto de urbanização Favela-Bairro.

São mais de cem anos de debates sobre a melhor forma de intervenção social nas favelas, de inúmeras contradições entre engenheiros, arquitetos, sociólogos, políticos, e de pouca participação dos verdadeiros interessados na questão - a população dessas comunidades.

⁷Trecho da música de Zé Keti citada por Zaluar (1999, p.77).

Conforme assinalam alguns autores (Carvalho, 1987; Vergne, 2002; Maiolino, 2005), antes do surgimento das favelas como espaço alocado à população mais pobre da cidade, essa parcela da sociedade habitou o que se registra como as “áreas marginais” da urbe, constituída por casarões velhos, lugares alagadiços próximos ao centro do Rio, e os famosos cortiços.⁸ Os cortiços surgiram como possibilidade de permanência da população pobre próxima ao centro da cidade. Eram muitos os cortiços que se mesclavam com os palácios, até o momento em que eles foram considerados focos de doenças. Com as condições geográficas favoráveis, os pobres moradores dos cortiços sobem os morros vizinhos ao centro da cidade, dando origem às favelas cariocas.⁹ A ocupação desses morros atendia também ao desejo das elites em terem acesso fácil à força de trabalho dessa população, em especial pela tradição escravista brasileira. Por um longo período, a convivência de diferentes classes sociais ocorria na cidade, pois as suas linhas de demarcação não eram bem definidas (Vergne, 2002). Observa-se, também, que o crescimento da ocupação nas encostas e nos morros tem a ver com as primeiras intervenções urbanísticas da cidade, que entre tantas iniciativas demoliam as habitações irregulares.

Bem antes dessa época, já havia no Rio de Janeiro uma clara distinção quanto à ocupação do espaço urbano e já se identificavam aspectos de segregação social. Como bem observa Vergne (2002, p.9):

A segregação da pobreza pode ser identificada já no século XVIII, quando a cidade era colonial. A demarcação de territórios destinava-se aos negros, índios, judeus, degradados e ciganos e ficava numa região alagadiça, além de seus limites situados na Rua da Vala, hoje Rua Uruguaiana.

O período histórico mais emblemático desse processo, que consolida a cronologia do lugar da população pobre e marginalizada na cidade e ilustra o tratamento dado pelos governantes a essa questão, é, sem dúvida, o final do século XIX, período de transição do regime monárquico para o republicano.

Trata-se de uma fase de acontecimentos marcantes na história do Brasil, a começar pela abolição da escravidão, seguindo pela mudança do regime político e

⁸Segundo o dicionário Aurélio, cortiço significa *habitação coletiva das classes pobres; caloji; cabeça-de-porco; casa de cômodos.*

⁹Karasch (1987 *apud* Vergne, 2002) assinala que havia moradores nos morros cariocas, na sua maioria pobres e negros, antes do período que convencionou chamar de “favela” as áreas ocupadas nos morros da cidade.

pela forte influência dos ideais iluministas na política, na medicina, na engenharia, na arquitetura, e a pretensão ideológica de colocar o país no mesmo passo que as nações européias.

Para esta dissertação, essa fase da história do nosso país se apresenta muito significativa por registrar a origem e as características da parcela da população identificada como subalterna na sociedade carioca, e que hoje tem como lugar, sobretudo, os morros e as favelas. Houve, nesse mesmo período, um grande empreendimento por parte dos políticos, “oferecer a cidadania ao povo”, ou seja, urge a tarefa de tornar o povo “verdadeiramente cidadão”. Os ideais republicanos, aliados às ideologias progressistas, se apresentam como redentores e capazes de tirar o país do atraso. Contudo, as “luzes” que originam desse movimento revelam um país no qual a maioria da sua população herda uma “biografia” de trezentos anos de escravidão. E apesar de todo o esforço, não se revelou tão fácil a tarefa de proporcionar uma “reparação histórica” a essa vergonhosa mácula.

A capital da República viveu, nos seus primeiros anos, uma das fases mais turbulentas da sua existência. Foi um período de grandes transformações econômicas, políticas, sociais e ideológicas, em parte consequência da recente mudança de regime (Carvalho, 1987). Nos primeiros anos do século XX, o projeto de urbanização conduzido pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906)¹⁰ se propôs, entre outras coisas, a eliminação da ocupação dos morros do centro e dos cortiços, porque essas habitações representavam uma aberração à paisagem urbana. Essa retórica científica de combate aos “miasmas sociais”¹¹ não se restringiu às condições de moradia, ela se estendeu também à intervenção “moralizante” no indivíduo, com destaque para o papel do médico, que conforme Maiolino (2005, p.51):

Estabelecia padrões reguladores dos comportamentos, através da difusão da mentalidade higienista, buscando ordenar o caos deflagrado nos lares, da mesma forma como tentava fazer com a desordem urbana. Assim, ao lado dos manuais de puericultura, destinados a ‘educar’ as mães da elite no trato dos filhos, data desta época a elaboração, por médicos, de ‘verdadeiros’ diagnósticos do espaço urbano,

¹⁰Pereira Passos era um engenheiro fortemente influenciado por concepções urbanísticas européias, em especial as implantadas por Hausmann, entre 1853 e 1870, em Paris, que deram à capital francesa seu aspecto contemporâneo (Maiolino, 2005, p.54)

¹¹As intervenções nas habitações irregulares foram justificadas em nome da higiene e do combate às doenças, por isso é comum encontrar a analogia do lugar como se fosse a doença: “aglomerações patológicas, (Perlman, 1977); “lepra moral” (Burgos,1999); “enorme quisto” e “dente cariado” (Vergne, 2002, p.19); “lepra da estética”, e “câncer da sociedade” (Maiolino, 2005, p.78).

propondo intervenções cirúrgicas na paisagem, como a derrubada de alguns morros cariocas para favorecer a aeração e a eliminação dos miasmas.

Conforme Maiolino (2005), a visão que a elite governante tinha desse espaço social e de seus moradores era sempre negativa, a favela representava um “câncer da sociedade” e os seus habitantes eram vistos como “carentes” de uma “pedagogia civilizatória”.

A política de embelezamento e saneamento da cidade, calcada nos ideais de modernidade e de progresso, tinha o objetivo de extirpar as habitações das camadas pobres da população. Denominada pela imprensa conservadora de “Política de Regeneração”, provocou protestos por parte da população afetada. Segundo Sevcenko (1984), não era difícil de identificar essa população de revoltosos, formada por uma multidão de humildes, dos mais variados matizes étnicos, que constituíam a massa trabalhadora, os desempregados, os subempregados e os aflitos de toda espécie que povoavam a cidade. A intervenção do governo não se restringia apenas aos alojamentos dessa população, como observa o autor:

As suas roupas, seus pertences pessoais, sua família, suas relações vicinais, seu cotidiano, seus hábitos, seus animais, sua formas de subsistência e de sobrevivência, sua cultura enfim, tudo é atingido pela nova disciplina espacial, física, social, ética e cultural imposta pelo gesto reformador. (Sevcenko, 1984, p.62)

O movimento de contestação com maior destaque nesse período foi a Revolta da Vacina. Uma insurreição popular que teve lugar no ano de 1904, cujo pretexto foi a campanha de vacinação em massa contra a varíola desencadeada por decisão da própria da Presidência da República. E não se tratava apenas de uma simples campanha, era no fundo um conjunto de medidas de saneamento e de redistribuição espacial de vários grupos sociais. Os métodos de aplicação do decreto de vacinação eram truculentos, os soros e, sobretudo os aplicadores, eram pouco confiáveis, os funcionários, enfermeiros, fiscais e policiais encarregados da campanha manifestavam “instintos brutais e moralidade discutível” (Sevcenko, 1984).

A oposição popular à campanha de vacinação foi aproveitada por grupos partidários contrários ao governo republicano, transformando a revolta popular em

um movimento político de grande amplitude. A Revolta da Vacina talvez seja o primeiro e mais significativo indício de uma metamorfose urbana, com levante da população “marginal” carioca contra as ingerências políticas de caráter discriminatório, segregador e de controle dessa população. Observa-se que suspeição e práticas arbitrárias sempre fizeram parte do “controle social” das camadas marginalizadas (Vergne, 2002).

As ocupações das encostas dos morros continuaram a crescer, assim como as políticas de intervenção nas favelas cariocas, que desde o início foram marcadas por tensão e conflito entre planos governamentais e a populações das favelas. A demolição das casas e a remoção dos seus moradores foram as características mais marcante dos diversos projetos de intervenção das décadas da república.

A imprensa e a academia se ocuparam da temática das favelas, definindo-as como problema, como um território de máxima da precariedade tanto física quanto social, como uma aglomeração que se opunha ao restante da cidade. Essa população das favelas também percebida como temporária e transitória, foi, no entanto, logo reconhecida pelos primeiros observadores como detentora de valor econômico e, como tal, explorada mediante a cobrança de aluguel do “chão” ou dos barracos (Valladares, 2000 *apud* Maiolino, 2005).

2.2

Demolições: a violência na forma de política pública

Ao longo da década de 1920, uma nova concepção urbanística começa a fazer parte dos projetos de intervenção na cidade. Extrapolando o discurso de embelezamento e higiene, enfatizando um conceito mais sistêmico sobre a cidade, fruto de uma nova disciplina científica, surge o urbanismo. Merece destaque nesse período o Plano Agache, projeto do urbanista Alfred Agache encomendado pela Prefeitura da capital. Segundo Valladares (2000, *apud* Maiolino, 2005), o urbanista parece ser um dos primeiros a relacionar outros elementos além da pobreza, tais como os trâmites burocráticos e a própria atitude dos poderes públicos diante da questão de habitação popular, substituiria pelo comentário anterior no entendimento da moradia em favelas. Ou seja, surge um olhar social para a questão da favela, onde se destaca a sociabilidade que aí se produz. Apesar de sua visão mais abrangente, Agache endossa a idéia de que favela representa um

sério problema de ordem social, de segurança, além de estético e higiênico. O Plano Agache preconiza a implantação de habitações populares – as vilas-jardins operárias – salubres e com preço baixo (Valladares, 2000 *apud* Maiolino, 2005).

O Plano Agache, além de ter se mostrado de custo elevado para os cofres públicos - apesar de nunca ter sido integralmente aplicado -, representou um grande marco por se constituir como importante referência para os planos e projetos desenvolvidos posteriormente.

O final da década de 1920 e início da década de 1930 são marcados pelo maior envolvimento dos poderes públicos com a questão da moradia das classes mais pobres. Também por eventos significativos no cenário político do país, como a Revolução de 1930 e início da era Vargas, que promoveram transformações na cidade.

O Código de Obras da cidade de 1937 é um documento que reconhece a existência das favelas e reforça a noção de que elas representam uma aberração à paisagem urbana. As favelas não deviam constar no mapa da cidade, e precisavam ser eliminadas. Nota-se que a “descoberta” das favelas por parte do poder público se dá como incômodo à urbanidade, e não como um evento resultante de uma postulação dos seus próprios moradores. Maiolino (2005, p.82) observa que:

...a demolição das construções e a remoção de seus moradores estabelecem-se assim como a primeira solução governamental frente à existência das favelas, partido que viria a nortear diferentes ações públicas, em especial até a década de 70.

Na década de 1940, a Secretaria Geral de Saúde do Distrito Federal realizou um recenseamento em 14 favelas da cidade onde foram obtidos os seguintes dados: “Nacionalidade, idade, cor, sexo, profissão, instrução, emprego, renda, modo de pagamento, se proprietário do barracão, quanto lhe custou, se paga foro ou impostos, se paga aluguel e quanto paga, dentre outros” (Maiolino, 2005, p.82). De acordo com Maiolino, o resultado dessa pesquisa serviu de base para a ação do prefeito Henrique Dodsworth na implementação do seu projeto de remoções e construção dos parques proletários.¹²

Nessa mesma década de 1940 se dá o crescimento dos partidos de esquerda no país. As favelas surgem como lugar de possibilidade de desenvolvimento da

¹²Burgos (1999) apresenta um trabalho exemplar a respeito do controle social que o governo exercia sobre os moradores desses parques proletários.

“luta operária”, já que integrantes da elite intelectual se aproximavam do morro, fomentando uma politização dos favelados, estabelecendo um maior relacionamento entre favela e alguns setores da sociedade. Essa aproximação aumentou o medo de grupos conservadores da cidade, provocando novas ações de “controle” nas favelas, com a justificativa de que seria necessário subir o morro antes que os “comunistas” descessem (Burgos, 1999).

2.3

Politização dos favelados: resistência e novas demolições

A questão das intervenções nas favelas cariocas, caracterizadas pelas práticas arbitrárias do Estado, permanece em pauta na década de 1950. De acordo com Maiolino (2005), foi nesse período que se destacaram organizações como a Fundação Leão XIII e o projeto Cruzada São Sebastião. A primeira, criada em 1947 pela Igreja e pela Prefeitura, dedicava-se “à assistência material e moral dos habitantes dos morros e favelas do Rio de Janeiro” (Burgos, 1999, p.29), oferecendo a cristianização no lugar da pedagogia populista do Estado Novo, e a persuasão no lugar da coerção. A segunda organização, o projeto Cruzada São Sebastião, foi criada em 1955 sob comando de Dom Hélder Câmara, então bispo auxiliar do Rio de Janeiro. Segundo Burgos (1999), enquanto a Leão XIII tinha como perspectiva influir nas associações de moradores e na formação de lideranças, a Cruzada atuava de maneira mais direta, funcionando em algumas situações como interlocutor entre os moradores das favelas e o Estado. A Prefeitura, por sua vez, funda em 1956 o SERPHA (Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-Higiênicas), que nos primeiros anos serve de apoio às duas instituições da Igreja supracitadas. As três organizações, Fundação, Cruzada e SERPHA, tinham como objetivo comum o controle político e uma pauta mínima de direitos sociais referente à infra-estrutura das favelas (Maiolino, 2005).

As décadas de 1960 e de 1970 representam um período rico em acontecimentos no cenário das favelas cariocas pelo número de remoções, demolições e pela resistência dos moradores na luta para permanecerem nas favelas. Segundo Burgos (1999), nesse momento o governo do Estado passou a incentivar e apoiar a criação das associações de moradores em troca do controle

político dessas áreas. Os moradores tinham como “benefício” a promessa de urbanização das suas comunidades. Mas essa estratégia do governo estadual não foi suficiente para manter o controle sobre as associações de moradores que, por sua vez, continuaram se fortalecendo politicamente. Por isso, o governo foi obrigado a criar novos mecanismos de subordinação política para essas associações, como a reforma da Fundação Leão XIII, que em 1963, passou a ser uma autarquia do Estado. A experiência acumulada em favelas tornava a Fundação apta a exercer uma vigilância mais estreita da vida política nessas comunidades, agora atendendo aos interesses do Estado.

O quadriênio do governo de Carlos Lacerda (1961-64) foi marcado por uma intensa política de intervenções nas áreas de favelas que oscilava entre remoção e urbanização, trabalhando simultaneamente nas duas direções. O que nos parece razoável considerar é que, nesse governo, o viés da política de remoção e demolição se destacou mais do que qualquer outro feito no que tange às questões de moradias populares:

Lacerda investia pesado na limpeza da cidade de seus personagens indesejados. São famosas suas ações de remoção de mendigos das ruas, sendo também obras de seu governo a demolição integral das favelas da Catacumba e do Pasmado, ambas localizadas em bairros da Zona Sul carioca (Lagoa e Botafogo, respectivamente) e a construção de grandes conjuntos habitacionais, em regiões afastadas das áreas centrais do Rio de Janeiro, para onde foram relocadas as populações das favelas demolidas. Esse é o caso da Cidade de Deus, construída em Jacarepaguá, e das Vilas Kennedy, Aliança e Esperança, implantadas em Bangu. (Maiolino, 2005, p.100)

Ainda conforme a autora, a arbitrariedade ao remover os moradores das favelas demolidas, o desrespeito e a desorganização eram tamanhos, por parte do governo, que no momento de entregar as casas, nas novas localidades, não houve preocupação em assentar parentes e vizinhos próximos como na estrutura da favela, esses passaram a morar a distâncias absurdas dos seus círculos de amigos. Além disso, as casas eram padronizadas e as chaves e fechaduras eram idênticas, isso significa que uma mesma chave servia para todas as fechaduras, muita gente errava seus endereços e às vezes entrava em uma casa e somente assim, constatava que havia cometido a gafe. Somavam-se ainda a precariedade do sistema de transporte coletivo, da iluminação pública e a ausência de pavimentação das ruas.

Perlman (1977) realizou um estudo sobre a mobilidade social e a pobreza nas favelas cariocas no fim da década de 1960. O trabalho da pesquisadora americana tornou-se um clássico da literatura, pois ao tratar da sociologia das favelas, desmistificou antigos conceitos e revelou um outro lado da realidade carioca. Conforme observa a autora:

Debaixo da miséria aparente existe uma comunidade que se caracteriza pelo cuidadoso planejamento no uso de um limitado espaço para fins de moradia, e pelas técnicas criativas de construção em encostas que os urbanistas consideram demasiado íngremes para edificações. (Perlman, 1977, p.42)

Para Perlman, o que de fora parece um formigueiro humano e imundo, por dentro as coisas são bem diferentes, pois a construção das casas leva em conta o conforto e a eficiência. E quanto à sociabilidade, a autora assinala o notável grau de coesão social e confiança mútua, expressa numa complexa organização social interna com numerosos clubes e associações espontâneas.

A conclusão de Perlman que os favelados não eram economicamente ou politicamente marginais, mas explorados e reprimidos; não eram socialmente ou culturalmente marginais, mas estigmatizados e excluídos de um sistema social fechado.

Com o regime militar, recrudescceu a política intervencionista junto às favelas. A história das remoções, ocorrida, sobretudo, entre os anos 1968 e 1975, aponta para “um dos capítulos mais violentos da história de repressão e exclusão do Estado brasileiro” (Burgos, 1999, p.36). Embora se saiba muito pouco a respeito do que aconteceu nessa época, as informações que se tem acesso permitem supor a extensão da dramaticidade que atingiu mais de 100 mil indivíduos, removidos com a destruição de cerca de 60 favelas em sete anos, fora inúmeras prisões, sumiços e mortes de lideranças das associações de moradores (Burgos, 1999).

Maiolino (2005) observa que as áreas da Zona Sul carioca que foram liberadas em decorrência dessas remoções, e pela solução da demolição radical, transformaram-se em locais aprazíveis e rentáveis, prontos a serem incorporados ao mercado imobiliário, apagando assim a lembrança de um espaço de pobreza e violência da memória da cidade maravilhosa.

Conforme a análise de Burgos (1999), a marca mais significativa do plano político, entre a segunda metade da década de 70 e o início dos anos 80, foi o clientelismo e o ressentimento, ambos consequência do vazio político resultante do parcial sucesso da política remocionista. Essa política desfigurou o favelado como ator político, aspecto este conquistado a partir dos anos 1950 com o amadurecimento político e organizacional nas favelas, e fruto também da requalificação positiva do favelado - que o transformou numa categoria de luta pelos direitos sociais.

Nesse cenário político de ressentimento se propiciou a eleição, em 1982, de Leonel Brizola para o governo do Estado, que capturou o voto “super revoltado”¹³ da população pobre da cidade. O governo Brizola se caracterizou pelo esforço em estabelecer e garantir os direitos sociais e civis da população. A sua agenda social foi especialmente voltada para as favelas, onde a situação de infra-estrutura era muito precária. Por isso atuou na melhoria das redes de água e de esgoto, da iluminação pública e residencial, da coleta regular de lixo, e na construção de vias de acesso, na oferta de transporte coletivo e tantos outros equipamentos públicos. A política de direitos humanos do governo Brizola, em contraste com o governo anterior, se baseou no respeito aos direitos civis, pois propôs uma nova conduta para os policiais civis e militares. A garantia dos direitos humanos para os moradores de favelas provocou a reação da mídia e de uma parcela da sociedade, que a nomeou de política de “direitos humanos para bandidos” (Burgos, 1999).

Além dos aspectos resultantes das intervenções governamentais, as favelas cariocas sofreram outra transformação a partir da metade da década de 70. O surgimento das organizações criminosas ligadas ao narcotráfico nas favelas provocou o aumento do comércio de drogas e da obtenção de armamentos potentes. Porém, é na década seguinte que essa nova situação se consolida com a maior presença e representatividade desses grupos ligados ao tráfico de drogas e do jogo de bicho¹⁴ nas favelas. Neste contexto, a violência reproduzida sobre os moradores, era semelhante à violência vivida sob a ditadura militar. De certa forma, a tirania protagonizada por esses grupos inibiu a retomada dos direitos

¹³Expressão flagrada por Albar Zaluar (1985, p.255, *apud* Maiolino, 2005, p.107) que na época fazia pesquisa de campo na Cidade de Deus.

¹⁴Os banqueiros do jogo do bicho e grupos ligados ao tráfico de drogas se encontravam nas favelas cariocas desde a década de 70, mas somente nos anos 80 é que alcançaram projeção (Burgos, 1999).

civis e políticos por parte dos favelados. Já que esses grupos passaram de fato a exercer um controle brutal sobre as organizações locais, inclusive com o assassinato de diversas lideranças, ampliando assim a sua atuação favelas (Maiolino, 2005). Sobre esse assunto Ribeiro (1995, *apud* Maiolino, 2005, p.111) assinala que:

Favelas e periferia são marcadas pela retração do antigo tecido associativo e pela expansão de formas criminosas e perversas de sociabilidade. Tal mudança reforça a disseminação da cultura do medo que reconstrói os significados sócio-culturais as favelas e da periferia: deixam de ser territórios de coagulação de valores e signos positivos, referências de identidades coletivas, e passam crescentemente o papel de estigmatizadores e diabolizadores dos pobres, na medida em que se busca associá-los como o lugar e a origem da chamada violência urbana.

Apesar de alguns avanços da política pública que buscava a consolidação dos direitos sociais e civis, como, por exemplo, a postura de maior respeito, em certos momentos, por parte da polícia para com os favelados. Na favela a vida dos moradores sofria o retrocesso desses mesmos direitos, por conta da ação mais agressiva dos comandos do jogo do bicho e do narcotráfico. A postura ambivalente da própria polícia, com práticas arbitrárias que muitas vezes atuava contrária à idéia de “direitos humanos para favelados”¹⁵, contribuía também para mais violência. Esse cenário colaborava tiraria para que os favelados “desqualificassem” a polícia, julgando-os piores que os bandidos. A mídia, por sua vez, contribuiu na construção mais sistemática da imagem do pobre como delinqüente e marginal, aumentando sobremaneira a estigmatização das favelas, imputando ainda a seus moradores a “co-responsabilidade” pela presença do tráfico. O trecho abaixo, de uma pesquisa de Benevides (1983), citado por Maiolino (2005, p.112), mostra como se dá o processo de “fabricação” de estigmas de delinqüência em favelados:

Numa batida na Cidade de Deus, um bairro do Rio de Janeiro, a polícia prendeu, como suspeitos, 140 pessoas que não conseguiram provar, naquele momento, que trabalhavam. A polícia não encontrou bandidos e todos afinal foram liberados. Mas o delegado deu uma entrevista à imprensa dizendo-se muito satisfeito: “pelo menos a gente fotografa e ficha eles”. [...] Diz o delegado: “é claro que ‘eles’ ficam marcados definitivamente, na próxima batida (...), eles já serão considerados

¹⁵Nas últimas duas décadas várias chacinas em comunidades pobres da região metropolitana têm sido imputadas a policiais. A mais recente foi a “Chacina da Baixada”, em 31/03/2005, com 30 mortos nas cidades de Nova Iguaçu e Queimados. Permanece no imaginário do carioca chacinas igualmente trágicas, como a da Candelária, a de Vigário Geral, a de Acari e de Nova Brasília.

pessoas com antecedente, porque já estiveram numa batida anterior”. Enquanto não descobre, a polícia fabrica suspeitos e impunemente fornece aos jornais os nomes dos acusados, porteiros de prédios, bombeiros hidráulicos, pedreiros, empregadas domésticas. No dia seguinte a polícia desdiz, admite estar errada, quando suas vítimas, em geral humildes trabalhadores, estão estigmatizados.

A década de 1980 termina com um crescimento significativo da população das favelas como da complexidade dos problemas que envolvem esses locais. Por exemplo, o aumento da violência decorrente da presença mais forte do tráfico de drogas na vida da favela. Na mídia, acirra-se a noção do favelado como uma “classe perigosa”, e, ao mesmo tempo, inaugura-se um amplo debate sobre a “violência urbana”, acresce a mobilização em nível nacional em prol da atenção aos problemas urbanos. O governo municipal toma uma nova postura diante do tratamento a ser dado às favelas, passa a investir na urbanização destes locais, substituindo à política de remoção que recrudescera na década anterior. Por outro lado, as questões mais básicas, relativas à infra-estrutura disponível nas favelas, ainda se mantinham, em grande parte, sem solução (Maiolino, 2005).

2.4

Favela-Bairro: a urbanização das favelas cariocas

Os aspectos apresentados no ponto anterior oferecem um panorama do contexto das favelas cariocas até o início da década de 1990. Quanto às intervenções em favelas, observa-se que a base de experiências conquistadas na década anterior contribuiu muito para a implantação de ações mais globais nessas comunidades, e não de forma pontual como acontecia anteriormente. Destacam-se a aprovação do Estatuto da Cidade (Lei nº. 10.257) e a nova Constituição Federal, que indicam condições favoráveis para uma abordagem voltada à análise e à busca de soluções das graves questões de utilização do solo urbano. Nesse contexto, a Prefeitura do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social – SMDU, formulou o Plano Diretor da Cidade, sancionado pelo então prefeito Marcelo Alencar, em 1992. Na proposta de reforma urbana do Plano Diretor ficava clara a opção pela urbanização das favelas, como uma etapa na sua transformação em “bairros populares”, o que, ao menos em termos simbólicos, representava um passo na inclusão das favelas à cidade formal.

Conforme observa Maiolino (2005), essas novas políticas significaram um avanço na própria definição de favela, porque afastavam julgamentos de valor sobre seus moradores e formulavam uma descrição estritamente espacial daqueles locais, abordando suas características físicas e de infra-estrutura.

Além disso, essa nova forma de intervenção a ser implantada nas favelas garantia a participação dos moradores no processo de urbanização, cuidados com a preservação da tipicidade da ocupação local, e um grande esforço para “integrar” essas favelas aos bairros (Burgos, 1999). A partir desse cenário, e do objetivo de propor uma Política Habitacional para o Município, surge o Programa Favela-Bairro na administração do Prefeito César Maia (1993-96). O Favela-Bairro teria como objetivo:

Construir ou complementar a estrutura urbana principal (saneamento e democratização de acessos) e oferecer as condições ambientais de leitura da favela como bairro da cidade definindo-se como um programa eminentemente voltado para a recuperação das áreas e equipamentos públicos intervindo o mínimo possível nos domicílios. (Maiolino, 2005, p.118)

Em dezembro de 2000, a primeira fase do Programa, iniciada em 1994, foi concluída com a intervenção em 62 comunidades, através de um investimento total de U\$ 300 milhões, entre recursos do BID e da Prefeitura. O Programa Favela-Bairro está com 12 anos desde que implementado, as avaliações realizadas até o momento ressaltam, entre outros, os seguintes aspectos positivos: o fato da proposta de urbanização das favelas estar como uma atuação governamental consolidada, ou seja, independe da alternância partidária na administração municipal; a incorporação de profissionais com vivência institucional voltada a programas em favelas; a regularização urbanística visando à transformação das condições de cidadania da população favelada, conferindo-lhe o direito ao endereço. Entre os pontos deficitários estão: a concentração em políticas corretivas, sem avançar na questão da produção de novas moradias, o que implica em uma recriação permanente do problema que se busca resolver; o enfoque majoritário nas questões físico-urbanísticas, em detrimento dos programas sociais. Quanto à participação popular no Programa, esta tem se mostrado extremamente tímida, com fortes indícios de constituir-se mais como prática de legitimação das ações do que propriamente de democratização da política (Maiolino, 2005).

Todavia, as excelências apontadas no Programa Favela-Bairro não impediram que o tema das habitações irregulares voltasse às primeiras páginas dos jornais. Em semestre de 2005, a proposta de ampliação dos critérios para remoção das favelas, defendida pelo prefeito César Maia, provocou um caloroso debate sobre a expansão das favelas na cidade. Para acirrar essa polêmica, *O Globo*¹⁶ denunciou construções ilegais na Rocinha, e mostrou o crescimento e verticalização da favela, com a invasão de área de proteção ambiental na Zona Sul. No período de aproximadamente um mês, o debate motivou políticos, especialistas e moradores do “asfalto” e da favela. Segundo *O Globo*, a maioria dos vereadores se opôs à proposta do prefeito, porque aproximadamente 50% dos parlamentares tem as favelas como base eleitoral.¹⁷ Diversas opiniões surgiram desse debate, tais como a construção de um muro para isolar a favela e evitar a sua expansão, urbanização e regularização das moradias, controle de natalidade, incentivo para que os nordestinos retornem à terra natal e, é claro, o retorno à política de remoção. Porém, ao contrário do que fizeram outrora, quando alegavam-se questões higiênicas, salutar e relativo à delinquência, as razões que motivam a remoção das favelas na atualidade derivam do fato das favelas se encontrarem em “áreas de riscos”, ou porque “agridem” o meio ambiente e desfiguram as encostas. Neste sentido a prefeitura já criou o chamado “ecolimites”, uma fronteira entre a favela e a área verde, como forma de conter a expansão das favelas.

A ausência de uma demanda organizada por parte dos moradores das favelas cariocas junto aos poderes públicos é assinalada por Burgos (1999) como um dos motivos que o “problema favela” apresenta-se ao cenário político carioca, quase sempre, pelo ângulo da violência.

O discurso de “guerra contra o tráfico”, projetado sobre as populações das favelas da cidade, motivou, em novembro 1994, as forças armadas a combater a criminalidade na cidade. A “Operação Rio”, assim foi chamada a ocupação de diversas favelas cariocas pelo exército, contou com a aprovação popular e o elogio da mídia. Em março de 2006, durante a elaboração dessa pesquisa, dez favelas da cidade foram ocupadas pelas forças armadas. Segundo o próprio exército, foram aproximadamente 1500 soldados na busca de dez fuzis e duas pistolas, roubadas

¹⁶Matéria da jornalista Selma Schmidt, *O Globo* (28/09/2005, p.16).

¹⁷Segundo a pesquisa do jornal *O Globo* (09/10/2005, p.19).

de um quartel da corporação na noite de três de março do corrente ano. Dez dias depois do roubo, o armamento foi encontrado no meio da floresta, entre duas grandes favelas da Zona Sul.

Nos últimos anos, uma nova modalidade de controle e violência tem se instalado em mais de 70 favelas da Zona Oeste da cidade: a “polícia mineira”¹⁸. Através do terror e da arbitrariedade, esses grupos armados, ao que se diz, comandados por oficiais da PM, têm se instalado nessas comunidades com o objetivo de banir o tráfico de drogas. Essas milícias, segundo a publicação do jornal *O Globo*¹⁹, são formadas na sua maioria por policiais militares, embora existam policiais civis, bombeiros, agentes do Desipe²⁰ e ex-militares. Os policiais, que antes escondiam a sua identidade nas comunidades onde moravam para poder sobreviver, agora integram grupos armados e banem os traficantes dos pontos de venda de droga. Conforme as reportagens de *O Globo*, após expulsar os traficantes, a “mineira” (também conhecida como o Comando Azul, em alusão à cor azul da bandeira da PM), passa a cobrar taxas mensais, que variam de 5 a 30 reais de comerciantes, de feirantes, de camelôs, de moradores, dos proprietários de transporte alternativo (vans, kombis e mototaxis). Esses grupos são acusados ainda de vínculo com grupos de extermínio; de explorar centrais clandestinas de TV a cabo – a famigerada “TV a gato”; de cobrar uma taxa de 10% sobre a venda de imóveis; da prática de agiotagem e de comandar a máfia do gás (apenas uma empresa tem autorização da “mineira” para vender o gás na favela, e o vende mais caro para pagar a exclusividade). Quanto à agiotagem, na Favela Rio das Pedras, o jornal encontrou dois escritórios conhecidos como “caixinha” que concedem empréstimos aos moradores com a uma taxa que varia de 30 a 60% ao mês. Quando alguém atrasa o pagamento ou fica inadimplente, os cobradores invadem a casa do devedor arbitrariamente e pegam qualquer objeto de valor, como televisor, aparelho de som e outros. Essas milícias armadas, num primeiro

¹⁸Grupo armado de policiais com o apoio financeiro de comerciantes e moradores tendo como objetivo expulsar o tráfico de drogas das favelas da cidade.

¹⁹*O Globo* (20/03/2005, p.18 - 19, 2ªed. e 29/01/2006, p.27) levantou esses dados com base nas investigações da Corregedoria Geral Unificadas de Polícias e a Subsecretaria de Segurança do Estado.

²⁰Departamento do Sistema Penitenciário.

momento, justificam que essa cobrança de taxa tem a finalidade de custear a melhoria da própria comunidade.²¹

De acordo com a matéria de *O Globo*, o representante do Comando da Polícia Militar na região de Jacarepaguá (uma área com intensa presença dessas milícias) disse, ao ser indagado sobre o envolvimento de militares com a “mineira”, que não existe grupos armados, afirmou que houve uma insurreição dos próprios policiais que moram nessas comunidades contra a ditadura imposta pelos traficantes, mas tudo com o apoio dos moradores. Do mesmo modo, o representante dos industriais e comerciantes da área negou o patrocínio a grupos armados, e confere mérito ao 18º Batalhão da PM por expulsar os traficantes das favelas da região. Os moradores, no entanto, são categóricos ao afirmar que existem grupos de militares e auxiliares impondo o controle nas favelas.

Portanto, com podemos perceber, a história da cidade do Rio de Janeiro apresenta uma longa convivência, que de início, era entre palácios e cortiços, e mais tarde entre cidade e favela (morro e “asfalto”), que se consolida numa dicotomia reveladora de contradições e intransigências. Isso não significa que exista uma “cidade partida”, constituindo duas realidades distintas, o morro e o “asfalto”. Ao contrário, essa separação mais confunde que esclarece, e impede uma visão mais abrangente das trocas entre esses dois mundos (Vilhena, 2005).

Foi na favela que grande parte da população pobre carioca, em regra, descendente de ex-escravo, se fixou, e a partir daí encontrou mecanismo para uma “incorporação social”²², como ao mercado de trabalho, mercado de bens públicos e de consumo (Burgos, 2002). Desse modo, o favelado, segregado nas ruas, nos cortiços e nas encostas, se constitui como portador do estereótipo de “pré-cidadão”: carente de “pedagogia civilizatória” e vocacionado para a criminalidade.

As sucessivas e truculentas formas de demolições e controle das áreas ocupadas pela população pobre, impediram a integração cívica e cultural dessa parcela da sociedade carioca. Velloso (1987), ao analisar as crônicas de João do

²¹O monopólio de algumas atividades nas favelas não é exclusividade da “mineira”, as facções do tráfico também controlam as linhas de transporte alternativo, a venda de gás, dentre outras coisas nessas comunidades.

²²Essa noção de “incorporação social” é desenvolvida por Burgos (2002), afirmando que historicamente foi a partir da favela que parcela importante dos segmentos subalternos da cidade do Rio de Janeiro teve acesso aos bens públicos fundamentais, como água, luz e saneamento básico, além de ter extraído desse contexto uma identidade coletiva para negociar na esfera pública seus direitos civis.

Rio, publicadas nos primeiros anos da República, identifica que a cultura popular era considerada decadente e contrária aos ideais de um país moderno. As manifestações culturais dessa população só conseguiram se integrar pela sua excentricidade, mas se integraram. Essa excentricidade, de nenhuma forma, diminui a sua importância como referência da identidade nacional, como se pode verificar a força simbólica da feijoada, do samba, do carnaval, do futebol e do funk na cultura brasileira. Uma prova de que aqueles que poderiam ser historicamente apontados como “vencidos”, venceram impondo a sua cultura.

3

A *black music*: dos EUA ao Rio de Janeiro

Eu só quero é ser feliz / Andar tranqüilamente /
Na favela onde eu nasci / E poder me orgulhar /
E ter a consciência / Que o pobre tem seu lugar²³

3.1

Do soul nova-iorquino ao funk carioca

O funk é um fenômeno cultural com a origem na história da música negra norte-americana e deriva de outros estilos musicais como o blues, o *rhythm'n'blues* e o posterior soul. Conforme Lodi (2005), a evolução desse fenômeno tem início com os escravos africanos levados para o sul dos Estados Unidos, uma região cujos colonizadores eram de origem católica francesa e não se preocupavam “com a salvação das almas de seus escravos”. Isso permitiu que a cultura negra se mostrasse mais pura, diferente do que aconteceu na região norte, colonizada por protestantes ingleses e onde cultos africanos tiveram que permanecer escondidos ou se misturar com as influências culturais de seus colonizadores.

A complexidade musical africana feita de canto-resposta, de polifonia vocal e rítmica e da improvisação proporcionaram as condições para o surgimento de vários ritmos musicais. No trecho a seguir, Essinger (2005, p.10) descreve bem como foi essa evolução.

O nome funk vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do blues, do posterior *rhithm'n'blues* (quando o blues chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vagarosa) e da evolução do *rhithm'n'blues* que é soul (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas e esmero instrumental, virando um lucrativo negócio para gravadoras como a Motown e a Stax). Do soul, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, e chegamos ao funk, que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria – que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana – e para o baixo elétrico – que responde

²³Trecho do “Rap da felicidade” cantado pelos MCs Cidinho e Doca.

pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o *groove*, o balanço, a essência do negócio que vai ser completado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, o que passou, a partir de meados da década de 60, a ser conhecido como funk – nome que, até então, era gíria dos negros para o mau cheiro. Daí em diante, essas quatro letras nada mais representaram que a senha para a dança frenética, suada, sem compromisso.

James Brown é sem dúvida o grande nome do soul. Pobre e negro, Brown nasceu em 1933 no estado americano da Georgia, localizado no sul, justamente a parte mais racista do país. Com a sua origem religiosa batista, ele misturava os dois universos, trazendo, por um lado, mensagens altamente emotivas do evangelho e por outro o soul. Ele fomenta a conscientização dos direitos civis dos negros americanos elevando a auto-estima dos companheiros, comungando do mesmo pensamento de líderes negros como Malcon X e Martin Luther King. A biografia de James Brown registra condenação por assalto à mão armada na adolescência, e quando adulto tornou-se um dos artistas mais famosos e queridos de seu país, influenciando milhares de outros ao redor do mundo. Brown é autor de hinos à sexualidade aflorada como *Sex Machine*, à alegria irrestrita (*I Feel Good (I Got You)*) e à busca por direitos iguais para os negros (*Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)*). Ele é, sem dúvida, o responsável pelo processo que se inicia com a música gospel que passa pelo blues, pelo *rhythm'n'blues*, pelo soul e desfecha no funk e no hip hop. Todos esses estilos musicais têm a mesma origem: a música negra norte-americana que incorporou a sonoridade africana baseada no ritmo e na tradição oral.

O soul que nos Estados Unidos, no início década 1970, serviu como instrumento importante para o movimento de direitos civis e para a “conscientização” dos negros, logo depois, no fim dessa mesma década, já perdia sua força política e revolucionária tornando-se um termo vago, sinônimo de *black music*. Segundo Vianna (1988), foi nessa época que a gíria *funky* deixou de ter um significado pejorativo, quase que o de um palavrão, passando a ser um símbolo do orgulho negro. Assim *funky* podia ser qualquer coisa que agradasse: uma roupa, um local da cidade, uma maneira de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk. Ao contrário do soul, o funk inovava ao empregar ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos, ou seja, radicalizava as propostas iniciais do soul. Dessa forma, o funk agradava aos ouvidos de negros e brancos e por isso logo entrou em um processo de comercialização. As misturas

de diferentes estilos e a inserção de novos instrumentos na produção musical, como o *scratch* (a utilização da agulha do toca-disco, arranhando o vinil em sentido anti-horário) e o hábito de improvisar discursos acompanhando o ritmo funk, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap²⁴, por isso o cantor de rap é chamado de *rapper*.

Quando essas inovações musicais apareceram nas ruas do Bronx, bairro nova-iorquino habitado predominantemente por afro-americanos e caribenhos, nesse mesmo período surgiram também outras manifestações culturais, a dança *break*, a pintura *graffiti* nos muros e trens do metrô da cidade e o estilo de vestir *b-boy* que é o uso exclusivo de marcas esportivas como Adidas, Nike, Fila. Essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por único nome: Hip Hop ou Movimento Hip Hop. Essa expressão vem de dois verbos da língua inglesa: *to hip* e quer dizer movimentar os quadris, e *to hop* significa saltar. O termo foi cunhado pelo DJ Afrika Bambaataa,²⁵ em 1970, para nomear os encontros dos dançarinos de break, do DJ's, e dos *rappers* na festas do Bronx. O hip hop surge também como a expressão de um sentimento de revolta e de exclusão dos negros, só que de forma pacífica: cantando, dançando e pintando.

Embora não haja uniformidade entre os autores²⁶ quanto ao que seja a cultura hip hop, uma coisa é certa, admitida por todos: o funk é uma das modalidades que se origina dessa cultura. A definição de hip hop oferecida por Vianna²⁷ nos parece mais sucinta. Para ele o hip hop tem como música o funk ou o rap, o estilo *break* é a sua dança e o *graffiti* a sua pintura. A música desse movimento é resultado da mixagem de todos os estilos da *black music* norte-americana. O funk é, portanto, fruto dessas combinações, que têm como base um estilo mais pesado, reduzido ao som da bateria, do *scratch* e da voz do rap.

Pouco a pouco o hip hop americano foi ganhando espaço e reconhecimento fora do Bronx, seu bairro de origem. Vários grupos de *breaks* passaram a dançar

²⁴Abreviatura de *Rythm and Poetry*, uma espécie de discurso improvisado pelos dançarinos para acompanhar o ritmo da música nas festas de rua em Nova Iorque, e que, transposto para Brasil deixou de ser um traço exclusivo do *hip hop* para se entender também ao funk (Souto, 1997).

²⁵Segundo Lodi (2005), o DJ Afrika Bambaataa é quem fundou oficialmente a cultura hip hop em 12 de novembro de 1974. No ano anterior ele havia criado a Zulu Nation Universal que é uma Ong do hip hop, que entre outras crenças, visa ao aperfeiçoamento de si, do outro, do planeta e de todo universo.

²⁶Vianna, 1988; Vilhena, 2005; Essinger, 2005; Lodi, 2005.

²⁷Hermano Vianna foi o primeiro a pesquisar o baile funk no Rio de Janeiro, seu trabalho foi realizado nos anos 1985/86. O livro *O Mundo Funk Carioca*, é resultado da sua dissertação de mestrado em antropologia social – Museu Nacional, UFRJ.

ao som de enormes rádios nas esquinas de bairros elegantes, e em seguida os melhores *breakers*, *rappers*, DJs e grafiteiros foram convidados para se apresentarem nos clubes mais famosos da cidade. Com isso a cultura hip hop tornou-se moda em Nova Iorque. O primeiro grande sucesso musical do hip hop se deu em março de 1983 com o lançamento de “Sucker MCs”, música da dupla de *rappers* Run-DMC. Três anos mais tarde o Run-DMC lança o LP *Raising Hell* que transformou definitivamente o rap em música comercial, com venda de dois milhões de cópias, um marco na história do hip hop americano. Vianna (1988) observa que essa dupla foi composta por jovens negros de classe média do subúrbio nova-iorquino, e não criados no Bronx. E assim como aconteceu com o rock, os ritmos musicais criados por jovens negros e pobres são copiados por jovens de classe média e atingem um sucesso comercial impensável para os seus inventores.

Vianna (1988) foi o primeiro intelectual a chamar a atenção para a riqueza do funk enquanto um fenômeno musical carioca. A sua pesquisa descreve o movimento o funk como uma categoria predominantemente suburbana, embora os primeiros bailes tenham acontecido na Zona Sul do Rio de Janeiro. Conforme o autor, enquanto as festas funk realizadas na década 70 em praças públicas ou em edifícios abandonados de Nova Iorque reuniam em torno de 500 pessoas, alguns bailes soul realizados na mesma época no Rio já eram freqüentados por 15 mil pessoas.

Esses primeiros bailes, chamados de “Bailes da Pesada”, foram realizados em Botafogo, no Canecão, aos domingos no início dos anos 70. De acordo com Vianna, o locutor de rádio conhecido como Big Boy e o discotecário Ademir Lemos, duas figuras lendárias para os funkeiros, foram os responsáveis pelos Bailes da Pesada, que reuniam cerca de cinco mil dançarinos de diferentes bairros da cidade. Embora o discotecário Ademir Lemos tocasse rock e outros ritmos *pops*, ele não escondia a sua preferência pelo soul como o de James Brown, Wilson Pickett e Kool and Gang. Com a transformação do Canecão em espaço nobre da MPB, não demorou muito para os “Bailes da Pesada” serem transferidos para clubes do subúrbio carioca. A partir de então, esses bailes passaram a ser realizados a cada fim de semana num bairro diferente, favorecendo o surgimento de novas equipes de som que animavam pequenas festas e descentravam os grandes bailes.

Como já mencionado, essas equipes de som tocavam diversos estilos musicais, porém com o passar do tempo consolidou-se a supremacia do soul, ou seja do funk²⁸, este estilo mostrou-se mais apropriado para animar a galera. Os discotecários foram percebendo que o público procurava esses bailes pelo balanço, pela dança e pelas coreografias que esse ritmo proporcionava. As músicas tocadas nos primeiros bailes eram todas americanas e o soul conquistou gosto por ser o ritmo mais dançante, como atesta Messiê Limá, um notório discotecário da época: “Música significa ritmo. Música sem ritmo para mim não existe. Botou o balanço, dançou, colou, o couro come” (Vianna, 1988, p.24).

O período que corresponde à segunda metade da década de 70 foi um dos momentos de glória para os bailes soul, para as equipes de som que promoviam bailes todos os dias da semana, sempre lotados. Equipes de som como a Soul Grand Prix, Revolução da Mente, Black Power, Atabaque, dentre outras, conquistaram fama e dinheiro nessa época. As mais famosas dispunham de dançarinos itinerantes, que acompanhavam a equipe onde quer que ela fosse, isso possibilitava tanto a troca de informações entre os dançarinos como a divulgação de sucessos, de coreografias, do calendário de apresentações e de estilos de roupas que estavam na moda entre os dançarinos. Só mais tarde surgiram os prospectos e os programas de rádios que facilitaram a circulação de informações para fãs do soul.

É dessa época a fase denominada pela mídia carioca de Black Rio, um movimento desencadeado primeiro pela Soul Grand Prix e depois pela Black Power. Essas duas equipes de som passaram a promover bailes com o caráter pedagógico de introdução à cultura negra, uma estratégia para despertar o orgulho de ser negro no Brasil que incluía ainda a adoção de estilos de cabelo e de vestimenta. Esse movimento não era, por sua vez, autenticamente brasileiro, na verdade era uma tentativa de importar modelos usados pelos movimentos negros norte-americanos. Vianna (1988) assinala que a apropriação do movimento Black Rio pela mídia (os principais jornais e revistas do país publicaram matérias sobre o assunto) foi um dos raros momentos que o universo dos bailes funk foi tratado com alguma seriedade pela sociedade, embora muitos tentassem apropriar-se

²⁸Vianna (1988) observa que devido a dificuldade que os discotecários cariocas dessa época tinham para obter informações fez com que eles continuassem a chamar de soul a esse estilo musical, enquanto nos EUA já era usual a palavra *funk* para se referir a esse ritmo. Paulatinamente o termo funk foi se consolidando como nome mais adequado para identificar esse ritmo.

política e/ou comercialmente desse fenômeno. Mas esse movimento não prosperou por dois motivos: primeiro, porque o funk perdia as características de pura diversão e passava a se constituir um movimento político de superação do racismo; e segundo, porque a polícia do regime militar achava que por trás das equipes de som existissem grupos clandestinos de esquerda, de forma que alguns discotecários ligados ao Black Rio chegaram a ser presos.

O aparecimento do Black Rio na mídia despertou o interesse comercial das grandes gravadoras do país por esse movimento, assim a diversão foi transformada em lucro, dado o imenso mercado inexplorado composto por milhares de consumidores sedentos por funk. Os primeiros discos lançados levavam o nome das equipes mais famosas, começando pelo LP Soul Grand Prix depois chegando a vez da Dynamic Soul, da Black Power e mais tarde da Furacão 2000. As gravadoras tentaram também criar um soul nacional, produzido por músicos brasileiros e cantado em português, mas não tiveram sucesso, foi um fracasso de venda.²⁹ Aos poucos, as gravadoras foram deixando de lado a Black Rio argumentando que o público de funk no Brasil não possuía poder aquisitivo suficiente para comprar discos. Assim encerra-se o período da disco-funk carioca, embora grande parte da juventude suburbana continuasse ouvindo e dançando a *soul music* norte-americana, sobretudo o *funk melody*, um estilo sem o peso do funk comum e mais melodioso, conhecido como charme.

Na metade da década de 1980, a rádio FM Tropical passou a divulgar os bailes e a tocar funk em programas especializados. Nesse período os discotecários estavam tocando mais charme. O retorno do funk foi paulatino e trouxe consigo algumas inovações, como a dança em grupos e uma nova forma de vestir, bem distante do estilo difundido pelo movimento de orgulho negro dos anos 70. Os jovens do funk carioca dos anos 80 pesquisados por Vianna (1988, p.73) adotavam o estilo *surf wear*:

Bermudões coloridos, camisetas, também coloridas, com desenho de ondas, pranchas de *surf* e logotipos das lojas que vendem esse tipo de roupa, camisas estampadas com motivos havaianos e “tropicais”, sempre abertas até o último botão inferior, deixando o peito à mostra, tênis muitas vezes sem meia, e outros detalhes que nada tem a ver com estilo dos surfistas, como bonés, toucas, pequenas toalhas penduradas no pescoço e inúmeros cordões de prata ou imitações de prata.

²⁹Dentre os cantores que postulavam sou l nacional nem todos representaram uma frustração, há apenas duas exceções, Tim Maia e Sandra Sá.

Vianna (1998) salienta ainda que o estilo *surf wear*, usado pelos jovens freqüentadores do baile funk, via de regra, suburbano, era uma tentativa de imitar os jovens da elite carioca, no caso os surfistas da Zona Sul. Quanto à vestimenta feminina o autor assinala que, à primeira vista, não se observou uma característica marcante, só mesmo um olhar mais atento para identificar alguns estilos mais predominantes como saias muito curtas, calças justíssimas realçando o corpo da dançarina, também se notou uma preferência por *bustiês* colantes e camisas curtas que deixem as barrigas de fora.

No mesmo período em que o funk no Rio de Janeiro tem a sua retomada (consolidando-se como o “funk carioca”), observa-se na periferia da cidade de São Paulo, sob influência da mídia e da indústria cultural, a cultura hip hop começa a se manifestar através dos “bailes blacks”, onde aparece a dança “robotizada” dos *breakers*, o rap (funk falado) e nomes como o de Nelson Triunfo, considerado o pai do hip hop no Brasil, o grupo Racionais MC’s.

O funk e a cultura hip hop, embora tenham origem comum, aqui no Brasil adquiriram algumas particularidades. A pesquisa de Lodi (2005) mostra que a experiência paulista parece ter preservado as raízes musicais e ideológicas da cultura hip hop³⁰. Além de uma defesa da sua produção musical, como bem assinala Herschmann (2000, p.269): “Os rappers do hip hop, ao contrário dos funkeiros, são mais ‘resistentes’ a articulações com a indústria cultural. Temem ver o seu trabalho ‘diluído’ – como eles afirmam virar ‘sabão em pó’ nas mãos das gravadoras”. O rap, no caso paulista, manteve a característica de veículo de informação e denúncia, ou seja, a música desse modo, mais que uma via de inserção social, tornou-se, sobretudo, a expressão de uma postura radical de contestar as estruturas vigentes, constituindo assim o “discurso engajado”, como é chamada essa postura no universo hip hop.

Na experiência carioca aquilo que deveria chamar de cultura hip hop reduziu-se ao funk. Do ponto de vista estritamente musical, o que se conhece hoje como “funk carioca” seria na verdade um desdobramento do *miami bass*³¹. Dessa

³⁰A intenção aqui é apenas descrever o processo histórico da cultura hip hop no Brasil, por isso não cabe julgar se uma experiência é mais autêntica que a outra. Interessa-nos apresentar como foi o processo que levou elaboração do que se conhece hoje como movimento funk no Rio de Janeiro.

³¹O *Miami Bass* é um tipo de música (quase sempre instrumental) feita na cidade americana de Miami, onde predomina a imigração latina. Esse estilo tem como base o ritmo e não está ligado ao hip-hop, isto porque, usa como base a bateria eletrônica e o samples de músicas da soul music,

forma, em se tratando de hip hop, observa-se que há uma distinção quanto à cultura musical que se desenvolveu no Rio de Janeiro e em São Paulo. Midley (1998) assinala que a identidade construída a partir do funk, é muito mais flexível, com características voltadas para a partilha de momentos e valores específicos, principalmente o de “estar junto à toa” sem resposta de mudança social como existente no hip hop. Yudice (1997) vai mais longe ao afirmar que a cultura do funkeiro, desde a década de 70 até hoje, rejeitou a promessa de “civilidade” apresentada por intelectuais e políticos e até mesmo pelo movimento negro. A cultura do funkeiro, portanto, é compreendida enquanto uma forma de resistência à “cultura oficial” e dominante, apesar de não propor nenhuma inserção mais ofensiva.

Na década de 80 o movimento funk carioca, sob a influência do *miami bass*, se consolida adquirindo um ritmo parecido ao do rap, porém com batidas graves, acentuadas e mais rápidas, reafirmando a proposta de ser algo mais alegre e dançante. A descoberta da possibilidade de usar a bateria eletrônica baseada numa batida funk do ritmo *miami*, e a inserção linguagem do morro, as gírias da favela, faz brotar o “funk carioca”. Certamente foi por estes motivos que o ritmo funk conquistou, sobretudo, a juventude da periferia do Rio de Janeiro.

Desse modo, o funk tal como ouvimos hoje é bem diferente daquele que animou a primeira geração fãs na década de 70, tanto em ritmo, quanto em posicionamento ideológico, tendo em vista que a primeira geração era engajada no conceito de negritude e com o ritmo mais parecido com a *soul music* norte-americana. A geração que se afirmou a partir do fim dos anos 80 nos parece mais “descolada”, apresenta valores ideológicos mais dispersos, quase sempre ligados a posicionamentos da relação entre mulher e homem, com letras que falam de dançar, pular, transar, zoar, além de o ritmo estar mais para o charme, a discoteque e outros subgêneros também derivados da *soul music*. Tais condições se fazem favoráveis para uma produção de um funk nacional.

discoteque, marchinhas etc. A versão carioca desse estilo ficou conhecida como “batidão” – o funk carioca.

3.2

A nacionalização do funk

O DJ Malboro, um dos grandes responsáveis pelo processo de nacionalização do funk, não só por lançar músicas cantadas em português e criar condições para o surgimento de artistas nacionais, inovou o estilo musical funk ao utilizar bateria eletrônica, teclados com *sampler* e introduzir elementos musicais originários do samba, como o atabaque e o tamborim. Em 1989, o DJ Malboro lançou o disco Funk Brasil volume 1, o primeiro disco de funk totalmente nacional, ou seja, produzido por gente daqui como também cantado em português por MCs brasileiros. Até então, os discos de funk lançados no Brasil eram com músicas americanas (a seleção das mais tocadas nos bailes). Nesse primeiro volume estavam alguns sucessos como a “Melô da mulher feia” (MC Abdulah) e o “Rap das Aranhas” (Cidinho Cambalhota). Os discos Funk Brasil, volumes 2 e 3 que saíram em 1990 e 1991 respectivamente, ratificaram o projeto de Malboro de consolidação do funk nacional com uma produção que suprisse a demanda dos bailes. Com o sucesso de venda da série Funk Brasil as portas foram abrindo-se para muitos MCs. Algumas gravadoras se propuseram a lançar o funk no mercado, com isso os funkeiros obtiveram espaço na mídia, alguns tiveram a chance de participar de programas de televisão. Nesse período os primeiros nomes do funk nacional (entenda-se, funk carioca) começavam a ganhar destaque e fama. Bastava lançar uma música que caísse no gosto da galera para em seguida virar sucesso e transformar anônimos em celebridades instantâneas, que logo depois voltavam à obscuridade.

Com discos lançados, sucessos musicais emplacados e ídolos nacionais despontando e ocupando espaço em jornais e na TV, o funk carioca obteve, a despeito das resistências de alguns grupos, definitivamente o seu lugar na cultura musical brasileira. A nacionalização do funk também o transformou, ao lado do pagode, do futebol, e do mundo do crime, em um veículo para ascensão social de muitos jovens pobres. Na opinião de Herschmann (2000, p.258), a possibilidade de ser MC apresentou-se “como uma alternativa de vida mais atraente a esses jovens do que se submeter a um estreito mercado de trabalho que lhes impõe empregos ‘sem futuro’, com tarefas massacrantes e monótonas”.

As equipes de som,³² transformadas a partir de então em um misto de gravadora, produtora e outras atividades correlatas, tornaram-se responsáveis pela descoberta de novos MCs e incentivadoras da produção cultural funkeira. Essas equipes de som realizavam concursos – os festivais de galera, em vários pontos da cidade, para promover novos talentos, na sua maioria, jovens oriundos de bairros pobres (quase sempre favelas e morros), pois eram esses os que mais se identificavam com o funk.

De acordo com Essinger (2005), rapidamente os primeiros nomes do funk criaram as bases e os modelos para o surgimento de outros novos MCs. Um dos mais conhecidos desse primeiro momento foi o MC Batata, que conquistou o país com música “Feira de Acari” (feira famosa por ser um dos lugares mais conhecidos da cidade para a recepção de produtos roubados e vendidos por preços módicos). O sucesso foi tanto que o rap teve espaço na trilha sonora da novela Barriga de Aluguel da Rede Globo. Também tiveram sucesso cantores como o MC D’Eddy, autor de “Rap do Pirão”, inspirado no nome da comunidade de Mutuapira em São Gonçalo, onde ele morava, o MC Galo, da Favela da Rocinha, que teve sucesso cantando com o “Rap das montagens” (História do funk), e o MC Mascote, morador do Vidigal, que ficou conhecido com o funk “Daniela”, uma homenagem à atriz Daniela Perez, assassinada pelo também ator Guilherme de Pádua e sua esposa Paula Thomaz.

Nessa mesma época novos nomes já começam a se destacar no cenário funk, tais como Marquinhos & Dolores, Big Rap, Luciano, Neném, Junior & Leonardo. Esta última dupla responsável por sucessos como “Rap do Centenário” (homenagem aos 100 anos de Flamengo) e do badalado “Endereços do Bailes”. Os MCs Junior e Leonardo foram os primeiros nesse universo a lançar um disco por uma grande gravadora (Sony Music), com direito a videoclipe, uma regalia para a dupla.

Em 1995, os MCs Cidinho & Doca, da Cidade de Deus, estouraram com o “Rap da Felicidade”³³, tido como o “cartão-postal” do movimento funk, afinal quem nunca ouviu ou cantou o refrão: “Eu só quero é ser feliz / Andar

³²As principais equipes de som desse período eram a Furacão 2000, a Cashbox, a Pipo’s, a Grandmaster Raphael e a Curtisom (Essinger, 2005).

³³Os autores do Rap da felicidade são Kátia, Cidinho & Doca.

tranqüilamente / Na favela onde eu nasci / É... / E poder me orgulhar / E ter a consciência / Que o pobre tem seu lugar”.

Essa dupla de MCs teve um estrondoso início de carreira com uma agenda de shows por todo o país, apresentações em programas de rádio e de TV, um álbum lançado, fama e dinheiro. O dinheiro obtido com esse sucesso atendeu tanto a necessidades como a caprichos da dupla.³⁴ Assim como aconteceu com outros nomes do funk, Cidinho & Doca não mantiveram o sucesso e se dizem enganados por empresários, uma queixa muito comum entre os MCs (Essinger, 2005).

O ano de 1995 significou uma espécie de “ano de ouro” para o funk carioca, porque consolidou o ritmo nacionalmente e apresentou grandes ídolos. Nesse momento que surgem os bons moços do funk: Claudinho & Buchecha. As músicas ingênuas e divertidas fizeram a dupla de São Gonçalo conquistar o país vendendo três milhões de discos. A música “Conquista” apresentou a dupla para o Brasil e revelou o jeito alegre e afinado da dupla que trouxe uma nova imagem para o funk. Foi assim, mostrando um estilo próprio, que Claudinho & Buchecha emplacou esse hit: “Sabe? Tchu-ru-ru-ru / Estou louco pra te vêêêê, ê-er / ó yes / cabe, tchu-ru-ru-ru / entre nos dois um querer, iê, iê iê, iê”³⁵. O fim trágico de Claudinho num acidente de automóvel na Via Dutra, em julho de 2002, separou a dupla que animou criança e adultos com singelas baladas como “Só Love”, “Quero Te Encontrar” e “Fico Assim Sem Você”, esta última, trazia um refrão profético, e tornou-se uma canção emblemática do triste episódio que provocou o fim da dupla: “Amor sem beijinho / Buchecha sem Claudinho / Sou eu assim sem você”. Atualmente o MC Buchecha continua cantando, só que em carreira solo.

O grande sucesso da música funk na segunda metade da década de 90 se deveu, sobretudo, à dupla Claudinho & Buchecha e ao cantor Latino, o “príncipe” do *funk melody*. De acordo com Essinger (2005), o *funk melody*, com músicas ingênuas e alegres, conquistou uma parcela significativa da chamada classe média e popularizou ainda mais o funk.

Outro aspecto que também contribui para o sucesso do funk carioca foi por ele ser um fenômeno de produção fácil. Os MCs cantavam em uma *bass* rítmica, basicamente em cima do techno, isso fez com que ele fosse muito difundido, principalmente nas camadas mais pobres. Qualquer estúdio barato reunia

³⁴O MC Cidinho confessa ter comprado 21 pares de tênis importados (Essinger, 2005, p.144).

³⁵Id., 2005, p.178.

condições tecnológicas para produzir um disco de funk, bastava *samplear* algumas batidas e colocar a voz em cima. Com esse tipo de produção de baixo custo, artistas das favelas passaram a gravar com muito mais facilidade e frequência. Em cima de uma base rítmica o artista falava o que queria, geralmente fora do tom.

Albuquerque (2006) definiu essa produção cultural periférica, dos morros, dos subúrbios como “música-invisível”, aquela sem mídia, sem gravadora e com poucos recursos de produção, se mantém, principalmente por expor uma realidade imediata, comunitária e dos alijados do processo mercadológico bem. O autor exemplifica essa condição de invisibilidade ao afirmar que o funk carioca é como um super-herói com poderes invertidos, porque está por toda a parte na cidade: no asfalto, no morro, na areia, no sangue, na pele e nas micropartículas do ar. Além da onipresença, o funk goza também do dom da invisibilidade, mas apenas porque uma parcela da sociedade não quer vê-lo por perto e faz de conta que ele não existe. O autor compara o funk carioca com um prato no restaurante que todos têm medo de perguntar se ele está no cardápio

3.3

O funk se populariza mas não se livra da violência

A popularização do funk carioca se deu através de uma progressiva conquista de visibilidade dos MCs e do sucesso de algumas músicas na grande mídia. Porém, esse crescimento da cultura funkeira, foi paralelamente acompanhado de um expressivo aumento da violência relacionada aos bailes, sobretudo envolvendo os festivais ou concursos entre as galeras promovidos pelas equipes de som (Cecchetto, 1997). Sabe-se que essa violência não é genuína dos bailes funk, pois as rivalidades entre as favelas e bairros populares cariocas existem há muito tempo e são expressas em diversas atividades coletivas, tais como as escolas de samba, os times de futebol, as competições de quadrilha durante as festas juninas e os blocos carnavalescos (especialmente entre os “bate-bolas” ou “clóvis”³⁶). É nesse sentido que Zaluar (1997, p.21) diz que:

³⁶É o nome de uma fantasia carnavalesca característica dos subúrbios cariocas, principalmente os da Zona Oeste. Supõe-se que a palavra “clóvis” tenha derivado do termo inglês *clown* (palhaço). Os clóvis têm, realmente, uma semelhança com os palhaços: as bochechas vermelhas, as sobranceiras arqueadas, os cabelos de lã arrepiados e as cores berrantes de seus trajes. A roupa é uma espécie de macacão bem fofo, com bordados em paetê, uma capa e uma bexiga de boi atada a

No Brasil, a rivalidade, que não excluiu totalmente o conflito violento, era expressa na apoteose dos desfiles e concursos carnavalescos, nas competições esportivas, atestando a importância da festa como forma de conflito e socialidade que prega a união, comensalidade, a mistura, o festejar como antídotos da violência sempre presente, mas contida ou transcendida pela festa.

É no contexto das competições que tem lugar um espetáculo ao mesmo tempo de rivalidade e de encontro dos diferentes segmentos e partes da cidade. Nessas manifestações culturais e esportivas que envolvem, sobretudo, os jovens do subúrbio carioca (blocos carnavalescos, torcidas organizadas do futebol ou festivais de galeras), observa-se que, além de compartilhar uma origem social e geográfica comum, essa juventude possui também uma visão de mundo marcada pelo inconformismo, pela identidade grupal e ainda com uma grande capacidade de mobilização.

Os episódios violentos, antes, durante e após os bailes funk, passaram a ocupar cada vez mais espaço na mídia impressa e eletrônica, contribuindo para construção de um estereótipo no imaginário carioca no que tange ao universo do funk. Acresce que a vizinhança dos locais onde os bailes eram realizados começou a reagir, não só incomodada com o barulho da música, mas também com medo, já na saída dos bailes as galeras faziam arrastões e quebra-quebra por onde passavam, depredando casas e ônibus.

Por mais que os defensores do funk argumentassem contra, os bailes funk entraram pela década de 90 com uma imagem cada vez mais forte de ambientes violentos. Alguns locais de bailes foram fechados depois que as brigas entre funkeiros terminaram com morte. A mídia não cansava de expor e de “analisar” essa nova modalidade de diversão, feita de sons e gestos, que milhares de jovens favelados se identificavam. Mas nenhum episódio foi mais emblemático do que o “arrastão”³⁷ em Ipanema em outubro de 1992. O país se espantou com a imagem que viu pela televisão, um grupo de adolescentes “invadiu” as praias da Zona Sul carioca. O arrastão que até então era um fenômeno restrito às noites sem-lei dos subúrbios após os bailes funk chegou às áreas nobres da cidade. O jornalista Zuenir Ventura (1993, p.123) assim descreveu o arrastão como:

um cordão, que é atirada contra o chão fazendo um barulho muito grande. Andam geralmente em grupos, batendo as bolas com força no chão. Por essa característica, essa fantasia também é conhecida como bate-bola.

³⁷Uma modalidade de assalto em que ladrões se lançam em bando sobre as vítimas, arrancando delas tudo o que vêem. O “arrastão” em Ipanema aconteceu num domingo de sol e praia cheia em 18/10/1992.

Uma expedição, mais lúdica do que bélica, que não provocou saques ou vítimas, mas um medo apocalíptico. A paranóia, a visão de uma tão aguardada invasão bárbara, transformou em ritual selvagem o que ainda era apenas coreografia da violência, diagrama de uma conquista possível, mas não imediata. Era a tomada de um território “inimigo”, feita de maneira virtual e provisória, meio simbólica.

Ventura nomeou o arrastão de Ipanema de uma espécie de paródia de mau gosto das manifestações estudantis dos “caras-pintadas”³⁸, algo como uma antipasseata. O jornalista obteve o seguinte depoimento de um participante do arrastão, de 16 anos de idade: “Nós só queria arrepiar os bacanas, mostrar que as praias não é só deles” (Ib.,1993, p.124). O arrastão em Ipanema não provocou vítimas, mas deixou uma marca indelével no imaginário da elite carioca: a de que funk e violência se conjugam.

O baile funk e os funkeiros foram se constituindo, na visão do poder público e de uma parte da população carioca, cada vez mais, como um caso de polícia, por conseguinte, de repressão e proibições. Essa situação despertou a atenção dos diversos seguimentos da sociedade para as questões que envolvem juventude, violência e movimento funk. Entre as propostas que resultaram dessa iniciativa de combate o crescimento da violência entre os jovens, estavam a promoção de bailes comunitários e oficinas de DJs, de dança e de teatro para adolescentes de doze localidades diferentes.

Até a metade da década de 90 as intervenções policiais no universo do funk tinham dois alvos: as galeras de funkeiros, pelas balburdias que provocavam nas saídas dos bailes, e os responsáveis pela promoção dessas festas. De acordo com o Essinger (2005), em 1995, pela primeira vez, denúncias vincularam MCs ao crime organizado. O motivo foi o aparecimento dos raps polêmicos denominados de “Raps das Armas”, nos quais os músicos listavam os diversos nomes de armas. Essa modalidade de rap recebeu outras denominações como “Rap do Contexto”, por descrever a realidade da favela, do submundo do crime e da violência.

O interesse dos MCs em abordar a temática das armas nos seus funks não foi intimidado pelas denúncias e nem pela investigação policial que, por sua vez, não foi muito além. Como as músicas fizeram sucesso entre os funkeiros, o rap das

³⁸Foi um movimento estudantil que se organizou em 1992 para pedir o impeachment do Presidente Fernando Collor. Os estudantes, na sua maioria de classe média, pintaram o rosto, de modo geral, com as cores da bandeira do Brasil, e foram para as ruas das principais cidades do país exigir o fim da corrupção e saída de Collor.

armas tornou-se uma espécie de “subgênero” do funk, somando-se a outros como *funk melody* e funk sensual ou erótico. Os MCs se justificavam dizendo que o funk era a música da favela e que por isso deveria cantar a sua realidade, falar de armas, do tráfico de drogas e da violência nas composições de funk corresponderia a uma espécie de “crônica” do dia-a-dia da vida na favela. Mas como a violência faz parte de um contexto dinâmico e poroso, não demorou muito para que o funk deixasse o pacífico lugar de “cronista” para ser mais um instrumento a serviço de algumas facções do tráfico, utilizado para a exaltação das práticas criminosas.

Amparados pelas “benesses” da tecnologia, como já foi mencionado anteriormente, e apoiados por essas facções, os MCs e DJs puderam produzir e divulgar esse novo estilo de funk. As autoridades policiais logo tomaram conhecimento dessas composições que, de forma apologética, exaltam as façanhas das facções do tráfico de drogas. Esse novo funk relatava histórias de imposição do poder dessas facções contra oponentes (a polícia ou facções rivais), e demonstrando como fizeram valer a sua lei. A reação das autoridades foi proibir esse subgênero do funk (daí o nome “proibidão”), punir os músicos envolvidos com essa produção informal vendida de forma mais ou menos discreta pelos camelôs.

Segundo Essinger (2005), o primeiro “proibidão” que chamou a atenção das autoridades foi o Rap do Comando Vermelho, uma paródia feita em cima da música “Carro Velho” sucesso da cantora baiana Ivete Sangalo, em 1999: “Cheiro de pneu queimado / Carburador furado / E o X-9 foi torrado / Quero contenção do lado / Tem tira no miolo / E o meu fuzil tá destravado” (Id.,2005, p.229). Essinger afirma que seguindo a temática da “delação”, nesse mesmo período surgiu o “Rap do X-9” que dizia: “Tem boca grande e o dedo de seta / Vai ficar de bigode, sem dedo e boca aberta (...) aponta pros irmãozinhos o que pra mim é um esculacho (...) fogo no X-9, da cabeça aos pés” (Id.,2005, p.230).

Desde então, o “proibidão” tem sido produzido a despeito das denúncias, das investigações, das prisões de MCs e das apreensões de CDs. Esse processo se repetiu nos últimos anos, uma rápida pesquisa nos jornais populares seria suficiente para identificar essa forma cíclica que “funk proibido” adquiriu. O tema do “funk proibido” será analisado nas suas minúcias nos próximos capítulos.

Apresentaremos aqui apenas uma breve descrição de episódios que registram a violência no universo do funk carioca.

Nenhum outro evento chamou mais atenção da violência no funk do que uma modalidade festa conhecida como “baile de corredor”, que consistia na divisão do baile em dois “territórios” para que as galeras³⁹ se confrontassem abertamente. Os funkeiros de ambos os lados mantinham posição de ataque e pulavam conforme a música. A violência desse confronto aumentava de acordo com o ritmo da música que era controlado pelo DJ. Os dançarinos ficavam com os olhos fixos para agarrar um dos funkeiros do outro lado do corredor. Quando conseguiam, o “alemão” (o rival) era agredido a socos e pontapés até ser resgatado por seguranças. Valia também pegar do adversário qualquer objeto como troféu. De acordo com Cecchetto (1997), o “baile de corredor” era incentivado e controlado pelos promotores do evento.

Conforme Essinger (2005), o “baile de corredor” não era apenas uma versão radicalizada das brigas aconteciam nos bailes desde o fim dos anos 80, era a deturpação do baile, porque as brigas ganhavam mais relevância que a diversão proporcionada pela música e pela dança. Essa modalidade de baile estava deixando em segundo plano os MCs e a mensagem das músicas havia perdido a sua própria importância. Essas brigas entre os dançarinos poderiam provocar leves escoriações, como também poderiam resultar em alguns ferimentos mais sérios, que necessitassem dos cuidados médicos. O número certo de mortos e aleijados resultantes dos confrontos nos “bailes de corredor” nesse período seria quase impossível de computar.

Os episódios envolvendo o funk em situações criminosas e de violência resultaram na criação da “CPI do Funk” pela ALERJ para investigar as denúncias de violência, apologia ao crime e às drogas e a pornografia no interior dos bailes. Os principais promotores do funk e as autoridades que denunciaram as irregularidades nos bailes foram chamados, entre outubro de 1999 e maio de 2000 para prestar depoimento à CPI. Uma série de acusações foi levantada e cerca de

³⁹Grupo formado por jovens da mesma comunidade que se juntava para disputar os concursos de galeras promovidos pelas equipes de som e donos de clubes. Segundo Cecchetto (1997, p.110), “para um jovem pertencer a galera, além de ser morador do local (contexto), tem que ter ‘disposição’ para brigar e até matar”.

trinta bailes foram interditados, o resultado mais concreto da CPI foi a publicação da Lei 3410, conhecida como “Lei do Funk”.⁴⁰

Mas o funk carioca não sofreu um retraimento com essas investigações, ele sobreviveu a todas as denúncias e continua fazendo a alegria de milhares de jovens nos bailes que acontecem todo fim de semana na região metropolitana do Rio de Janeiro. Do mesmo modo que não diminuiu o surgimento de novos sucessos e ídolos no universo desse ritmo envolvente, tão representativo de parte da juventude carioca. A nacionalização do funk foi responsável por ampliar a produção e o consumo desse estilo, instituindo o hoje consolidado mercado funk, que vai muito além do baile.

Por mais que o movimento funk tem sido criminalizado e estigmatizado, o seu sucesso mantém-se ao longo dos últimos anos. Herschmann (2000, p.250) observa que:

A mídia, ao mesmo tempo em que criminalizou o funk em seus espaços, contribuiu para “glamourizá-lo” dando-lhe visibilidade e possibilitando-lhe ocupar espaços geralmente dominados por outros produtos culturais juvenis de sucesso, mas quase sempre rotulados como rebeldes, violentos e/ou populares.

O autor acrescenta que esse processo teve como consequência, não só uma identificação do funkeiro com o estereótipo de delinqüente, houve uma significativa expansão do mercado gerando oportunidades de trabalho para muitos jovens dos seguimentos populares, que encontraram a chance de emprega-se como eletricista, técnico de som, discotecário, dançarino, segurança, bilheteiro, motoristas, iluminador, entre outros. O funk se consolida desse modo, como um fenômeno grande importância econômica para essa parcela da sociedade carioca.

Embora o funk carioca tenha se desenvolvido à margem de uma lógica empresarial e sem a tutela do estado, ele não só criou as condições para surgimento de novas oportunidades de trabalho para jovens das camadas populares da cidade, como também, segundo Souto (1997), se converteu numa espécie de “hino” da juventude pobre do Rio.

Ao dar-lhe voz e vez, o funk contribuiu para fortalecer a auto-estima destes jovens e promover sua maior integração social. Uma integração que passa pela pacificação de galeras em bailes e festivais, propiciando inclusive a conversão de antigas

⁴⁰A Lei nº 3410 de 29/05/2000 e a Lei 4264 de 30/12/2003 são as duas leis que regulamentam a realização dos bailes funk no estado do Rio de Janeiro.

rivalidades em parcerias produtivas, por sua aproximação e convívio com membros com membros de outros grupos etários, profissionais e sociais, pela dilatação, enfim de seus circuitos de sociabilidade. (Souto, 1997, p.82)

No período que esta pesquisa foi realizada, havia no Rio de Janeiro uma rádio exclusiva para o batidão (FM 107,1), além de programas diários em outras duas rádios (FM O Dia, e 98 FM). Também havia programas diários de funk de meia hora na televisão carioca, que eram apresentados pelos proprietários das equipes de som. Na TV Bandeirantes, com Rômulo Costa e a equipe Furacão 2000, e na CNT, com Verônica Costa – a Mãe Loira, e a equipe Glamurosa.

A maior parte dos bailes funk no Rio de Janeiro concentra-se nos subúrbios da Zona Norte, Zona Oeste e Baixada Fluminense, sendo realizados em antigos clubes de bairros, quadra de escola de samba e até em Cieps. De acordo com a pesquisa de Cecchetto (1997), esses locais, invariavelmente, possuíam instalações precárias e uma área física destinada ao baile incompatível com o número de frequentadores.⁴¹

⁴¹Os dados da autora são do fim da década de 90, porém, como puder constatar na minha pesquisa de campo, esses bailes continuam sendo realizados nesses mesmos locais e sob essas mesmas condições.

4

O funk carioca: das paródias agressivas ao “proibidão”

Esconde a grana, o relógio e cordão /
cuidado, vai passar o arrastão.⁴²

4.1

O “baile de corredor”: diversão e produção “artificial” da violência

Entre as modalidades⁴³ de baile funk, o “baile de corredor” foi, sem dúvida, o evento que expôs o lado mais cruento da história do funk carioca. No entanto, ele não foi o único e nem o primeiro acontecimento lamentável envolvendo o “batidão”. O “baile de corredor” apenas evidenciou dois aspectos, a violência e a criminalidade, que têm uma longa convivência no universo do funk. De modo que o escândalo que tomou conta da sociedade (da mídia, em particular) ao “descobrir” a existência dessa modalidade de baile não apontava para um fato novo, no mínimo não correspondia ao que sentiam aqueles que residem em regiões periféricas da cidade.

O “baile de corredor”, como já foi mencionado no capítulo anterior, é uma modalidade de baile funk em que as brigas entre funkeiros são incentivadas e controladas pelos promotores do evento. Conforme Cecchetto (1999), a galera era dividida em dois blocos formando o “lado A” e o “lado B”, os funkeiros dançavam, ao mesmo tempo em que entoavam estribilhos e gesticulavam como forma de demonstrar sua hostilidade e a disposição para lutar. O objetivo da galera que participava desses bailes era a invasão do “território” rival e a apropriação de qualquer objeto do “alemão”, tal conquista tinha o valor de um troféu para os dançarinos. Essa modalidade de baile caiu no gosto dos funkeiros, e

⁴²Trecho do “Rap do Arrastão” de Ademir Lemos, citado por Essinger (2005, p. 89).

⁴³Na ocasião em que Cecchetto realizou a sua pesquisa (1997-98) havia três tipos de bailes funk no Rio de Janeiro: o “baile de corredor”, o “baile normal” e o “baile de comunidade”. Atualmente observa-se a existência de dois tipos de baile: o “baile normal” (ou baile de clube) que toca o funk e outros ritmos afins, e o “baile de comunidade”, este realizado em morros e favelas, onde é mais comum tocar o estilo “proibidão”.

como no início não houve nenhuma repressão, o “baile de corredor” se tornou “normal”. Especula-se que o “baile de corredor” tem origem nos famosos “quinze minutinhos de alegria”⁴⁴, muito comuns no fim dos bailes ditos normais. Esses “quinze minutinhos de alegria” significavam uma espécie de instante orgiástico da festa. Correspondiam a um momento em que o DJ fazia um *pot-pourri* e tocava uma seqüência de músicas de “conceito” (as melhores dos bailes). Quando o DJ soltava o “batidão”, a euforia e a tensão do baile aumentavam, os organizadores do baile retiravam os seguranças do salão, e os dançarinos começavam a brigar, ocorrendo a pancadaria, ou seja, estavam postas nesse caso todas as condições para o confronto, uma produção artificial da violência, como se não bastasse as outras formas vivenciadas por esses jovens no seu cotidiano. Para Cecchetto (1999) a diferença entre o baile normal e o de corredor encontra-se:

Na articulação entre o binômio espaço e tempo para o confronto. No primeiro, ele é controlado e limitado mais severamente pelos organizadores. No segundo, como assinalou um DJ, “a briga é organizada”, isto é, o baile é dividido em territórios, para que as galeras se confrontem abertamente. (Id.,1999, p.146)

Souto (1997) garante que era comum no circuito funk ouvir falar da capacidade dos produtores e organizadores dos bailes em “administrar” as brigas entre as galeras. De acordo com a pesquisadora, o fenômeno das brigas é um componente lendário nos bailes funk, por isso não se deve considerá-lo como um problema novo ou como um resultado específico dos “bailes de corredor”. A novidade é que nesses bailes os organizadores passaram a marcar excessivamente a relevância do confronto entre dançarinos com a divisão do “território”, inclusive convidando os que gostam e querem brigar. Além disso, como acrescenta Branco (2000), o estado de empolgação para o confronto entre dançarinos era reforçado pelo jogo de luz e as batidas mais fortes das músicas escolhidas deliberadamente pelos DJs.

Por parte da galera de funkeiros que participava do “baile de corredor” falava-se em “emoção da luta”, expressão usada por esses jovens para se referir ao prazer do confronto com oponentes dentro e fora dos bailes. De acordo com a pesquisa de Cecchetto (1997), a emoção proporcionada por essa modalidade de

⁴⁴Cf. Martins (1999), nos primeiros bailes eram apenas “cinco minutinhos de alegria”, só depois esse tempo foi ampliado para quinze minutos.

baile não era encontrada nos bailes que não tinham brigas, tornando menos atraente para jovens cheios de “disposição”. O que eles queriam era o confronto, como fica evidente nesse depoimento: “Essa é a única hora que você pode ver a cara do ‘alemão’... se deparar com o bonde todo... tem emoção” (Id.,1997, p.180). A autora observa a disseminação entre esses jovens do *ethos* da virilidade, do desenvolvimento das habilidades de bom lutador – guerreiro⁴⁵, que proporciona uma reputação, liderança e sucesso entre as garotas. Por conseguinte Cecchetto (1997, p.97) conclui que:

Sem negar a dimensão simbólica ou ritual contida nos confrontos, não é possível subestimar que o uso da violência física anima um padrão de lutas e rixas frequentes, entre esses grupos, que parece não ter fim. Dito de outra forma, na dinâmica das galeras funk carioca poder ser identificado ao mesmo tempo dois aspectos: o lúdico e o violento.

Segundo Essinger (2005) era comum que os dançarinos desses bailes saíssem de lábios inchados, com escoriações e até com ferimentos mais sérios decorrentes dos confrontos. Em alguns bailes havia uma “enfermaria” improvisada, conhecida pelos funkeiros como “veterinária”, para onde eram levados os feridos nas brigas, evitando que fossem para hospitais, onde a denúncia seria registrada e a polícia iria apurar o que tinha acontecido. Mas, conforme o autor, não há um número certo dos jovens que morreram em consequência das brigas nos “bailes de corredor”. Especula-se que nos dois anos de sucesso desse tipo de baile foram mortos mais de 100 funkeiros.

As investigações policiais e as do Ministério Público identificaram e prenderam os donos das equipes de som Rômulo Costa (Furacão 2000) e José Cláudio Braga – Zezinho (ZZ Produções), como responsáveis pela realização do “baile de corredor”. A promotoria colocou policiais em bailes promovidos por Rômulo Costa e constatou o seu envolvimento com o tráfico de drogas, homicídios, lesões corporais e corrupção de menores. O resultado das investigações sobre o excesso de violência envolvendo os funkeiros está no dossiê chamado “A verdade real sobre a violência nos bailes funk”, elaborado pelo promotor Romero Lyra, do Ministério Público do Rio de Janeiro. Todos esses

⁴⁵Por outro lado a autora acrescenta que “o que se percebe, mas que a oposição entre *ethos* “brigão” e um *ethos* “da paz”, é que ocorre, muitas vezes, uma coexistência entre essas práticas no mesmo jovem e na mesma galera” (Cecchetto, 1997, p.114).

documentos (vídeos, fotografias, inquéritos, uma série de músicas que fazem apologia às drogas, ao crime e ao corredor da morte) foram entregues à Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI, instalada na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro - ALERJ, em 1999.

4.2

A CPI e a Lei do funk

A Comissão Parlamentar de Inquérito aberta na ALERJ, para investigar as denúncias de violência, apologia ao crime e às drogas e pornografia no interior dos bailes, ficou conhecida como a “CPI do funk”. Um dos resultados dessa CPI foi a criação da Lei Nº. 3410, publicada em 29 de maio de 2000, conhecida como a “Lei do funk”. Esta lei, que dispõe sobre a realização dos bailes funk em todo Estado, decreta que:

Art. 1º - São diretamente responsáveis pela promoção e/ou patrocínio de eventos Funk os presidentes, diretores e gerentes das entidades esportivas, sociais e recreativas e quaisquer locais onde são realizados.

Art. 2º - Os clubes, entidades e locais fechados em que são realizados bailes Funk ficam obrigados a instalar detentores de metais em suas portarias.

Art. 3º - Só será permitida a realização de bailes Funk em todo o território do Estado do Rio de Janeiro com a presença de policiais militares, do início ao fim do evento.

Art. 4º - Os responsáveis pelos acontecimentos de que trata esta lei deverão solicitar, por escrito, e previamente, autorização da autoridade policial para sua realização, respeitada a legislação em vigor.

Art. 5º - A Força Policial poderá interditar o clube e/ou local em que ocorrer atos de violência incentivada, erotismo e de pornografia, bem como onde se constatar o chamado corredor da morte.

Art. 6º - Ficam proibidos a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime nos locais em que se realizam eventos sociais e esportivos de qualquer natureza.

A “Lei do funk” foi complementada pela Lei Nº. 4264 de 30/12/2003, sancionada pela governadora Rosinha Garotinho. Esta lei, além de regulamentar o

baile funk como atividade cultural de caráter popular⁴⁶, apresenta-se como avanço por ser a primeira lei que trata o baile funk como um evento cultural vinculando à Secretaria da Cultura e não à de Segurança Pública como até então acontecia, e foi publicada com o seguinte teor:

Art. 1º - Fica regulamentada no Estado do Rio de Janeiro a atividade cultural de caráter popular denominada “Baile Funk”.

Art. 2º - O exercício da atividade cultural de caráter popular denominada Baile Funk ficará sob a responsabilidade e a organização de:

I – Empresas de produção cultural;

II – Produtores culturais autônomos;

III – Entidades ou associações da sociedade civil.

Parágrafo único – A realização dos Bailes Funk será regulada através de contrato previamente assinado entre os organizadores e a entidade contratante, e este contrato ficará disponível para ser apresentado, sempre que solicitado, à autoridade pública fiscalizadora.

Art. 3º - Compete aos organizadores a adequação das instalações necessárias para a realização dos bailes sob a responsabilidade, dentro dos parâmetros conhecidos na legislação vigente.

Art. 4º - Compete aos organizadores, bem como às entidades contratantes dos eventos, a garantia das condições de segurança da área interna dos bailes, seja em ambientes fechados ou abertos.

Parágrafo único – Deverá haver também classificação prévia do Juizado de Menores, que se pronunciará quanto à idade e ao horário, não podendo, no entanto, o horário se estender após as 04 (quatro) horas.

Art. 5º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Embora algumas pessoas tenham apontado que a “Lei do funk” reduziu a violência nos bailes funk, isso não impediu que vários dos seus artigos fossem objetos de polêmicas. A primeira questão levantada foi justamente o fato de existir uma lei apenas para os bailes de música funk, que regulamentava desde como deviam ser as portarias até o que podia ou não ser tocado dentro da festa. E os demais bailes que acontecem no Rio de Janeiro, não são regulamentados por lei

⁴⁶A primeira lei para regulamentação do baile funk como atividade cultural de caráter popular foi elaborada, em 1995, pelo vereador Antônio Pitanga (PT). A Lei Municipal “Funk é Cultura”, previa, entre outras coisas, a ampliação do volume dos recursos para o desenvolvimento de bailes funk em comunidades, a construção de quadras polivalentes, e o fornecimento de segurança e transporte para os frequentadores dos bailes, condições semelhantes às do Carnaval. Tal projeto foi aprovado pela Câmara Municipal, por unanimidade, em novembro de 1996. Esta lei foi um dos resultados da CPI Municipal que visava investigar a suposta ligação do funk com o tráfico de drogas. A CPI não encontrou provas que vinculasse o funk ao narcotráfico.

nenhuma? Indagavam os críticos. Outro ponto polêmico era a proibição de erotismo e pornografia no interior dos bailes. O artigo em questão, o 5º da Lei N.º 3410, não faz menção se a apologia ao sexo deve ser proibida apenas em bailes freqüentados por menores de 18 anos ou por pessoas de qualquer idade.

4.3

O percurso da violência no circuito funk carioca

Voltando aos primeiros anos do funk carioca, Vianna (1988) aponta que a preocupação em conter o lado violento dos funkeiros constituía-se em um dos principais cuidados dispensados pelos promotores de bailes funk na década de oitenta. Cientes da iminente possibilidade de briga entre dançarinos, esses promotores tiveram, desde o início, um grande investimento com a segurança da festa, mesmo sabendo da instabilidade que marcava esses eventos, já que a violência era quase intrínseca ao próprio baile funk. O trabalho de Vianna, realizado em clubes que promoviam o baile funk naquele período, descreve a atenção dispensada por parte dos organizadores ao quesito segurança:

A revista era feita por vários seguranças, mulheres para as dançarinas e homens para os dançarinos, e é muito minuciosa (...). Os seguranças estavam à procura de armas que possam causar algum problema mais sério durante *as freqüentes brigas que acontecem em todos os bailes*. O clima de intimidação e a ameaça de a festa se transformar em pancadaria podem ser pressentidos logo na porta do clube. [grifo meu] (Vianna, 1988, p.75).

O próprio autor, após escutar de DJs e dançarinos histórias de brigas e notícias de morte em determinado baile, ficou com a impressão que o baile funk era uma praça de guerra, com assassinatos o tempo todo, como se a dança e a arruaça fossem partes do mesmo espetáculo. Assim, a qualquer momento um dançarino poderia esbarrar no outro ou ter o seu pé pisado por um terceiro, e isso seria o suficiente para o início de socos e pontapés. As brigas começavam quase que por acaso e poderiam ser entre amigos. Vianna observa ainda que as lutas corporais eram mais freqüentes entre dois homens ou entre duas mulheres, isso mesmo, as mulheres brigavam tão freqüentemente quantos os homens.

Além desse esforço da parte dos organizadores em conter as situações de violência no baile, o DJ tinha (e ainda hoje tem) um papel muito importante para o

equilíbrio da festa, pois era ele que controlava o som e desempenhava um esforço quase que pedagógico em *ensinar* a massa a comportar-se adequadamente. Era dele a escolha das músicas e a manipulação dos botões da mesa de som dando tônica da festa. Nesse sentido é esclarecedor o comentário de um dono de equipe de som e ex-DJ: “O DJ é o responsável pelo clima do baile, ele tanto anima, provoca um clima de euforia, como ele pode desanimar, esfriar o pessoal (...) Se o público é violento, então ele deve tirar determinadas músicas, para que não haja briga” (Id.,1988, p. 45).

Essinger (2005) relata que nos bailes funk de alguns clubes da Zona Oeste da cidade, no final da década de oitenta, era comum a rivalidade entre os funkeiros das diferentes comunidades, ou seja, para muitos desses jovens o baile servia de palco para demonstração de sua força. Imperava uma cultura de ir ao baile para curtir o funk e para dar pancada. O autor comenta também que do mesmo modo que acontecia no meio das torcidas organizadas no futebol, o funkeiro bom de briga era quem se destacava nas galeras do funk, tornando-se o valentão da turma. Na saída dos dançarinos do baile funk era habitual ocorrer cenas de vandalismo, evidenciando a precariedade da segurança nesse universo. Conforme Essinger, após o baile, além das brigas entre os dançarinos, a selvageria se instaurava como se esses jovens encontrasse um “prazer especial” em arrombar lojas, invadir ônibus para saquear passageiros, depredar carros, espancar e roubar quem eles encontrassem pela frente.

Esse comportamento dos funkeiros assemelha-se às saídas dos torcedores de futebol do Maracanã⁴⁷. E nesse aspecto pode-se identificar um dado comum entre funkeiros e as torcidas organizadas: a sua origem. E talvez o comportamento desses grupos aponte também para um objetivo comum: chamar atenção da sociedade. Sabe-se que a rivalidade entre esses jovens é anterior aos bailes funk e às partidas de futebol. No capítulo anterior já foram mencionadas as circunstâncias mais comuns para origem desses conflitos.

Na década de noventa a situação de violência se deterioraria, com surgimento de algumas galeras se voltando para o crime e pancadaria nos bailes.

⁴⁷Buford, (1992) mostra a violência dentro e fora dos estádios de futebol da Europa envolvendo torcedores. O autor acompanha a trajetória dos *hooligans* (como são conhecidos os torcedores brigões na Inglaterra) e revela uma multidão de jovens seduzidos e embriagados por uma forma selvagem de violência.

Nesse período, esses grupos, tanto do funk quanto no futebol, passam a ser identificados como a “turma do arrastão”. Tornou-se crescente o número de reclamações por parte dos moradores vizinhos aos clubes, que buscavam uma forma de acabar com os bailes e reconquistar a tranquilidade perdida. Com isso, o baile funk foi configurando como sinônimo de confusão, de violência ou de encontro de desocupados. As equipes de som, na tentativa de encontrar o caminho da paz nos bailes, promoveram festivais entre as galeras (o prêmio era dinheiro e um baile gratuito na comunidade), mas a violência não diminuiu, parece que esses festivais acirraram mais ainda a rivalidade entre as galeras. As freqüentes brigas, muitas vezes resultando em baleados ou mortos, foram contribuindo para uma reação dos poderes públicos em relação o baile funk (Essinger, 2005).

Em 1992, a despeito da reação de alguns promotores de baile, cinco quadras foram interditadas pela Defesa Civil. É nesse momento também que se inicia a associação entre o funk e as práticas criminosas das facções do tráfico de droga, que começam a dominar as favelas cariocas. Supõe-se que, com o fechamento dos bailes em alguns clubes, houve uma migração dessas festas para morros e favelas, inaugurando o “baile de comunidade” e aproximando o funk dos narcotraficantes. Abordaremos essa questão mais adiante.

Nessa época a mídia carioca passou a exibir com mais freqüência a violência que acontecia nos bailes funk da região metropolitana. Porém, nenhum episódio foi mais impactante que o do arrastão ocorrido em Ipanema, em outubro de 1992, no qual a imprensa foi rápida em identificar os participantes do arrastão como integrantes de galeras freqüentadoras de baile funk. Esse episódio foi noticiado e interpretado a exaustão pelos jornais e pela televisão brasileira, tendo repercussão até no exterior. As imagens do arrastão (adolescentes brigando em bandos, correndo pela areia e dependurando em ônibus lotados) apontavam para um ameaça a “ordem urbana”. Embora parte da imprensa e a própria polícia não descartassem a possibilidade de o episódio não ter tido o intuito de roubar os banhistas. Tratar-se-ia apenas de algo combinado num baile funk, onde duas galeras rivais haviam se “estranhado” na noite anterior, e por isso marcaram o confronto na praia de Ipanema. De forma que, houve controvérsias entre as opiniões de sociólogos, jornalistas, policiais, transeuntes e banhistas quanto ao ocorrido naquele domingo, 18 de outubro de 1992, na Zona Sul da Cidade Maravilhosa. Houve quem achasse o arrastão um evento violento e criminal, como

houve também quem acreditasse ter sido apenas uma tentativa de encenação de um “ritual de embate” entre os funkeiros, algo comum nas pistas de dança nos diferentes bailes funk (Essinger, 2005).

Para Herschmann (2000), o arrastão de Ipanema inaugurou para uma parcela da sociedade carioca o processo de “demonização do funk”:

Esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social do Rio de Janeiro, fortemente identificada como conflitos urbanos onipresentes. A partir desse momento, tais fenômenos das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecidos da classe média, ganharam inusitado destaque no cenário mediático. (Herschmann, 2000, p.97)

Nesse período, segundo Herschmann (2000), a tematização do fenômeno funk se deu em profusão nos principais jornais cariocas com alguns sugestivos títulos de matérias, como por exemplo: “Arrastões aterrorizam a Zona Sul”; “Hordas na praia”; “Galeras do funk criaram pânico nas praias”; “Pânico no paraíso” e “Movimento funk leva a desesperança”. Tais manchetes indicavam um estado de pânico vivido por parte da sociedade em relação ao funkeiro, que vai se constituindo, para a opinião pública, como um personagem perigoso, revoltado, visto como uma figura emblemática da juventude da favela, “vacionada” (compulsoriamente) a integrar o narcotráfico. A preocupação em coibir a violência das galeras em determinados espaços da cidade contribuiu para a frustrada tentativa de impedir a circulação de ônibus que ligavam a Zona Norte às praias da Zona Sul. O impacto dos arrastões na cena cultural e política da cidade foi intensamente discutido e a possibilidade de novos conflitos orientou o desenvolvimento de política pública nas comunidades de onde partiam as galeras para “zoar”⁴⁸ na Zona Sul. A Secretaria de Desenvolvimento Social da Prefeitura do Rio de Janeiro teve uma iniciativa denominada Projeto Rio Funk⁴⁹, cujo objetivo era desenvolver oficinas de iniciação profissional e atividades de cultura e lazer, nas comunidades de baixa renda e com poucas alternativas de lazer para os jovens.

Na metade da década de noventa, o processo de abasileiramento do funk já colhia bons frutos, possibilitando ao movimento funk carioca viver o seu “período

⁴⁸Na linguagem das galeras, zoar significa implicar e zombar do adversário; fazer barulho, gritar em voz alta o nome das comunidades.

⁴⁹Cf. Cecchetto, 1997 e Herschmann, 2000.

de ouro”. Em menos de dez anos depois de sua “descoberta”, o fenômeno de massa, então restrito às populações dos subúrbios da cidade, já havia penetrado o universo da classe média carioca. O funk também já havia qualificado a sua produção ao revelar talentos e conquistar o mercado fonográfico e artístico, antes circunscrito apenas aos bailes funk. O Rio de Janeiro contava nesse período com quatro grandes equipes de som (Furacão 2000, Pipo’s, Soul Grand Prix e ZZ Disco), e com muitos promotores de bailes, donos de equipes de som responsáveis pelas descobertas de novos talentos e novos sucessos musicais (Souto, 1997). O funk se consolidou ao ocupar espaço na mídia conquistando definitivamente um lugar na cultura musical brasileira. Porém, tudo isso não foi suficiente para retirar o fenômeno funk das páginas policiais e mudar os estereótipos que costumam associá-lo à violência e à criminalidade.

4.4

A violência do funk e o funk da violência

Os trabalhos de Vianna (1988) e Essinger (2005) apresentam um retrato do baile funk na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro no fim dos anos oitenta e início da década de noventa. A análise desse universo, até aqui, restringiu-se, sobretudo, a três aspectos do mundo funk: as condições que propiciam o baile funk; o comportamento dos funkeiros e os estereótipos que a opinião pública tem construindo a respeito do funk. Porém um quarto aspecto faz-se necessário nesse estudo: a qualidade da música que tocava nos bailes funk.

Como já foi visto anteriormente, a música que animou os primeiros bailes funk cariocas era de origem americana, a maioria das que fizeram sucesso nesses bailes era em versões instrumentais. Vianna (1988) comenta que as músicas cantadas em inglês eram acompanhadas pelos dançarinos que imitavam a sonoridade das palavras da letra original num processo de homofonia. A juventude carioca não teve acesso à mensagem da música negra norte-americana que fazia referência às políticas raciais e culturais, mas pôde inaugurar, cantarolando as bases sonoras, um novo estilo musical. Observa-se que a necessidade de cantar o que ouvia superava a de entender o que dizia a letra da música. Supõe-se que assim teve início o processo de “pirateamento” no universo funk. Essa questão será tratada posteriormente neste trabalho.

Por muito tempo os bailes funk foram animados por “batidões” que os dançarinos pouco sabiam dos seus cantores e do que estava dizendo as letras que ouviam. Para aquelas músicas de maior sucesso, o público inventava refrões em português, conforme a sonoridade das palavras em inglês. Esses sucessos eram mais conhecidos como “melô”. Vianna (1988) cita como exemplo a música do grupo Run DMC, cujo refrão é *You talk too much* que nos bailes cariocas ficou conhecida como a “Melô do tomate”. Era comum a criação de paródias em versões chulas, agressivas ou violentas. A maioria dos refrões em português brincava com palavrões, por exemplo, quando tocava a “Melô do Doce”, os dançarinos cantavam: “Se b... fosse doce”, e repetiam enfaticamente essa última palavra. O mesmo acontecia com a “Melo do Árabe” cujo coro era: “Vai tomar no c..”. Outro refrão de sucesso era gritado pelo DJ: “Olha o bicho! Olha o bicho!” E os dançarinos respondiam: “Tá legal! Tá legal!” A história deste refrão é significativa para o presente trabalho e merece ser contada, pois ela nos remete à “pré-história” do modelo de dança muito comum hoje nos bailes: o “bondinho”, que é muitas vezes associado à praticas criminosas (o bonde do mal, o bonde do terror, o bonde para roubar, para invadir morro, etc.). A história que Vianna escutou de alguns frequentadores de baile é a de que o refrão surgiu no baile do Sindicato dos Fumageiros, na Tijuca, considerado o mais violento da cidade na época:

Numa noite, apareceu um “trenzinho” de bandidos encapuzados, todos carregando uma pistola apontando para o teto e abrindo caminho entre o público gritando: “Olha o bicho! Olha o bicho!” Em seguida assassinaram um dançarino que estava na pista e não pode fugir. (Vianna, 1988, p.83)

Segundo os informantes do autor, tratava-se de um acerto de contas entre duas gangues de traficantes rivais. Verdadeira ou não, essa história ficou famosa e o refrão “olha o bicho” tornou-se um sucesso nos bailes. A resposta “tá legal” era como quem diz: “faça o que tiver para fazer, contanto que o tiro não me acerte”. Esses refrões eram puxados nos momentos mais animados da festa e faziam a euforia da multidão. A história do “olha o bicho” ficou no imaginário dos funkeiros cariocas, até hoje muitos MCs continuam fazendo músicas com este refrão.

É na primeira metade da década de 90, durante o processo de nacionalização do funk, que começa a surgir um novo estilo de funk que ficou conhecido como “Rap do contexto”. Um tipo de funk, cuja temática retratava, tanto o cotidiano do morador de favela como as questões ligadas à criminalidade: o narcotráfico, as armas, as disputas entre as facções do tráfico, os conflitos entre a polícia e os traficantes. Os “Raps de contexto” eram versões de músicas de grande sucesso com letras que retratavam o cotidiano da vida na favela e homenageavam membros das organizações criminosas locais. Esse novo estilo de funk recebeu outras denominações, tais como “Funk de denúncia” ou “Rap das armas”. No primeiro caso, isso acontecia quando o conteúdo das letras era mais evidente a denúncia das mazelas vividas pelos moradores da favela e, no segundo, quando o conteúdo descrevia os nomes das armas usadas pelos bandidos.

Conforme Essinger (2005), os “Raps das armas” cantados por Willian & Duda, Cidinho & Doca e Junior & Leonardo foram os primeiros a serem investigados pela polícia em 1995. O rap cantado pela dupla de MCs da Rocinha, Junior & Leonardo foi o que mais chamou a atenção, nele os músicos iniciava descrevendo a paisagem da cidade e terminava listando nomes de armas:

O meu Rio de Janeiro é um cartão-postal / Mas eu vou falar de um problema nacional (...) Metralhadora AR-15 e muito oitão / a Intratec com disposição / vem Super 12 de repetição / 45 que é pistolão / FMK 3, M16 / pistola Uzi eu vou dizer para vocês / 765, 762 e o fuzil da de dois em dois. (Essinger, 2005, p.236)

O “Rap das armas” começou tocando em algumas favelas, caiu no gosto da galera e a partir de então não teve mais controle, a despeito da proibição policial. Diversas versões desse estilo de rap foram sendo feitas em várias comunidades, adequando às particularidades de cada uma delas. Todas essas versões eram iniciadas por uma “onomatopéia” de tiros: papapapá papapá! Observando o caso do rap feito por músicos do Morro do Dendê, localizado na Ilha do Governador, nota-se que letra e música desse rap expressam uma clara intenção em exaltar o poderio bélico dos bandidos:

Morro do Dendê / É um ruim de invadir / Nós com os alemão / Vamos nos divertir / Porque no Dendê / Vou dizer como é que é / Aqui não tem mole nem para DRE / Pra subir aqui no morro até a Bope treme / Não tem mole nem pro exército, civil, nem pra PM / (...) Vem um de AR15 o outro de 12 na mão / Tem um de pistola e outro com três oitão / Lá vêm dois irmãozinhos de 762 / Dando tiro pro alto só pra fazer teste / De Intratec e Winchester.

Observa-se que há uma alteração na postura do autor desse segundo rap⁵⁰, se apresentando cada vez mais parcial. Esse posicionamento do MC expresso no “Rap das armas do Dendê” fica evidente quando o músico aponta os “inimigos” da comunidade (DRE, BOPE e até o Exército) e exalta o poderio bélico local. Os inimigos são identificados como *os alemão*, que podem ser tanto os policiais como integrantes das facções rivais.

A dupla Junior & Leonardo foi chamada para depor na polícia no inquérito que investigava a ligação dos cantores de funk com o tráfico de drogas na cidade. Perguntados como tiveram acesso ao nome das armas, os MCs desconversaram dizendo que leram nos jornais e que fizeram tais músicas apenas para serem tocadas na comunidade, mas elas acabaram se espalhando. Além dos MCs da Rocinha, as duas duplas do Borel, William & Duda e duas da Cidade de Deus (CDD) Cidinho & Doca e Markinhos & Dolores, tiveram que dar explicações sobre os rap das armas à polícia. Alguns músicos, na tentativa de explicar as motivações para cantar os rap polêmicos, acabavam se contradizendo, pois ao mesmo tempo em que afirmavam não fazer apologia ao tráfico, mostravam-se abertos à sugestões e pedidos dos traficantes. A ambivalência de comportamento dos MCs talvez seja uma postura prudente e de sobrevivência no contexto da favela, já que eles não almejam nem a prisão, nem a morte. Vejamos o que diz em depoimento um MC do Borel:

Eu moro na comunidade, tenho família lá. O cara (traficante) escreveu uma letra em cima da nossa letra e *perguntou se dava para gente gravar dentro da nossa comunidade para eles escutarem. E aí gravamos. Não foi uma coisa forçada, foi um pedido. A gente respeitava eles, respeita até hoje. Mas não chegamos a passar a música para fora, cantar em clube. Só que ela foi gravada se espalhou. E acabou que foi parar na mão da mídia, e eles acharam que o original dela era esse. [grifo meu]* (Essinger, 2005, p. 238)

Com se vê, outra vez estavam instaladas as condições favoráveis para associação das práticas criminosas ao universo do baile funk, como bem ilustram algumas manchetes e editoriais da mídia impressa no ano de 1995: “Rap é a nova arma do Comando Vermelho”; “No Dona Marta, rap é fundo musical para o uso

⁵⁰É difícil falar de autoria nesse universo onde as músicas estão sujeitas a tantas versões. Por isso, nesse caso, é mais coerente falar em versão dada pelo MC a uma música já conhecida.

de drogas”; “DJ: traficantes pagam bailes funk”; “Gravações mostram que tráfico busca soldados em bailes”.⁵¹

Na segunda metade da década de noventa a música funk consegue um grande sucesso mediático, sobretudo com o estilo denominado *funk melody*, que é um subgênero dançante, de batida mais leve e temática romântica. O cantor Latino e Claudinho & Buchecha foram os nomes que conseguiram maior destaque no cenário musical sendo lançados pelas principais gravadoras do país. De acordo com Essinger (2005), enquanto que por um lado o *funk melody* conquistou uma parcela significativa da chamada classe média e popularizou ainda mais o funk, por outro, o envolvimento de integrantes do universo funk com as práticas criminosas não diminuía, o que se verifica nesse período é apenas uma diversificação desse envolvimento.

O fechamento de muitos clubes seja por incomodar a vizinhança com os altos decibéis e com as arruaças nas saídas dos funkeiros, ou pelas denúncias dos “bailes de corredor” e o envolvimento com o tráfico de drogas, provoca a migração do baile funk para as favelas, inaugurando o “baile de comunidade”⁵². Essa mudança possibilitou uma maior aproximação do funk com alguns integrantes do narcotráfico, tendo em vista que maioria das favelas cariocas vive sob o comando desses bandidos. A partir desse momento intensifica-se a produção musical de um subgênero do funk, denominado “proibidão”, que fala da violência e exalta as ações dos traficantes. As letras do “proibidão” revelam uma música muito mais agressiva que o “Rap das armas” e com um conteúdo mais comprometido com a criminalidade. Essa modalidade de “funk proibido”, também conhecida como “Funk Neurótico”⁵³, parece ser porta-voz de um contexto emblemático da realidade carioca. O “proibidão” é resultado de uma mídia de produção clandestina com pouca divulgação fora da favela. As tentativas de

⁵¹Cf. Souto (1997, p.90).

⁵²O termo “comunidade” é muito utilizado no universo do funk para referir ao local onde mora a maioria dos funkeiros. É sinônimo de favela, porém parece não carregar o mesmo “peso” de preconceito que o termo favela. Conforme Herschmann (2000), o termo “comunidade” se notabilizou a partir dos anos 70 por meio da Igreja Católica com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) que tendia adotá-lo para designar locais de habitações populares, contrapondo-se ao estigma lançado sobre a palavra favela e ao mesmo tempo fortalecendo o sentido comunitário do trabalho a ser desenvolvido ali.

⁵³ Na gíria dos funkeiros cariocas o adjetivo “neurótico” quer dizer violento ou descontrolado. O termo “neurose” significa um estado que a violência se faz presente (Russano, 2006).

proibir essa produção, através das investigações policiais com as frequentes aparições na mídia contribuíram sua popularização fora da favela. O “proibidão” ganhou notoriedade mesmo no ano de 1999, quando surgiram o “Rap do Comando Vermelho”, e “Raps do X9”. Desde então os “funks proibidos” não param de surgir, quase sempre na forma de versões de grandes sucessos do funk ou da música pop. As proibições a esse estilo de funk continuaram acontecendo, e muitos MCs têm sido investigados e presos. Contudo, essa produção musical marcada pela informalidade e por muitas contradições perpetua nas diversas favelas e da Cidade Maravilhosa.

4.5

A violência no funk: controvérsias entre os especialistas

Para os pesquisadores das manifestações culturais juvenis, a violência no movimento funk é uma questão polêmica. Quando se trata da violência nesse universo essas divergências entre os cientistas sociais parecem refletir o acontece entre os leigos: a formação de um grupo que criminaliza o funkeiro e de um outro que o inocenta.

Herschmann (2000) acredita ser incorreto o uso das músicas como provas em processo de apologia ao crime, à violência e mesmo ao tráfico de drogas, pois as músicas tratam do cotidiano do frequentador do baile, que vive na favela e convive com o crime. O pesquisador diz que uma pessoa não é necessariamente criminosa só porque cantava ou ouvia essas músicas. Herschmann acrescenta que a intensa associação à violência urbana contribuiu para um processo de “estigmatização” e “demonização” do funk, transformando o funkeiro em uma ameaça à ordem urbana e sinônimo de delinquência juvenil.

Souto (1997) afirma que a polêmica instaurada sobre funk remete, na verdade, à violência nos bailes funk. O que se combate, nesse caso, não é a violência do baile, mas o próprio baile. A antropóloga garante que qualquer avaliação sobre esse tema se torna difícil pela falta de estatísticas confiáveis e por isso sobram interpretações parciais e ao mesmo tempo tendenciosas. A autora responsabiliza parte da imprensa pela associação genérica dos bailes funk à violência pesada, transformando o evento no “braço musical” e no “lôcus de aliciamento de adolescentes e jovens para o narcotráfico”. Souto acredita que a

emergência de comportamentos violentos entre esses jovens resulta do caldo de cultura propiciado pela exclusão e o desprezo social. Por isso a autora critica a redução do baile funk a uma pura prática da violência.

Tudo se passa como se baile funk não fosse também um espaço de festa, de confraternização e de identificação individual e grupal; de encontro e troca, de intensa competição e solidariedade simbólica. E, principalmente, um *locus* de elaboração do uso da violência física. (Souto, 1997, p.73)

Cecchetto (1997) estudou o universo dos “bailes de corredor” e pondera ao afirmar que existe uma grande dificuldade de separar a “disposição” para o conflito ou para a harmonia entre os funkeiros. A pesquisadora garante ainda que nesse meio há uma transitoriedade de práticas e a coexistência de posturas opostas ou diferentes no mesmo jovem ou no mesmo grupo. Cecchetto identificou no baile funk a representação simbólica de processos complexos que organizam a vida social das favelas segundo uma lógica antagônica, territorial e guerreira. Porém, nega qualquer associação direta entre os bailes e a lógica das quadrilhas que dominam o tráfico de drogas nas favelas cariocas.

De forma nenhuma isso quer dizer que os bailes funk expressem mimeticamente a guerra entre as quadrilhas, nem que as galeras sejam uma forma de agrupamentos menos complexos, porém ligada à hierarquia do crime organizado. O que se percebe é uma permanente negociação e interação entre as galeras e os organizadores no que diz respeito à recriação dos códigos de violência no âmbito do lazer e da sociabilidade juvenil. (Cecchetto, 1997, p.114)

Zaluar (1997) que desenvolveu pesquisas sobre a violência nas favelas cariocas, em particular das situações enfrentadas pela população juvenil pobre desses territórios, nos parece mais rigorosa e adverte:

É necessário analisar cada caso no seu contexto, cada contexto nos seus múltiplos aspectos, cada aspecto no seu processo específico e teremos não dois campos opostos de luta, mas uma luta diversificada em várias frentes. Sem cair nas armadilhas do relativismo, praticando porém a relativização, teremos que analisar as conseqüências dos atos violentos para a pessoa ou grupo que os pratica, assim como os efeitos de seus atos sobre terceiros, meros passantes, espectadores, vítimas inocentes, parte da luta pela sobrevivência posta na disputa por territórios urbanos, parte das rivalidades em torno das quais movem-se homens orgulhosos em busca de poder e prestígio. (Zaluar, 1997, p.43)

A notória associação do funk à criminalidade acabou sendo o marco para divisão das opiniões quando se trata desse estilo musical no Rio de Janeiro. No

entanto, observa-se que há outros tantos aspectos (culturais, sociais, econômicos, psicológicos, etc.) envolvidos nesse fenômeno que extrapolam o fato de ser a favor ou contra o funk. O presente trabalho busca fugir da dicotomia instalada no debate sobre funk carioca, por isso se propõe a analisar a especificidade do “funk proibido”, através das dessas músicas revelando as condições que propiciam essa produção; o estilo de vida dos seus agentes e as conseqüências que essa produção tem provocado na sociedade carioca. Ao contrário de outros enfoques, não pretendemos aqui oferecer condições de visibilidade e muito menos “dar voz” aos produtores do “proibidão”.

5

Aumente o som: o “proibidão” tá na pista!

Eu acho que eles não sabe /
Que o Adeus é Talibã / Fura
blitz, faz resgate / Somo pior
que Saddam.⁵⁴

5.1

As origens do “proibidão”

Do ponto de vista do conteúdo abordado nas músicas, o “funk proibido” se assemelha a outros estilos musicais conhecidos mundo afora como o *gangsta rap* e os *nacorridos*. O *gangsta rap* é o gênero musical de maior preferência entre os negros norte-americanos, esse estilo surgiu na década de 90, a princípio, como um instrumento para denúncia das condições sociais dos guetos nova-iorquinos. Com o tempo, as suas letras se tornaram politicamente ilícitas passando a abordar temas como uso de drogas, machismo, sexismo, a exaltação de bandidos e o ataque às autoridades. O “G-Rap”, como é conhecido o *gangsta rap*, é um dos estilos musicais mais conhecidos e vendidos do mundo, seus maiores representantes são ou foram membros de gangues, alguns estão presos ou já passaram pela prisão.⁵⁵

Os *nacorridos*, conhecidos também como *narcocorridos*, têm o objetivo de exaltar as práticas criminosas dos traficantes de drogas mexicanos, sendo muito comum na fronteira com os Estados Unidos. O estilo é resultado da apropriação de uma expressão musical popular mexicana, os *corridos*, que narravam as verdadeiras façanhas dos heróis da independência mexicana, tais como Zapata, Villa e Hidalgo. Os *corridos* foram transformados em instrumento de propaganda dos grupos de narcotráfico com músicas que exaltam os seus “heróis” e os seus feitos⁵⁶. Tal como acontece com o “proibidão” no Rio de Janeiro, supõe-se que os cantores dos *nacorridos* sejam financiados pelos traficantes de drogas.

⁵⁴Trecho de “proibidão” produzido no Morro dos Macacos pelo DJ Boladão.

⁵⁵Cf. Rafael (1998), Bisk (2006) e Essinger (2005).

⁵⁶Cf. Tenório (2006).

Nesta pesquisa não foram encontradas evidências que apontem influências, seja do *gangsta rap* ou dos *nacorridos*, para surgimento do “funk proibido” produzido no Rio de Janeiro. Os indícios apontam mais para um fenômeno próprio do universo da favela, ou seja, o “proibidão” é resultado dos aspectos que, por um lado, constituem as condições sócio-históricas do peculiar território da favela (tema desenvolvido no primeiro capítulo), e por outro, fazem parte da própria história do funk carioca (tratado no segundo capítulo desta dissertação). Como já foi mencionado, as situações de violência estão presentes nas favelas cariocas desde seu início, no limiar do século 20. As primeiras expressões dessa violência sofrida pela população de favela foram creditadas às arbitrarias intervenções de caráter médico-sanitário e jurídico-policial por parte do poder público. Uma prova dessa política foram os cíclicos processos de demolições e remoções das habitações populares na frustrada tentativa de “purificar” esteticamente a cidade (Maiolino, 2005). A partir da década de 70, o território das favelas foi ocupado por grupos de narcotraficantes que passaram a controlar a vida dos moradores com o uso da força, da violência e a imposição do medo. Em alguns casos, esses grupos armados desenvolveram, nas lacunas deixadas pelo poder público, políticas assistencialistas, que são também outra forma de controle sobre os favelados (Alvito, 2001).

A história do funk carioca mostra que, sobretudo a partir do fechamento de alguns bailes funk realizados em clubes e da intensa repressão às galeras, devido a freqüentes brigas e mortes entre os funkeiros, o funk foi cada vez mais empurrado para dentro das favelas onde encontrou um território dominado por facções do tráfico⁵⁷. Conforme Russano (2006), nesse momento que as letras passaram a retratar cada vez mais o cotidiano da favela dando início a um “alinhamento ideológico” entre funkeiros e traficantes, e quando estes passaram a patrocinar os bailes (chamados de “baile de comunidade”) e os próprios músicos. Em contrapartida, os MCs tornaram-se “porta-vozes” das facções que dominavam as favelas. É sabido que o funk é o estilo musical mais difundido dentro das favelas cariocas, do mesmo modo que é notório o seu aspecto “agregador” enquanto

⁵⁷Nos festivais de galera era comum ouvir refrões que faziam referência às facções do tráfico que dominavam a comunidade de origem de cada grupo. Conforme Cecchetto (1997), os “gritos de galera” tinham como objetivo dar visibilidade aos “territórios”, ou seja, favelas, bairros e conjuntos habitacionais de onde vinham as galeras.

fenômeno musical, podendo ser apropriado de diversas maneiras, permitindo muitas versões e estilos (Lodi, 2005).

Portanto, supõe-se que esses fatores supracitados tenham propiciado o surgimento do “funk proibido” no Rio de Janeiro.

5.2

O “funk Proibido” na imprensa carioca

A “descoberta” do “proibidão” pela imprensa tem sido revelada na forma de novidade e surpresa. O “funk proibido” só não representa uma novidade para os moradores das favelas e para a polícia carioca, esses, certamente, têm notícias cotidianas do “proibidão”, pois ele é tocado frequentemente nos bailes dessas comunidades. Da mesma forma que os discos dessa produção são encontrados nos principais pontos de comércio informal da cidade, como no Camelódromo da Rua Uruguaiana, no Centro do Rio. O baile e os CDs são proibidos, são tratados como caso de polícia, mas estão por aí tranquilamente, diante dos “olhos” dos representantes do poder público.

Durante os dois anos de pesquisa acompanhei através dos jornais as notícias sobre o funk carioca⁵⁸. Cada vez que esses jornais estampam notícias sobre o funk é para denunciar situações de violência ou de crime envolvendo os integrantes desse movimento. Os jornais, geralmente, chegam primeiro ao fato do que a própria investigação policial. As notícias, por sua vez, são apresentadas, quase sempre, de forma sensacionalista, como podemos identificar em algumas manchetes: “Escândalo: funk do mal ensina roubar carro” (*O Dia*, 29/09/05), “A festa do tráfico” (*O Dia*, 16/10/05), “Baile funk termina em morte na penha” (*Extra*, 11/04/06), “Videokê do tráfico não toca mais nada” (*Meia Hora de Notícia*, 29/05/06), “PM acaba com baile funk” (*Expresso da Informação*, 05/06/06). Num segundo momento dar-se a reação da polícia: “Polícia prende um e indícia 12 que cantam funk do mal”, (*O Dia*, 30/09/05), “MC Colibri é preso

⁵⁸Acompanhei também nesse mesmo período as notícias das discussões sobre moradias irregulares, as invasões de áreas de proteção ambiental, as remoções e todo debate a respeito da política habitacional para as favelas. Um dado curioso: quando o tema é favela, os principais (*O Globo* e *JB*) dedicam espaços para reportagens, opiniões de especialistas e leitores; mas quando tema é funk, são jornais populares, como *O Dia* e *Extra*, que se ocupam de noticiar. Mas quem noticia com mais frequência os episódios do funk são os jornais mais baratos da cidade (*O Povo do Rio*, *Expresso da Informação* e *Meia Hora de Notícia*), que atualmente custam R\$ 0,50.

acusado de tráfico de drogas” (*O Globo*, 25/05/06), “Reis do funk na mira da polícia” (*Meia Hora de Notícia*, 26/05/06).

Mesmo considerando a forma exagerada que a imprensa tem abordado os episódios associados ao funk, não há como negar que as letras e as músicas do “proibidão” expressam apologia ao crime e descrevem ações violentas e de terror.

A novidade observada na produção do “funk proibido” seria que este subgênero expressa uma inédita configuração de práticas que têm em comum o mesmo contexto, ou seja, os morros e as favelas cariocas. Por um lado, temos a música funk, que a despeito das inúmeras controvérsias, teve sempre citada em episódios violentos (Souto, 1997), e por outro, encontram-se os grupos do tráfico de drogas. O fenômeno “proibidão” abordado neste trabalho é, de certa forma, resultado da união dessas duas práticas: o funk e a criminalidade ligada ao narcotráfico.

5.3

“Proibidão”: a voz do morro ou a voz dos traficantes?

Desde as primeiras denúncias de envolvimento de cantores do funk com práticas ilegais, os próprios MCs e alguns defensores do “rap de contexto”, se justificam dizendo que se trata de uma música que fala da realidade em que vivem. Há algum crime nisso? Indagam os defensores desse estilo. Abordar temas que descrevem as situações de violências do “contexto”, fazendo ou não apologia às práticas criminosas, representa apenas uma das muitas formas possíveis de expressão no universo do funk.⁵⁹ O funk é uma produção musical entrelaçada de diversos aspectos que refletem uma organização social de múltiplas éticas (DaMatta, 1993). Apresentando-se sugestiva às misturas interculturais que propiciam organizações subjetivas híbridas, polissêmicas. Essas características apontam para o que Lodi (2005) identificou de aspecto “agregador”, presente tanto no funk como no hip hop. Nesse mesmo sentido, Sanchis (2001) fala de uma predisposição estrutural para cruzamentos e porosidades das experiências

⁵⁹A transitoriedade é um dos traços do universo funk e da juventude carioca, como expressa Vianna (1997, p.7): “E para complicar tudo, nada é definitivo. O alemão pode virar sangue-bão do dia para noite. E vice-versa. O *punk* se transforma em crente, o crente em surfista, o surfista em empresário, o empresário em traficantes de armas ex-soviéticas. Os morros mudam de chefe, as marcas da moda saem de moda e fumar charuto passa a ser hábito adolescente. Não é fácil ser jovem no Rio de Janeiro”.

possibilitando a construção de identidades múltiplas e compósitas, ou seja, de sujeitos plurais.

Após essas considerações, a análise do universo da produção do “funk proibido” e as ambigüidades presentes no discurso dos seus representantes se tornam compreensíveis. Dessa forma, entende-se que não existe uma linha que separa o estilo “proibidão” do funk comum, do mesmo modo que há uma distinção entre o MC que cantam um estilo e aquele que cantam outro estilo.⁶⁰ Apenas pelas músicas (pelo seu conteúdo) parece ser possível fazer alguma diferenciação, a despeito das inúmeras versões.⁶¹ A tarefa aqui será desenvolver uma rigorosa análise dos códigos que regem o contexto do “funk proibido”, sem necessariamente se posicionar a favor ou contra o estilo. A advertência de DaMatta (1993, p.176) nos parece adequada para o estudo desse fenômeno: “O primeiro passo para estudar um fenômeno como violência, a sexualidade, o tabu ou o pecado é vencer as resistências de uma moralidade cujo objetivo é impedir que se fale desses assuntos sem tomar partido”.

Observa-se no universo do “funk proibido”, sobretudo entre os MCs, uma inclinação à “vitimização” que se acentua como um alibi diante qualquer tentativa de imputabilidade sobre a sua produção musical. Essa postura é reforçada por muitos especialistas que, na tentativa de elaborar um discurso em defesa do lazer, da festa e da confraternização que os jovens pobres encontram no baile funk, acabam encobrendo a outra face dessa mesma “moeda”, caracterizada por práticas ilegais. Verifica-se entre os pesquisadores do funk uma grande dificuldade em assinalar os aspectos da ilegalidade, ou seja, de colocar o “dedo na ferida” do funk. Geralmente falam da polissemia que gera diversos estilos e identidades ao ser funkeiro, porém, a descrição dos aspectos festivos e lúdicos sobressai aos demais. Quando abordam a violência no contexto das favelas, tratam-na de forma unilateral, representada pelo poder policial ou pela ineficiência das políticas públicas. Quando analisam a violência entre os jovens funkeiros, apresentam-na como uma “ritualização” para elaboração das condições de violências vividas no contexto, isto é, uma dramatização em forma de festa – o

⁶⁰No início da pesquisa procurei distinguir os MCs que cantam “proibidão” dos que não cantam. Tempo perdido na busca de separar aquilo que não se separa.

⁶¹Creio que nesse ponto reside uma das dificuldades encontradas pelas investigações policiais. Como identificar o “autor”, o “responsável” pela obra ou pelo crime num universo em que as pessoas jogam a própria diversidade e multiplicidade do contexto e das vivências na construção das suas identidades? (Sanchis, 2001).

“baile de corredor”, por exemplo. “Que os bailes podem ser violentos não há como negar. Caberia, no entanto, discutir o significado desta violência, termo tão polissêmico, e o sentido que a mesma adquire nas *brigas das galeras* dos chamados bailes de corredor” (Vilhena, 2005, p.28). Nota-se que a mesma sociedade, que por um lado, condena as “brigas de galo” e os rodeios com touro, alegando a violência sofrida pelos animais, por outro, trata a “rinha” entre os jovens favelados “filosofando” ou interpretando o confronto como uma “elaboração simbólica” da violência, ou ainda, como uma forma de alcançar “visibilidade” e “reconhecimento” social (Ceccheto, 1997; Soares, 2005).

5.4

Os primeiros “proibições”

As primeiras composições que expressaram um alinhamento entre o funk e a criminalidade ficaram conhecidas como os “Raps das armas”, e se tornaram públicos em 1995. A partir de então “Rap das armas” passou ser um nome genérico para denominar qualquer composição no universo funk que tratasse do tema das armas e da violência. Cada comunidade acabou fazendo a sua versão do “Rap das armas”, adequando às particularidades do lugar. Foi assim que surgiram o “Rap da armas do Dendê”, o “Rap das armas da CDD”, o “Rap das armas do Borel”, entre outros. A música era sempre a mesma e as alterações na letra eram mínimas, muitas vezes, apenas mudavam o nome da comunidade.

A despeito das investigações policiais que foram abertas nesse período para provar se havia ou não envolvimento dos MCs que cantavam os “Rap das armas” com os traficantes, a produção desse estilo de funk não foi interrompida, apenas sofreu algumas modificações, algo comum aos fenômenos desse contexto. Os músicos disseram em depoimento que cantavam a realidade do lugar onde moravam por isso as músicas que faziam ficaram conhecidas como “Rap do contexto”. Esses funk continuaram sendo produzidos e tocados nos “bailes de comunidade”. A imprensa, por sua vez, permanecia tratando essa produção como os “raps do tráfico”, enquanto a polícia fechava alguns bailes, apreendia discos, investigava MCs e proibia a execução dessas músicas. Nada impediu que a aproximação entre o funk e o tráfico de drogas se consolidasse, um dos resultados

desse encontro foi o surgimento do “proibidão”⁶²: um subgênero do funk que faz apologia ao narcotráfico com exaltação das façanhas criminosas e violentas, e expressa o ódio e a morte dos seus inimigos: a polícia e as facções rivais.

Mas foi com o “Rap do Comando Vermelho”, de 1999, como mencionado no capítulo anterior, que se inaugura o estilo de funk denominado “proibidão”.⁶³ A partir de então, um sem-número de versões começaram a ser feitas em cima de funk de sucessos ou mesmo de sucessos *pop*.

5.5

As montagens e as versões a favor do “funk proibido”

Ausência de originalidade e do registro de autoria das músicas são duas características marcantes na produção do funk carioca. Por um lado, os DJs se apropriaram de diversas melodias, elaborando as montagens⁶⁴, por outro, os MCs juntaram trechos de letras de diferentes músicas, seja funk ou não, inseriram refrões de sucesso resultando em “novas” músicas. Essa prática nos parece remontar ao período anterior à nacionalização do funk, quando era comum, entre as galeras, fazer paródias em português em cima das músicas norte-americanas. Essas “colagens” de fragmentos de músicas, principalmente estrangeiras marcaram também a produção do funk carioca no seu abasileiramento. O universo da produção musical funkeira é um lugar onde tudo se mistura para formar algo “novo”. “A criatividade original é esmorecida frente a uma mixagem em que parece estar lembrando Lavoisier na parte da sua teoria que diz: ‘na natureza nada se cria, tudo se transforma’” (Bello, 2001, p.48).

Para Herschmann (2000, p.274), entre as condições que favoreceram esse processo que ele chama de “pillhagem”, estão:

⁶²Quanto ao aumentativo do termo “proibidão”, Russano (2006, p.11) aponta duas possibilidades de entendimento: “Primeiro ele conota poder, força, - trata-se de algo muito proibido, ligado ao banditismo; segundo, ele confere certa ‘leveza’ humorística à repercussão e ao escândalo que a venda de um CD feito com baixíssima qualidade técnica, de forma caseira, ganhou na mídia”.

⁶³Em 1995 a imprensa já havia registrado alguns funks que faziam apologia ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro (“Rap é a nova arma do Comando Vermelho”, *O Globo*, 11/06/1995). Porém o nome “proibidão”, segundo diversos autores, foi dado a esse estilo de funk a partir de 1999 (Mello, 2003, p.60).

⁶⁴Montagens são trechos de diversas músicas agrupadas formando uma só (Branco, 1995).

O acesso fácil e barateamento dos novos recursos eletrônicos de som, como *samplers* sofisticados, supercomputadores, mixadores e mesas de som com dezenas de canais, que permitiram (...) que as pequenas gravadoras, quase rudimentares, pudessem elaborar produtos de forte marca local, aptos a competir no mercado.

Segundo o autor, essas facilidades tecnológicas acrescidas de uma postura de oposição aos valores culturais hegemônicos como originalidade, identidade e imparidade fizeram com que a produção cultural do hip hop e do funk, apresentassem traços como a repetição e a identidade plural, assumindo uma condição de “artefato intertextual”, onde ninguém seria dono de um ritmo ou de um som, desenvolvendo uma estética do “pegue e mistura” e da versão. Herschmann (2000) identifica, tanto no hip hop como no funk, uma característica “agregativa” com grande capacidade de articular identidades culturais alternativas e plurais, de pilhar e apropriar-se de elementos já canonizados nas culturas hegemônicas. Dessa forma, torna-se difícil falar em direito autoral porque as músicas são geralmente resultado de uma *bricolage* de outros trabalhos, propiciando uma produção fácil e rentável.

Se, por um lado, o rap constitui-se em um “artefato intertextual”, pois foi através de “pilhagens” que muitos desses jovens puderam alcançar o mercado e o *status* de cantores e compositores, por outro, é também através de outras “pilhagens” que um bom número deles vem perdendo muitos dos seus direitos. (Herschmann, 2000, p.270)

Desse modo, as “pilhagens”, em forma de apropriações de trecho de músicas ou letras e as versões, tornaram-se um fenômeno corriqueiro no universo do funk carioca, sobretudo na produção que alimenta os “bailes de comunidade”, o lugar privilegiado do “proibidão”.

5.6

“Proibidão”: a bala vai cantar!

O “funk proibido”, como já foi mencionado, expressa, de certo modo, as múltiplas éticas da vida social na favela. Esse fenômeno musical apresenta-se como um fio que une os diversos assuntos (música, festa, violência, etc.) que compõe o mosaico do cotidiano das populações que ocupam o território das favelas, expondo, de forma emblemática, todas as contradições desse estilo de

vida. O “proibidão” revela os mecanismos de “navegação social” que possibilitam uso de critérios múltiplos em todas as dimensões da vida, dentro e fora da favela (DaMatta,1993). Nesse sentido, o significado das palavras, dos gestos e das posturas de cada indivíduo pode variar dependendo do contexto, da ocasião e das pessoas envolvidas. De forma que o território do “funk proibido” tem o seu próprio vocabulário⁶⁵, tem as suas próprias leis e seus legisladores.⁶⁶

Portanto, esta parte da dissertação seguirá uma linha descritiva, norteadas pelos temas abordados nos “funks proibidos” que foram selecionados para este estudo, e estão numerados de 1 a 21, com se verá a seguir.⁶⁷

Quase como se fosse um diário, o “proibidão” descreve a vida no crime, a rotina de “trabalho”, e as pretensões dos narcotraficantes. Sem receio ou pudor, esses “músicos-bandidos” se revelam no “proibidão”. Identificaremos nos trechos que seguem, aspectos que sugerem que essa produção musical tem entre os seus objetivos a difusão e o fortalecimento de uma identidade dos integrantes da facção criminosa, ou seja, dos *manos*, daqueles que “fecham junto”.

Tem bala de fuzil
Mal amanhece
E o bagulho fica doido
Geral pesadão na pista
Vai ter Civil é no morro
Vida no crime
E é claro é chapa-quente
E se tá conspirando
Ao mesmo tempo tá rendendo pra gente
[Nº.3]

O bagulho aqui é sério
Aqui a chapa é quente
[Nº.14]

Nosso bonde tá pesado
Armamento, munição
Vou ter que partir pro altinho
Pra trocar com os alemão.
[Nº.2]

⁶⁵As gírias e neologismos presentes nos “proibidões” analisados neste trabalho estão no Glossário, Anexo I.

⁶⁶“Sou a lei, pelo certo e o errado”, Tonicão, antigo líder do tráfico na favela de Acari (Alvito, 2001, p.283) “No meu negócio eu sou contador, polícia, juiz e presidente”, traficante Uê (Rafael, 1998, p.96)

⁶⁷A relação das letras de funk usadas neste trabalho se encontra no Anexo II.

A expressão “bagulho”, no idioma usado pelos traficantes cariocas tanto pode significar droga, como pode se referir, de forma genérica, ao próprio tráfico de drogas e tudo que envolve esse negócio. O termo “pesado” ou “pesadão”, como se observa nos trechos acima, e é muito usado nos “proibições”, sempre dirá respeito ao poderio bélico da facção. A expressão “chapa-quente”, atualmente difundida para além do contexto das favelas, sugere uma situação difícil ou de grande risco. Por isso essa expressão será muito usada na descrição da rotina dos narcotraficantes. De acordo com os “proibições”, esses traficantes estão cientes dos riscos e do lucro dessa atividade, porque, afinal esse negócio “tá rendendo” também pra eles. Supõe-se que alguma forma de lucro financeiro e o prestígio local justificam o esforço para a manutenção domínio de tráfico de cada favela.

Têm vários AK⁶⁸ aqui no morrão
 Eles fica ciente
 Que o Macaco é pesadão
 E para os amigo
 Que tá na atividade
 Fazendo a segurança
 Da nossa comunidade
 Têm os MCs para divulgá
 E mostrar que o Macaco é 100% ADA
 [Nº.1]

Nosso bonde é chapa quente
 Se subir nós mete bala
 Um monte AKcromado
 Um pentão de goiabada
 [Nº.16]

Vai tomar só de AK
 Nosso bonde é do quadrado
 Fortemente pesadão
 Portamos vários G3 traçado, AK trovão.
 [Nº.2]

A demonstração do poderio bélica é feita através da nomeação das armas usadas pelas facções. Essa é uma estratégia usada por todas as facções do tráfico (e em alguns casos, pela própria polícia como veremos mais a frente) para garantir o controle do morro e a manutenção das bocas-de-fumo. Essa incessante nomeação das armas nessas composições é mais uma forma de exibir da dimensão do poder de fogo das facções, que é o poder decide em qualquer resolução de

⁶⁸Mais informação sobre armas descritas no “proibidão” veja o Glossário no Anexo I.

interesses divergentes. Para expressar o seu poder e as suas pretensões essas facções criminosas parecem usar como porta-voz o “proibidão”. No entendimento de Arendt (1990 *apud* Alvito, 2001) o poder necessita de legitimidade, enquanto que a violência precisa de instrumentos e de justificativa. O poder não precisa de justificção porque é inerente às próprias comunidades políticas. A autora conclui que a violência poder ser justificável, mas nunca será legítima. Indiferentes a essas especulações os narcotraficantes cariocas transformam o funk e os MCs em veículos para a divulgação de suas idéias de forma pragmática, como se observa nos trechos que seguem.

Salve o Cristo Redentor, certo?
 Rio de Janeiro, Complexo da Maré, Vila do Pinheiro.
 Tá surdo? Tá surdo?
 A nossa maior conquista é de poder tá vivo, certo?
 Nosso objetivo é honrar o nome do mano
 E nossa meta é dominar o Rio de Janeiro, certo?
 Se tiver em dúvida vem!
 Vem que nosso bonde surpreende, certo compadre?
 [Nº.6]

Fechamo a Linha Amarela
 Mostramo o nosso poder
 Bombardeamo o Ari Franco
 Fizemo os verme correr
 Botamo até pra descer
 Os guardinha da guarita
 [Nº.7]

Mete a bala é o c...
 A Fazendinha joga a bunda
 A Grota é cheia de xepa
 E a Brasília é toda imunda
 Eu acho que eles não sabem
 Que o Adeus é talibã
 Fura blitz faz resgate
 Somo pior que Saddam
 [Nº.8]

No que diz respeito à forma musical, é inevitável não ser surpreendido com os efeitos sonoros do “proibidão”. Quanto ao conteúdo, no mínimo nos trechos supracitados, observa-se algumas pretensões que não se restringem apenas a apologia às práticas criminosas. A frase “nossa meta é dominar o Rio de Janeiro” pode ecoar meio utópica, mas episódios recentes, como o de dar ordens para o fechamento do comércio em alguns bairros, sugerem que o controle da cidade

através da instituição da violência, do terror e da difusão do medo pode acontecer. Referências a ícones do terrorismo mundial, como “talibã”, reforçam as pretensões impor o medo à sociedade. Esses “músicos-bandidos” ou “bandidos-músicos” parecem estar cientes do poder e do alcance dessa produção “artística”. Como já foi comentado anteriormente, o acesso fácil a tecnologias de mídia contribuiu para a transformação de uma expressão musical em instrumento agressivo, e ao mesmo tempo, disseminador do medo e do terror. Desse modo, o próprio terror ou a sua ameaça apresentam-se “musicalizados” através do “proibidão”.

O estilo de vida imposto pelo tráfico de drogas exige em todos os seus momentos muita vigilância. A tarefa de manter a segurança do morro é primordial para tráfico. Na linguagem local, tal ofício recebe o nome de “contenção”. Conforme o “proibidão”, essa forma de sentinela é vivida de forma ininterrupta por boa parte desses bandidos. Esse é o preço que pagam para a manutenção do controle da vida social no morro, cujo fim é a garantia do ponto de venda da droga e da própria sobrevivência. Em algumas letras que tivemos acesso sugerem a existência, já bem consolidada, de algo como se fosse uma “cultura do tráfico” e, conseqüentemente, o desenvolvimento de um *ethos* do traficante.

O bonde tá pesadão
 Nós não tá pra brincadeira
 Dominamo a “porra” toda
 Traficamo a noite inteira
 [Nº.7]

É a realidade do dia-a-dia no Morro dos Macacos
 Tá ligado? É o Bonde do Scooby, tá ligado?
 Tá na mídia. É o poder, pô.
 [Nº.4]

Porque de dia e de noite
 A chapa é quente
 É melhor pensar direito
 Se você quer formar com a gente
 [Nº.15]

Se tu é CV na mente
 E anda com o fuzil na mão
 Vem comigo a chapa é quente
 E o comando é vermelhão
 [Nº.18]

Conforme algumas letras apontam, o sucesso do “negócio” no tráfico depende não apenas da manutenção das bocas-de-fumo (ponto de venda de droga), geralmente situados na subida de morros ou na entrada de favelas, mas também dos meios utilizados para divulgar os “produtos”. Rafael (1998) comenta que as drogas antes eram vendidas nas “bocas-de-fumo”, mas atualmente o “baile de comunidade” promovido pelos traficantes tem funcionado também como o novo ponto de comercialização de drogas. A novidade é a união da venda e do consumo de entorpecentes num só evento – o baile funk. Desse modo o “cliente”, compra, consome e se diverte ali mesmo no morro. Essa aliança entre festa e tráfico de drogas parece ser mais uma das tantas características reveladas pelo “funk proibido”.

A divulgação é base do negócio
 A propaganda é marketing
 No momento a música que toca é nós que manda.
 [Nº.5]

Se veio curtir o baile
 Vai ser bem recebido
 Mas tiver brigando,
 Neguinho, tu tá f...
 Nosso bonde é preparado
 Mando sem perder a linha
 [Nº.16]

O “proibidão” apresenta-se como um instrumento cujo fim varia segundo as circunstâncias e as necessidades de cada facção. Por exemplo, no que tange ao tratamento dado aos inimigos, que podem receber diversos apelidos. No caso dos policiais, o mais comum é serem nomeados de “vermes” ou “pé preto”. Entre os membros de facções rivais, verificam-se os mais variados tipos de apelidos e xingamentos. Em ambos os casos, o tratamento é marcado pela a violência e pelo terror de forma explícita. O mesmo acontece com o delator, conhecido popularmente como X9, objeto constante nas letras dos “proibidões”, e tratado sempre com as mais terríveis formas de crueldade.

Vacilou levou
 O comando é vermelhó
 Caguetou levou
 O comando é vermelhó
 Se tu bulir levou

O comando é vermelho
[Nº.18]

Traiano eu vou te matar
Você pode ter certeza
Nós vamos te esquartejar
Arrancar a sua cabeça
[Nº.7]

Mais se vier mandado
Terceiro, ADA v...
Nois vai te tacar na fogueira
Fogueira! Fogueira!
Vacilou vai pra fogueira
Deu mole vai pra fogueira
[Nº.21]

Polícia no Macaco
Quando entra de Blazer
Sai de rabeção
[Nº.3]

E troca tudo é o pente
E bota logo um rajadão
Os Amigos dos Amigos
Baqueando os alemão
A gente tem o poder
Não adianta eles tentar.
[Nº.18]

Creio que não há necessidade de comprovação ou garantia de que todas as histórias narradas nesse estilo de funk sejam resultado de ações criminosas promovidas por traficantes. Muito menos que essas músicas influenciam algumas práticas criminosas. Contudo, sabe-se cotidianamente pela mídia carioca, que assaltos, roubos, assassinatos e outros tantos crimes são geralmente imputados a grupos armados que dominam o tráfico nas favelas da cidade. De modo que se os MCs cantam tais episódios, como os abaixo mencionados, certamente, esses fatos lhes são conhecidos.

Porque que o bonde lá do Palace
O blindado não resiste.
Taca fogo em blazer,
Se marcar furamo blitz.
[Nº.9]

Esse Bonde é criativo
Explodindo o carro forte
Roubando caixa eletrônico
Zoando a Zona Norte

Nem polícia quer seguir
 Esse bonde que tem hoje
 É só 157⁶⁹ que pratica o artigo 12⁷⁰
 [Nº.11]

Na mídia, sobretudo nos jornais ditos populares, o proibidão teve várias manchetes de primeira página nos últimos tempos. Numa das tantas manchetes dadas ao tema pelo jornal *O Dia* (29/09/2005, p.3), uma se destacou por apresentar o “funk do mal” na forma de um escândalo para a sociedade. Na capa dessa edição estava estampada a letra do batidão denominado “Bonde 157” cantado pelo MC Frank, cuja letra ensinava como atacar e roubar motoristas, ainda listava modelos e marcas de carros mais cobiçados pelos criminosos, quase todos importados. Conforme os “proibidões” a que tivemos acesso, o roubo de carro parece uma prática comum a todas as facções do tráfico no Rio de Janeiro. Assim como parece ser trivial fazer funk que retrata essa prática, como podemos observar nos trechos a seguir atribuídos a duas comunidades (Chatuba e Adeus) dominadas por CV e ADA respectivamente.

Não se mexe
 Na Chatuba é 157
 Não tira a mão do volante
 Não me olha e não se mexe
 É o Bonde da Chatuba
 Do artigo 157
 Vai, desce do carro,
 Olha pro chão, não se move.
 Me dá o seu importado,
 Que o seguro te devolve
 É Bonde da Chatuba
 Só menor periculoso.
 Audi, Civic, Honda
 Citröen e o Corolla
 Mas se tentar fugir
 Pá! Pum!
 Tirão na bola
 [Nº.13]

O bonde do DJ
 O bonde do Adeus
 Rouba só EcoSport
 Só carro importado
 Divulga o produto assim:

⁶⁹Artigo do Código Penal que trata de roubo.

⁷⁰Artigo que trata do tráfico de entorpecente. Lei Nº. 6368/76 que dispõe sobre prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes.

Olha só o 157.
 Honrando o nosso artigo
 Roubando Mitsubishi
 Citroën, Audi, Stilo
 Honda Civic
 Corolla e Dakota
 Pajero e Cherokee
 S 10 vem toda hora
 1100, Suzuki, Ninja.
 Falcon e CB 500
 XT, Twist e CB 600.
 [Nº.11]

A associação entre música e práticas criminosas norteia a maioria dos funk aqui tratados. A apologia ao crime é a principal característica dessa produção musical. Porém, os responsáveis por essa produção parecem ter consciência da prática ilícita. Parecem saber que é proibido e a despeito dessa proibição, sabem muito bem que a mensagem dessa produção musical se propagará para além dos limites das favelas. Esses “músicos-bandidos” sabem também do poder que a mídia possui, e, portanto, a utiliza o quanto podem. No trecho do funk nº. 12, o MC depois de indagar ao ouvinte se ele vê TV ou ler jornal, insere um trecho do telejornal da TV Globo onde a apresentadora noticia os feitos dos bandidos do Morro dos Macacos. Enquanto que no funk nº.4 o músico incita os comparsas a matar policias, obtendo com visibilidade na mídia.

Escute o barulho (Som de estouro de granada)
 Você vê televisão? (Música de abertura do RJTV)
 Você lê jornal? (Som de rajadas)
 Então...
 Boa noite. Violência em Vila Isabel. Policiais enfrentam traficantes do Morro dos Macacos. O carro blindado do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) foi atingido por duas granadas lançadas pelos traficantes. O pneu traseiro furou e o tanque de combustível estourou. (Voz de apresentadora).
 [Nº.12]

Macaco embarulha Águia
 E explode Caveirão
 Imagina c... vermelho
 O que faço com você
 Se tu brotar no Macaco
 Tu não vai sobreviver
 Bonde do Scooby é pesado
 Por isso tá na moda
 O bonde mata polícia pra sair no RJ
 [Nº.4]

A conquista da visibilidade é um traço marcante na subjetividade de homens e mulheres do nosso tempo. Ser visto a qual quer preço é quase um imperativo. E cada um se mostra como pode. O “proibidão” revela como esse traço atinge uma parcela da população carioca que vive em morros e favelas da cidade. A forma utilizada pelos indivíduos apresentados pelo “proibidão”, para alcançar esse destaque e visibilidade, é através de diversas modalidades de ações violentas ou criminosas. Velho (2000) comentando que o aumento do número de jovens pobres no mundo do crime se deve também a existência de uma rejeição ao tipo de vida dos seus pais e avós que fora repleta de dificuldades, frustrações e marcada pela pobreza. O “proibidão” é testemunha dessa rejeição e porta-voz da busca de reconhecimento social por parte desses jovens.

A sociedade não tá dando
 Condições para viver
 Para o trabalhador,
 Um bom trabalho a receber
 A verdade é que o pobre
 Sempre é discriminado
 No trabalho ou na favela
 Sempre é esculachado
 Eu não agüento mais
 Agora eu vou botar
 A bala pra cantar
 Agora eu tô no crime
 E sou é respeitado
[Nº.14]

Não quero capa de revista
 Nem TV e nem jornal.
 Nois só quer dinheiro
 Para ajudar nossa família
 Não sou Marcio Garcia
 E nem Fabio Assunção
 Não quero ir pra Globo
 E nem passar no Faustão
[Nº.20]

Entre os “proibidões” aqui analisados um traz o registro de uma suposta quebra de acordo entre integrantes do tráfico e uma outra parte. Porém não fica claro se quem traiu foi alguém da comunidade ou a polícia “arregada”⁷¹. A frase “ninguém viu a Civil”, sugere um possível distrato por parte da polícia. A letra

⁷¹ Polícia arregada é o mesmo que polícia comprada. Arrego significa propina dada pelos bandidos à polícia.

relata que ligaram para o Disque-Denúncia e denunciaram o traficante Gan Gan, até então chefe do tráfico no Morro São Carlos no Centro do Rio de Janeiro. Segundo os jornais foi Gan Gan o principal suspeito de ter atirado mais de 200 vezes contra a sede da Prefeitura em 24 de junho de 2002. Para os MCs que cantam o funk, o que fizeram com o Gan Gan⁷² foi “uma grande covardia”.

Acionaram o Disque-Denúncia
 Isso é traição
 Mataram o Gan Gan
 No São Carlos pesadão
 Não deu pra entender
 Ninguém sabe qual é
 A Civil veio de blindado
 E subiu no São Carlos a pé
 São quatro horas da manhã
 Eles tão posicionado
 Veio na troca de tiro
 Gan Gan caiu baleado
 Os “cria” já tomaram tudo
 Chamaram o Batalhão
 Desceram do São Carlos com Gan Gan
 Não deu pra entender
 Ninguém viu a Civil
 Tiraram a vida do mano
 Em troca de 50 mil
[Nº.10]

Através das letras do “funk proibido” se tem uma idéia de como se encontra a “geografia do tráfico” no Rio de Janeiro. O “proibidão” mostra como os principais comandos estão distribuídos nos morros e favelas da cidade. E ainda revela que é aliado e quem é inimigo.

Mando um alô pra Mineira
 Pavãozinho e Cantagalo
 A Grota e a de Deus
 O Borel e a Varginha
 Vidigal, Andaraí
 E o bonde da Fazendinha
 Formiga, a Nova Holanda
 O Serra pra completar
 O Fallet, Fogueteiro
 O Jacaré já tá.
[Nº.18]

Vamos puxar o bonde
 Pra invadir a Mangueira

⁷²O traficante Gan Gan foi morto pela polícia em 13/10/2004.

Morro do São Carlos
 Vintém e a Roça.
 [Nº.1]

Nos trechos de “proibidão” abaixo, observa-se a maneira como as facções criminosas se organizam (“formam bonde”) para tomar territórios inimigos ou mesmo para cometer crimes corriqueiros, como por exemplo, roubar automóveis.

Vamos convocar os braços que invadiu o Adeus
 Alô Fazendinha?
 - Pronto!
 Alô Chatuba?
 - Pronto!
 Alô Brasília?
 - Pronto!
 Alô da Grota?
 - Pronto!
 [Nº.19]

Vem pra conferir
 Pode confirmar
 Pois Rio de Janeiro
 Vai ser todo ADA.
 Mas o Gan Gan manda o Coroa
 Ajuntar o arsenal
 Junto com o Celsinho
 Já tomaram o Vidigal
 Manda um alô pros 157
 Já pode roubar os carro
 Os amigo do Macaco
 Vai puxá pro Cantagalo
 E se tiver blitz na Brasil,
 Pega a Linha Vermelha.
 Dá um baile no Salgueiro
 Mineira, Chapéu Mangueira,
 No Complexo da Maré,
 Tá ligado em quem manda
 Quebra um bagulho aí
 [Nº.6]

As letras do “proibidão” revelam que a polícia é um dos dois alvos favoritos das facções do tráfico. O outro alvo são as facções de narcotraficantes rivais. Como boa parte dos policiais tem a mesma origem social que os integrantes do tráfico, ou seja, os morros e favelas da cidade, é natural que ambos compartilhem da mesma linguagem, do mesmo universo cultural, e porque não, da mesma preferência musical. O jornal *O Globo* publicou trechos de funk que pregavam a morte de traficantes, e exaltavam os feitos dos policiais. Como podemos notar, o

conteúdo desses funks publicados por este jornal não são diferentes daqueles acima analisados: “Vou chegar na favela e vou mais adiante / Entrar no beco pra matar o traficante”; “Homem de preto qual é sua missão? / Entrar pela favela e deixar corpo no chão” (*O Globo*, 20/08/2006, p.34). Como forma de contrapor ao “proibidão”, o *Extra* chamou este estilo de funk supostamente produzido por policiais de “permitidão”

Na ocasião da morte de Bem-te-vi, famoso bandido que comandava o tráfico de drogas na favela da Rocinha, um funk denominado de “Rap da polícia” ganhou destaque nas páginas do jornal *Extra* (03/11/2005, p.3).

Bem-te-vi olhou pra cima
 E começou a chora
 Era o Sena e o Ferreira
 Que não parava de atirar
 Carvalho de AR
 Viu vagabundo correndo
 Acertou a bunda dele
 E outro tava morrendo
 Não tinha pra onde fugir
 Bandido sem entender
 O chefe tava morto
 O negócio era correr
[Anexo II]

A análise das letras “proibidão” apresenta a pluralidade e as contradições nos estilos de vida da parcela da sociedade carioca que habitam os morros e as favelas da cidade. O estudo possibilitou identificar, através das letras desse estilo de funk, as ambigüidades que refletem os valores e a organização social nesse contexto. Desse modo o “funk proibido” além de ser um fenômeno musical muito apreciado, uma diversão juvenil, pode ser também um veículo para expressar a revolta contra as injustiças sociais, como poder ser ainda uma “arma” a serviços dos bandidos, um instrumento disseminador do medo e do terror. Um forte indicador desse último aspecto é a referência a símbolos e figuras internacionalmente identificadas com a violência e o terror, como a menção aos estilos “Afeganistão”, “Colômbia”, “Bagdá”, “Osama Bin Laden”, apontam para aquilo que Alvito (2001) nomeou de “imaginário do terror”.

Além do uso desses ícones associados a idéias de violência e terror nas letras do “proibidão”, há um outro fator reforça a identificação da existência de vínculo entre funk e práticas criminosas: a declaração dos próprios MCs como membros

das facções do tráfico. “Eu sou o MC Frank/ e mando sem perder a linha / Sou fiel ao meu mano/ da boca na Fazendinha / Sou Comando Vermelho” (Nº.21). Em outro funk há um refrão que revela a função atribuída aos MCs que integram essas facções: “Têm os MCs para divulgar/E mostrar que o Macaco é 100% ADA” (Nº.1). Essa convivência entre os MCs e as facções criminosas está presente em diversas letras de músicas. Esses MCs, conforme os funks analisados neste trabalho, apresentam-se como músicos que, para ser fiel à linguagem local, “fecha junto” com as facções. Todos esses aspectos sugerem a indissociável ligação entre “proibidão” e as práticas ilegais promovida por grupos de narcotraficantes.

Conclusão

O fenômeno “funk proibido” é resultado do encontro de dois eventos históricos, ambos tendo como base e proliferação os morros cariocas. O primeiro evento foi a chegada nessas áreas, na década de 70, de grupos armados ligados ao tráfico de drogas. Na metade dos anos 90 esses criminosos, divididos em duas ou três facções, já haviam consolidado o seu poder e dominavam a maioria das favelas da cidade. O segundo evento deve-se ao deslocamento dos bailes funk para as favelas, provocado pelo fechamento dos clubes, onde esses bailes eram realizados, e pela intensa repressão à violência entre os funkeiros. As transformações ocorridas nos últimos anos, tanto no contexto das favelas como no movimento funk, sobretudo com a nacionalização dessa música, foram fortemente marcadas pela violência. Perlman (2003) identifica essas transformações no universo das favelas e mostra que, se antes os moradores desses territórios tinham medo da violência advinda das políticas de remoção, atualmente, eles temem e padecem das arbitrariedades dos narcotraficantes e da polícia.

As condições que possibilitaram o chamado “alinhamento ideológico”⁷³ do funk às facções criminosas têm substrato tanto nos estilos de vida que caracterizam as populações das favelas, como nos aspectos que distinguem a música funk. A facilidade proporcionada pelo espaço da favela para a produção de “identidades plurais” (Sanchis, 2001) e para a mudança fluída entre as várias identidades (Vianna, 1997) deram aos músicos do funk condições para navegarem entre o “ser bandido” e “ser MCs”, entre o cantar o cotidiano da favela e exaltar as façanhas do comando que domina a comunidade. Observa-se que o funk carioca é um estilo de música caracterizado pelas montagens, pelo “hibridismo” (Lodi, 2005), pelo “pegue e misture” e a “pilhagem” (Herschmann, 2000). Assim, esses cantores podem jogar com a multiplicidade de identidades que o meio lhes oferece, usando-as conforme a ocasião.

Supondo que as pré-condições já foram assinaladas, deduz-se que o fenômeno “proibidão” seja, desse modo, mais um corolário do funk carioca

⁷³Segundo Russano (2005), esse se deu quando os traficantes passaram a promover os “bailes de comunidade” e patrocinar os MCs que tornaram-se porta-vozes da facção que dominava o morro.

produzido no território das favelas. Porém, esse estilo de funk não se resume apenas ao resultado do encontro de duas práticas sociais, a bandidagem e a artística. Conforme as letras analisadas neste trabalho revelaram, o “proibidão” é porta-voz das facções do tráfico e expressa o estilo de vida e os objetivos dos narcotraficantes.

O estudo das letras do “proibidão” evidencia a complexidade das práticas sociais na favela, e aponta a proximidade dos estilos de vida nesse contexto com a ilegalidade. Essa ilegalidade, por sua vez, caracteriza o espaço social e engendra subjetividades específicas. A convivência com o informal, com o ilegal, com o arbitrário, com o violento, torna-se pré-condição para construção de “identidades marginais”. O “proibidão” é fruto da subjetividade construída nesse contexto, por sujeitos que transitam entre os mundos da legalidade e da ilegalidade, do asfalto e do morro, do “funk normal” e do “funk proibido”.

O que se percebe de inédito, neste trabalho com o “funk proibido”, é a identificação do uso da música como instrumento para prática criminosa. O “proibidão”, pela forma e pelo conteúdo, apresenta-se como uma “arma” utilizada pelos grupos do narcotráfico. A finalidade dessa música é divulgar as idéias e os objetivos das facções. Ao contrário do samba e do carnaval, ambos com origem na favela e proximidade com práticas ilegais, como o “jogo do bicho”, o “funk proibido” revela-se como um estilo musical “engajado” com a criminalidade. Esse envolvimento estende-se desde a produção da música, passando pelo financiamento dos MCs, até o patrocínio do baile funk, o “baile da comunidade”.

A tendência para a transgressão, e o aspecto do hibridismo apontado por Lodi (2005) na análise da cultura hip hop, são traços constantes na produção do “funk proibido” analisado neste trabalho. Observa-se que hibridismo vem do grego *hybris* e traz a idéia de destempero, excesso. Essa desmedida está presente no funk através da pilhagem, da ausência de originalidade, da apropriação de elementos contraditórios, do desrespeito às regras formais, do pirateamento das cópias e dos plágios. No baile funk, o excesso é identificado no volume ensurdecidor da música e na dança que pode transformar-se a qualquer momento em luta ou guerra – o “baile de corredor”. Na conduta do funkeiro observa-se a transgressão, a ilegalidade e, muitas vezes, a aversão ao pacto social e às regras mínimas de sociabilidade.

Por tanto, o “proibidão” analisado nesta dissertação reflete uma organização social e subjetiva complexa, multifacetada, plural e violenta, que compõe o estilo de vida tanto da favela como do universo funkeiro. Nesse sentido o “funk proibido” é também portador do fenômeno que DaMatta (2003) identificou como “desordem carnavalesca” que legitima e incentiva o excesso. O resultado dessa mistura de práticas e estilos de vida na favela e no funk propicia o surgimento do “funk proibido” que, por sua vez, expressa a subjetividade nesse universo.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, C. **O Poder Invisível**. Disponível em: <[http:// www.bravoline.com.br/noticias.php?id1234](http://www.bravoline.com.br/noticias.php?id1234)>. Acesso em: 05 mai. 2006.

ALVITO, M. **As Cores de acari**: uma favela carioca. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

AUGRAS, M. O medo do outro. In: **O medo no Ocidente**. Coleção Multitextos. Ano 0 – nº. 03. CTCH, PUC – Rio, 2006. pp.19-21.

_____. **Psicologia e cultura**: alteridade e dominação no Brasil. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1995.

_____. Um olhar transdisciplinar na psicologia: uma necessidade? **Anais das terças transdisciplinares**: experimentando a fronteira entre a psicologia e outras práticas teóricas. Rio de Janeiro: UERJ; NAPE, pp. 9-22, 2001.

BATISTA, V. M. O medo na cidade do Rio de Janeiro. **A clínica na universidade**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, v.20, pp.45-56, 2004.

BELLO, O. **Funk, mídia e sociedade**. 2001. 86f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ, Rio de Janeiro.

BISK, A. **Mestres do Gangsta Rap finalmente no Brasil via Trama Records**. Disponível em: <<http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=293>>. Acesso em: 30 jun. 2006.

BRANCO, C. A.; CRUZ, L. F.; ARAUJO, M. N. C. **Ser funkeiro é ser feliz**: estudo da influência do funk nos adolescentes do subúrbio carioca. 1995. 92f. Monografia. CFCH – Escola de Serviço Social – UFRJ, Rio de Janeiro.

BUFORD, B. **Entre Vândalos**: a multidão e a sedução da violência. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1992.

BURGOS, M. B. Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favela do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, A. & ALVITO, M. (Org.). **Um século de favela**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. pp.25-60.

_____. Favela, cidade e cidadania em Rio das Pedras. In: BURGOS, M. B. (Org.). **A utopia da comunidade**: Rio das Pedras, uma favela carioca. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2002. pp.21-90.

CARVALHO, J. M. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a república que não foi. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

CARVALHO, M. A. R. **Quatro vezes cidade**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Conhecer desconhecendo: etnografia do espiritismo e do carnaval carioca. In: VELHO, G. & KUSCHNIR, K. (Org.). **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp.118-138.

CECCHETTO, F. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, H. (Org.). **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. pp. 95-118.

_____. Galeras funk cariocas: os bailes e a constituição do ethos guerreiro. In ZALUAR, A. & ALVITO, M. (Org.). **Um século de favela**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. pp.145 -165.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**, v.1. 9ª.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

COSTA, S. R. S. Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com hip hop e a polícia num morro carioca. In: VELHO, G. & KUSCHNIR, K. (Org.). **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp. 139-155.

DAMATTA, R. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **O que é o Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ESSINGER, S. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERSCHMANN, M. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90 – funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rocco, 1997. pp. 53-83.

_____. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LODI, C. A. **Manifestações culturais juvenis: “o hip hop está com a palavra”**. 2005. 142f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, PUC – Rio, Rio de Janeiro.

MAIOLINO, A. L. G. **Espaço urbano e subjetividade: um foco especial sobre a favela do Canal das Tachas**. 2005. 346f. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia da UERJ, Rio de Janeiro.

MARTINS, M. **Do morro ao asfalto: estudo da influência da música funk nos adolescentes da cidade do Rio de Janeiro na década de 90**. 1999. 104f. Monografia. CFCH – Escola de Serviço Social, UFRJ, Rio de Janeiro.

MELLO, I. **Considerações sobre o funk na cidade do Rio de Janeiro**. 2003. 71f. Monografia. CFCH – Escola de Serviço Social, UFRJ, Rio de Janeiro.

MICHAELIS **Novo Dicionário**. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

MIDDLEJ, S. O lúdico e o étnico no funk do Black Bahia. In: SANSONE, L; SANTOS, J. T. dos (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. Salvador: Dynamis Editorial/Programa a Cor da Bahia/Projeto Samba, 1998. pp.201-218.

PERLMAN, J. E. **Marginalidade:** do mito à realidade nas favelas do Rio de Janeiro (1969-2002). Coleção Estudos da Cidade – Rio Estudos Nº 102. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos – Disponível em <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/index.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2006.

_____. **O Mito da marginalidade:** favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PUC-RIO. **Pós-Graduação PUC-Rio:** normas para apresentação de teses e dissertações. [supervisão: Bergmann, José Ricardo; organização e redação: Souza, Anlene Gomes de]. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Vice Reitoria para Assuntos Acadêmicos, 2001.

RAFAEL, A. **Um abraço para todos os amigos:** algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Niterói: EDUFF, 1998.

RODRIGUES, A. et al. **Psicologia social.** 20ª.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

RUSSANO, R. **“Bota o fuzil pra cantar”:** o funk proibido no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2006. 124f. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO.

SALLES, L. (Org.). **DJ Marlboro:** o funk no Brasil - por ele mesmo. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SANCHIS, P. Religiões, religião... Alguns problemas do sincretismo no campo religioso brasileiro. In: SANCHIS, P. (Org.). **Fiéis e cidadãos:** percurso do sincretismo no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. pp. 9-47.

SEVCENKO, N. **A revolta da vacina:** mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOARES, L. E. et al. **Cabeça de Porco.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOUTO, J. Os outros lados do funk carioca. In: VIANNA, H. (Org.). **Galerias cariocas:** territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. pp.59-93.

TENÓRIO, E. **Ódio los narcorridos!** Disponível em: <[http:// www.gratisweb.com/bordoxochiaca/narco.htm](http://www.gratisweb.com/bordoxochiaca/narco.htm) >. Acesso em: 07 ago. 2006.

VALENTIN, S. A. C. **Convivência x sobrevivência:** o medo nas favelas cariocas. 2005. 35f. Monografia. Departamento de Psicologia, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

VELHO, G. & ALVITO, M. (Org.). **Cidadania e Violência.** 2ª.ed. rev. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ed. FGV, 2000.

VELHO, G. Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica. In: VELHO, G. & ALVITO, M. (Org.). **Cidadania e Violência.** 2ª.ed. rev. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ed. FGV, 2000. pp.11-25.

VELLOSO, M. P. **As Tradições populares na belle epoce carioca.** Rio de Janeiro: FUNARTE/ Inst. Nac. do Folclore, 1988.

VENTURA, Z. A Sucessão. In. **Reflexões para o futuro.** Veja 25 anos. São Paulo: Ed. Abril, 1993. pp.116-125.

VERGNE, C. M. **A história dos rostos esquecidos**: a violência no olhar sobre os moradores de favelas. 2002. 108f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

VIANNA, H. (Org.). **Galerias cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. **O mundo funk carioca**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VILHENA, J. Da cultura do medo à fraternidade como laço social. In: VIEIRALVES & VILHENA (Org.). **As cidades e as formas de viver**. Rio de Janeiro: Ed. Museu da República, 2005. pp.19-43.

_____. Tá tudo dominado? Cidade, segregação e subjetividade. **A clínica na universidade**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, v. 20. pp. 95-111, 2004.

ZALUAR, A. & ALVITO, M. (Org.). **Um século de favela**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

ZALUAR, A. Gangues, galerias e quadrilhas: globalização juventude e violência. In: VIANNA, H. (Org.). **Galerias cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. pp.17-57.

ZAMORA, M. H. **Textura áspera**: Confinamento, sociabilidade e violência em favelas cariocas. 1999. 209f. Tese de doutorado. Departamento de Psicologia, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

YÚDICE, G. A funkificação do Rio de Janeiro. In: HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 22-51.

Matérias em periódicos diários

AMORA, D. & MENEZES, M. A força do voto da favela. **O Globo**. Rio de Janeiro, 09 out. 2005. p.19.

ARAUJO, V. Milícias de PMs expulsam tráfico. **O Globo**, 2ª.ed. Rio de Janeiro, 20 mar. 2005. p.18.

MOTTA, C. Polícia *online* nos blogs e sites da internet. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 ago. 2006. p.34.

RAMALHO, S. Policiais vendem proteção em 72 comunidades. **O Globo**, 2ª.ed. Rio de Janeiro, 29 jan. 2006. p.27.

RAP pró-polícia. **Jornal Extra**. Rio de Janeiro, 31 nov. 2005. p.3.

SCHMIDT, S. O espigão da Rocinha. **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 set. 2005. p.16.

Anexo I: Glossário

À vera	– de verdade, sem brincadeira, pra valer.
Achacar	– dinheiro extra, novo “arrego” em boca “arregada”.
Águia	– nome do helicóptero da PM. Os traficantes o apelidaram de Agá.
AK 47	– o fuzil mais conhecido no mundo, tem a capacidade de dar 600 tiros por minuto.
Alemão	– inimigo ou oponente pertencente à polícia ou às facções rivais; quem está de fora, o outro, e nem precisa ser inimigo.
Aplicar	– enquadrar, pegar e prender.
Área	– referência ao local de residência, sinônimo de favela, de comunidade, território ou pedaço.
AR 15	– fuzil de origem americana, muito conhecido nos morros cariocas e tem a capacidade de dar 750 tiros por minuto.
Baile de Corredor	– tipo de baile cujo objetivo principal era promover o embate entre galeras.
Baile de Comunidade	– baile realizado dentro das favelas, não existe confronto entre galeras, porém há indícios desse tipo de baile, em alguns casos, seja patrocinado pelo narcotráfico local, que o utiliza a festa para vender drogas.
B-boy	– nome dado ao público do hip-hop e seu estilo indumentário.
B-boy ou B-girl	– são os dançarinos dos estilos de dança da cultura hip hop.
Bico	– refere-se a fuzil.
Bolado ou Boladão	– bravo, chateado, revoltado; surpreso.
Bonde	– grupo ou comboio de traficantes.
BOPE	– Batalhão de Operações Especiais da PM.
Braço	– pessoa ou grupo valente e confiável.
Brotar	– surgir, aparecer para enfrentar.
Bucha	– o mesmo que vacilão, otário.
Caveirão	– veículo blindado do BOPE usado em incursões nos morros cariocas. Por possuir a imagem de uma caveira estampada na sua lateral, foi apelidado pela comunidade de “caveirão” (Vide Anexo III).
CDD	– refere-se à comunidade da Cidade de Deus.
Chapa-quente	– situação, lugar ou pessoa perigosa.
Colar	– cooperar, aliar, andar junto, aproximar.
Conceito	– o que é de boa qualidade.
Conspirar	– ser falso com os amigos.
Contexto	– sinônimo de movimento e refere-se a atividades e pessoas ligadas ao tráfico de drogas.
Demorô	– termo que expressa uma aprovação: já é, isso mesmo, tá certo.
Disposição	– qualidade de quem topa tudo, valente, corajoso e preparado.
Embarulhar	– crivar tiros.
Funk melody	– conhecido como funk brega, rap romântico de grande sucesso na indústria fonográfica.
Falcão ou fogueteiro	– garoto que fica na contenção, solta fogos e avisa a chegada da polícia ou da droga ao morro.

Gangsta rap	– músicas que ridicularizam a polícia e glamourizam as atividades ilícitas e criminosas.
Graffiti	– desenhos coloridos e densos que são feitos nos espaços públicos das cidades. Os grafiteiros fazem questão de frisar que sua produção nada tem a ver com a pichação de rua.
Glock	– pistola de origem austríaca com média de 600 tiros por minutos.
HK	– refere-se a marca Heckler & Koch que é de origem alemã. Dentre as armas produzidas por essa marca temos fuzis, submetralhadoras, metralhadoras e pistolas. O fuzil HK G3 tem sido sempre mencionado nos “proibições”.
Já é	– mesmo que demorô.
Jogador	– sujeito bem treinado no universo do tráfico.
Mandado	– aquilo que vem com o objetivo de prejudicar, causar o mal.
Mané	– alguém sem disposição para brigar.
Mano	– pessoa do mesmo grupo
Muquirana	– que tem má intenção, malvado, traiçoeiro.
MCC	– refere-se ao Morro dos Macacos.
Meiota	– nome dado de forma genérica a pistolas automáticas de 9mm.
Montagem	– seleção das melhores músicas do baile funk.
Movimento	– refere-se a atividades e pessoas ligadas ao tráfico de drogas.
Neurose ou Neurótico	– qualidade de uma situação, lugar ou pessoa violenta.
Patrão	– chefe do tráfico de drogas no morro.
Piar	– aparecer, dar as caras.
Periculoso	– que pode causar um grande mal.
Pesado ou Pesadão	– bem armado, forte, grandioso.
Pé preto	– apelido dado por traficantes a polícia militar.
Picotar	– esquartejar.
Rap	– iniciais de <i>rhythm and poetry</i> . Música falada e ritmada acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos samplers controlados por um DJ.
Raps de contexto	– versão gangsta, “pirata”, produzida pelos funkeiros e que era eventualmente cantada nos bailes de comunidade.
Resposta	– confiável, agradável, divertido.
Ruger	– submetralhadora americana com a capacidade de 600 tiros por minuto.
Sinistro	– uma coisa boa, um cara sangue-bom, um bonde legal.
Sampler	– instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador. Da mesma forma que fazem com o <i>scratch</i> , frequentemente os funkeiros e hip-hoppers usam o sampler para “piratear”, “colar” sons nas músicas.
Scratch	– utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando no sentido anti-horário os discos de modo a produzir o som de arranhado.
Sangue-bom	– pessoa de boa índole.
Traçantar	– ato de traçar com bala na direção do morro inimigo.

- Tá ligado? – o mesmo que entendeu.
Vacilão – pessoa que age em desacordo com as “leis do tráfico”.
Verme – termo pejorativo usado para nomear a polícia.
Vapor – garoto vendedor de droga
X9 – delator, informante, traidor.
UZI – submetralhadora israelense com a capacidade de 600 por minuto.

Anexo II: Letras de “Funk Proibido”

Nº.1

Escuta o barulho
 ADA com muito prazer
 É o bonde do Scooby
 ADA com muito orgulho
 É o bonde do Scooby
 Escuta o barulho
 Final de semana
 Chegando na 6ª feira.
 A bala come à vontade
 Lá pro Morro da Mangueira
 Têm vários AK aqui no morrão
 Eles fica ciente
 Que o Macaco é pesadão
 E para os amigo
 Que tá na atividade
 Fazendo a segurança
 Da nossa comunidade
 Têm os MCs para divulgar
 E mostrar que o Macaco é 100% ADA
 E para os amigo que fecha à vera
 Vamos puxar o bonde
 Pra invadir a Mangueira
 Morro do São Carlos,
 Vintém e a Roça.
 Vila do Pinheiro
 Também é ADA
 E para os amigos
 Que eu esqueci de citar
 Pode ficar ciente
 Que vocês também vai tá.

Nº.2

É com pente de AK
 Escute o que eu vou falar
 Eu fecho é com o quadrado
 Da facção do ADA
 Nosso bonde tá pesado
 Armamento, munição
 Vamo partir pro altinho
 Pra trocar com os alemão
 Esses comédia safado
 Que tão querendo entrar
 Se botar a cara no Cruz
 Vai tomar só de AK
 Nosso bonde é do quadrado
 Fortemente pesadão
 Portamos vários G3 traçado, AK trovão.
 Eu já mandei o recado
 E vou falar outra vez

Cabral seu filho da p...
 Vai chegar a sua vez
 É com o pente de AK
 Escute o que eu vou falar
 Eu fecho com o Cafubira
 Da facção do ADA
 Nosso bonde tá pesado
 Armamento, munição
 Vou ter que partir pro altinho
 Pra trocar com os alemão
 Esses comédia safado
 Que tão querendo entrar
 Se botar a cara no Cruz
 Gatinho tá de AK
 Nosso bonde é do quadrado
 Fortemente pesadão
 Vem o Alan de G3
 LG com AK trovão
 Ele já deu o papo
 E vai falar outra vez
 Diboi seu filho da p...
 Vai chegar a sua vez
 Eu vou terminando aqui
 Mas vou ter que lembrar
 Dos amigos que se foram
 Cacu, GG e o Cobra.
 E o mano Tipum
 Também não posso esquecer, valeu?
 E o Fabinho, valeu, aê ?
 Morro do Cruz fortaleceu, mané
 Bota a cara vai se machucar
 Tá maluco?
 Mexe com uns cara desse, rapá, tá doido?
 Bota a cara Cabral.

Nº.3

C...! Depois de muito tempo
 Aí Da Pedra, aí Pivete!
 Depois de muito tempo
 Tá ligado, meu irmão? O bonde todo.
 Aí Brigão, essa parada!
 Aí XT, o bonde tá boladão.
 Qual é Rodriguinho?!
 Divulga:
 Feliz aniversário para o Del, certo?!
 Liberdade pro meu mano Scooby.
 Liberdade pro Sinval
 Liberdade pro Bebê, certo?!
 Quem tá falando é o Brigão
 Liberdade pro Neguinho e pro Robinho.

Então vamos começar puxá o fundamento:
 Polícia no Macaco quando entra de Blazer
 Sai de rabeção
 Tô mentindo, Pivete?
 Solta!
 Bobo bobo bobo bobo bobo bobo
 Bota o c... na reta
 Vai tomar no c...
 Scooby tá pesadão, ele fala à beça.
 Vai tomar no c...
 Gan Gan tá pesadão
 Vai tomar no c...
 Ãããããã que saudade do Gan Gan
 Pára de olho grande,
 Pá pára de olho grande
 Para de gracinha
 O Bonde Scooby
 Que matou o Capetinha
 O bonde tá pesado
 E ninguém atura.
 O bonde do Pivete
 Que deixa de cara murcha
 O bonde do Da Pedra
 Que deixa de cara murcha
 Bota a calça p...
 O bonde do Gan Gan
 Que matou Tiaguinho
 Bota a calça p... (bis)
 Vamos para a Pedra
 Para puxar pro Acari
 Que tentou dá golpe aqui
 Vamos pra Pedra
 Quando o Tyson tava aqui
 Ele se amarrava quando eu puxava essa daqui
 Morro do Macaco
 O Tyson tá bolado
 Que saudade é do Machado
 Mando no Macaco é claro que
 O Bope não entra
 Porque o Tyson foi treinado
 É pelo mano, o Marcha Lenta
 Se prepara ...
 Tem bala de fuzil
 Mal amanhece
 E o bagulho fica doido
 Geral pesadão na pista
 Vai ter Civil é no morro
 Vida no crime
 E é claro é chapa-quente
 E se tá conspirando

Ao mesmo tempo tá rendendo pra gente
 Bonde tá pesado
 Na pista ninguém atura

Nº.4

(Barulho de rajadas de metralhadora)

É a realidade do dia-a-dia no Morro dos Macacos
 Tá ligado? É o Bonde do Scooby, tá ligado?
 Tá na mídia. É o poder, pô.
 Isso serve de exemplo
 Pros c... vermelho vacilão
 Macaco embarulha Águia
 E explode Caveirão
 Imagina c... vermelho
 O que faço com você
 Se tu brotar no Macaco
 Tu não vai sobreviver
 Bonde do Scooby é pesado
 Por isso tá na moda
 O bonde mata polícia pra sair no RJ (RJTV)
 Ota, oota, pra sair no RJ.
 Ota, oota, traçantamo de Meiota (*música do RJ/TV - Globo*)
 Ota, oota pra sair no "RJ".
 O XT e o Van Daime
 Esses menor são sinistrão
 De AR e de Granada
 Explodiu o Caveirão
 Aluísio e Da Falcon,
 no talento eles mostrou
 Brotou pesadão de AR
 Quando o Águia brotou
 Gurilinha e Do Gueto
 mostrou que é pesadão
 Mais em cima o Noquinha
 de AK no rajadão
 Quebra-Mola e o Cuma
 atividade boladão
 Se eles botar a cara
 mete bala nos c...
 Nova Era, Cara Preta
 Da marola e da pedra
 Os alemão não bota a cara
 Pé preto saiu da reta
 Já mais tarde pistou um,
 E cadê os c... safado
 Eles não bota a cara
 Peida pro dedo pesado

Nº.5

Vila Isabel, se tiver olho grande no bagulho aí, se adianta!

É o ADA boladão.
 Divulga!
 A divulgação é base do negócio
 A propaganda é marketing
 No momento a música que toca é nós que manda.
 Deixa passar, deixa passar!
 O Morro do Macaco é 100% ADA (3x).
 Puxa o trenzinho!
 Alô, Alô,
 Alôôôoo!
 C... se liga!
 Avizinhando!
 Invejoso!
 Então deixa comigo
 Demorei mas cheguei
 E vim para somar
 Agora o que vier é lucro
 A minha meta foi feita
 A humildade deixei
 E levo na disciplina
 O sonho de um dia chegar lá
 Liberdade pro Scooby, mané.
 Quem vira a cara pra mim
 Hoje em dia é normal
 Vila Isabel em peso, mané!
 É o poder

Nº.6

Salve o Cristo Redentor, certo?
 Rio de Janeiro, Complexo da Maré, Vila do Pinheiro.
 Tá surdo? Tá surdo?
 A nossa maior conquista é de poder tá vivo, certo?
 Nosso objetivo é honrar o nome do mano
 E nossa meta é dominar o Rio de Janeiro, certo?
 Se tiver em dúvida vem!
 Vem que nosso bonde surpreende, certo compadre?
 Roça, Roça, Roça.
 Roça, Roça, Roça.
 A Rocinha é ADA
 Ta surdo!
 Vem pra conferir
 Pode confirmar
 Pois Rio de Janeiro
 Vai ser todo ADA.
 Mas o Gan Gan manda o Coroa
 Ajuntar o arsenal
 Junto com o Celsinho
 Já tomaram o Vidigal
 Manda um alô pros 157
 Já pode roubar os carro

Os amigo do Macaco
 Vai puxá pro Cantagalo
 E se tiver blitz na Brasil,
 Pega a Linha Vermelha.
 Dá um baile no Salgueiro
 Mineira, Chapéu Mangueira,
 No Complexo da Maré,
 Tá ligado em quem manda
 Quebra um bagulho aí
 (...)

Sei que dentro da favela
 Rola tráfico e missão
 E na madrugada é a barreira
 Arará e o Alemão
 A Fazendinha tá peidando
 Já correu pro Jacaré
 E os cara do Cruzeiro
 E do Manguinho meteu o pé
 Santa... os cara é forte
 Rapaziada tá de bobeira
 É o bonde do (...) e a Pedreira.
 Pois se liga c... vermelho
 TCP é (...)

É Rio de Janeiro
 E nós vocês não banca

Nº.7

O bonde tá pesadão
 Nós não tá pra brincadeira
 Dominamo a porra toda
 Traficamo a noite inteira
 O Trajano vacilão
 Ele quis pagar pra ver
 Vem de garrucha pra pista
 Pedindo para morrer
 Pode rezar seu c...
 Você deu foi muita sorte
 Se o nosso bonde se esbarrar
 Com certeza tu se f...
 Nós desce pra dar um rolé
 Pra vê se encontra vocês
 Nós vamos tentar te achar
 Você é a bola da vez
 Rouba morador é mole
 Eles são inofensivos
 Quero vê vir guerrear
 De bandido pra bandido
 Porque tu não bota a cara
 Vocês são tudo c...
 Sua boca está falindo

Vocês só portam oitão
 Sabe se vim no 18
 Vocês vão passar sufoco
 Tão tudo passando fome
 Um bando de ladrão porco
 Fechamo a Linha Amarela
 Mostramo o nosso poder
 Bombardeamo o Ari Franco
 Fizemo os verme correr
 Botamo até pra descer
 Os guardinha da guarita
 Eles ficaram assustado
 Com os tiro de ponto 30
 Eu quero vê os amigo
 Tudo de fuzil na mão
 Aponta pra (...)
 E da só de rajadão
 O bonde aqui tá pesado
 Os menor se revoltou
 Só tem bandido treinado
 Na firma do professor
 Trajano eu vou te matar
 Você pode ter certeza
 Nós vamos te esquarterjar
 Arrancar a sua cabeça
 Eu vou terminando aqui
 Deixando geral ciente
 Qualquer dia tamo aí
 Pra invadir novamente
 Valeu DJ é a gente
 Alô Pivete, demorô, mané. Valeu!

Nº.8

Mete a bala é o c...
 A Fazendinha joga a bunda
 A Grota é cheia de xepa
 E a Brasília é toda imunda
 Eu acho que eles não sabe
 Que o Adeus é talibã
 Fura blitz, faz resgate.
 Somo pior que Saddam
 Tamborzão DJ.
 Demorou p..., já é!
 Mas olha só que engraçado
 O que dizem os bundão,
 Que nós que somo o bucha
 E eles são disposição
 Mas todo mundo sabe
 Só assustam criancinha
 E compraram o batalhão

Para fazer covardia
 Realidade é pra ser dito
 O que eu falo pra você
 Os cria são pureza
 Do ADA, bonde do Uê
 Um forte abraço pro Coroa
 E também para o Gan Gan
 Marcelo do Sabão
 E Pixadão do Ubatam
 Liberdade pro Dulexe
 Para o Chico e pro Chatim
 Saudade do Roxinol,
 DJ, Croco e Claudinho.
 Pois não vai ficar assim
 O que fizeram com a gente
 Todos somo zangado
 Disposição inteligente
 Vamo expulsar os c... vermelho
 Explodir o batalhão
 E mostrar para vocês
 Que o Adeus é pesadão
 Os porcos vão comer lavagem
 O Menezes e o Nil
 O c... do Michel
 Vai pra PQP
 O Lobo vai para o zoológico
 Máscara para o desenho
 Beira-mar e o Marcinho
 O teu c... eu tô comendo
 Diz que faz e acontece
 E nunca bota a cara
 P... na boca do Curinga
 E no c... dos irmãos Metralha.

Nº.9

Os amigos lá do Palace, sem neurose.
 Perca total da blazer, perca total.
 Foi para a reforma
 Eu vi legal o reboque chegando lá,
 Eu vi, eu tava lá, o reboque chegando levando toda queimadinha.
 Certo? Sem neurose, tipo assim:
 Usamo boné, pistola,
 Granada e radinho,
 Mochila de pente
 762 novinho,
 É kit, tô portando.
 As mulheres joga na cara
 E quem tentar dá golpe
 O Sassá fura de bala.
 Porque que o bonde lá do Palace

O blindado não resiste.
 Taca fogo em blazer,
 Se marcar furamo blitz.
 Divulga!
 Se brotar na área
 Nós não pensa duas vezes
 Praticamo, o 12 e o artigo 16.
 Usamo boné, pistola,
 Granada e radinho,
 Mochila de pente
 762 novinho
 É kit, tô portando.
 As mulheres joga na cara
 E quem tentar dá golpe
 O Sassá fura de bala.
 Pois o bonde lá do Palace
 O blindado não resiste.
 Taca fogo em blazer
 Se marcar furamo blitz
 Olha promoção!
 Se der um tiro na gente
 Com certeza vai levar um montão.
 Mas Aritana
 Se... A divulgação
 Só AK e munição
 Avisa o mano Coelho
 A galera tá na missão
 TCP toma cuidado
 E se você der um tiro
 (...)
 O Valtinho, o Santo Amaro,
 Bem-te-vi, o Dois Irmãos.
 Aceitamos economia
 Honrando o nome do mano
 E divulgando a facção
 Olha promoção!
 Se der um tiro na gente
 Com certeza vai levar um montão

Nº.10

Acionaram o Disque-Denúncia
 Isso é traição
 Mataram o Gan Gan
 No São Carlos pesadão
 Não deu pra entender
 Ninguém sabe qual é
 A Civil veio de blindado
 E subiu no São Carlos a pé
 São 04 horas da manhã
 Eles tão posicionado

Veio na troca de tiro
 Gan Gan caiu baleado
 Os cria já tomaram tudo
 Chamaram o Batalhão
 Desceram do São Carlos com Gan Gan
 Não deu pra entender
 Ninguém viu a Civil
 Tiraram a vida do mano
 Em troca de 50 mil
 (...)

Acionaram o Disque-Denúncia
 Isso é traição
 Mataram o Gan Gan
 São Carlos pesadão
 Os cria já tão lá
 Ninguém vai mais sair
 O Zinco tá pesado
 Pros alemão não subir
 Avisa os morador
 Que é pra ficar tranqüilo
 Que em homenagem ao mano
 Vai haver troca de tiro
 Se (...) de AR.
 Nós trocamos de AK
 E vai ficar pior
 Quando a guerra estourar
 Tem vagabundo de bazuca
 Enfrentando na fronteira
 Protegendo o São Carlos pesadão
 Demorou!

Nº.11

O bonde do DJ
 O bonde do Adeus
 Rouba só EcoSport
 Só carro importado
 Divulga o produto assim:
 Olha só o 157.
 Honrando o nosso artigo
 Roubando Mitshubishi
 Citröen, Audi, Stilo
 Honda Civic
 Corolla e Dakota
 Pajero e Cherokee
 S 10 vem toda hora
 1100, Suzuki, Ninja.
 Falcon e CB 500
 XT, Twist e CB 600.
 Esse Bonde é criativo
 Explodindo o carro forte

Roubando caixa eletrônico
 Zoando a Zona Norte
 Nem polícia quer seguir
 Esse bonde que tem hoje
 É só 157 que pratica o artigo 12
 Nosso bonde fortemente
 Bota a cara se machuca
 O bonde do Samu
 Rouba carro de bazuca
 É 157
 É 157
 Depois que joga na cara
 Não se move não se mexe

Nº.12

Escute o barulho (Som de estouro de granada)
 Você vê televisão? (Música de abertura do – RJTV)
 Você lê jornal? (Som de rajadas)
 Então...
 Boa noite. Violência em Vila Isabel. Policiais enfrentam traficantes do Morro dos Macacos. O carro blindado do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) foi atingido por duas granadas lançadas pelos traficantes. O pneu traseiro furou e o tanque de combustível estourou. (Voz de apresentadora do RJTV).
 É granada noite e dia
 Caveirão no Macaco
 Virou caveirinha
 Não tem essa de Colômbia
 Nem de Afeganistão
 O Morro do Macaco
 Explodiu o Caveirão
 ão, ão, ão
 Explodimo o Caveirão
 Não queira dar um rolé.
 Lá no Morro do Macaco
 O Agá ganhou no burro
 E o Caveirão ficou pro alto.
 Não tem essa de Colômbia
 Nem de Afeganistão
 O Morro do Macaco
 Explodiu o Caveirão
 Ao, ao, ao
 Explodimo o Caveirão
 O Agá veio de manhã
 E saiu todo furado
 De tarde veio o blindado
 E saiu todo rasgado
 Oi! Vários tiros de Meiota
 E granada argentina
 Caveirão que era grande
 Já virou foi Caveirinha.

Nº.13

Não se mexe
 Não se mexe
 Na Chatuba é 157
 Não tira a mão do volante
 Não me olha e não se mexe
 É o Bonde da Chatuba
 Do artigo 157
 Vai, desce do carro,
 Olha pro chão, não se move.
 Me dá o seu importado,
 Que o seguro te devolve
 Se liga na minha letra
 Olha nós aí de novo
 É Bonde da Chatuba
 Só menor periculoso.
 Audi, Civic, Honda
 Citroën e o Corolla
 Mas se tentar fugir
 Pá! Pum!
 Tirão na bola
 Na Chatuba é 157
 Aê parado, ninguém.
 Se mexer
 Nosso Bonde é preparado, mano.
 PQP
 Terror na Linha Amarela
 E da Avenida Brasil
 Nosso Bonde é preparado
 Não tô de sacanagem.
 Um monte de homem-bomba
 No estilo Osama Bin Laden.

Nº.14

É tiro pra c.,
 Em cima dos otários
 Aqui a BOPE treme
 Não tem mole pra PM
 O bagulho é só trintão
 Favela do Lixão
 A chapa esquentou
 O comando é vermelho
 A sociedade não tá dando
 Condições para viver
 Para o trabalhador,
 Um bom trabalho a receber
 A verdade é que o pobre
 Sempre é discriminado
 No trabalho ou na favela
 Sempre é esculachado

Eu não agüento mais
 Essa onda de judaria
 Agora eu vou botar
 A bala pra cantar
 É todo dia, já fui trabalhador.
 E fui esculachado
 Agora eu tô no crime
 E sou é respeitado
 O bagulho é sério (...)
 O Vila Ideal,
 Aqui tu passa mal.
 Não tem arrego pra Civil
 E aqui a BOPE treme (...)
 O bagulho aqui é sério
 Aqui a chapa é quente
 É bonde da corrente
 Não tenta bater de frente

Nº.15

Bota a cara pra morrer!
 Tô te vendo, se adianta!
 Vermelho!
 Bota cara!
 Alemão tu passa mal
 Porque o comando é vermelho
 Vermelho ôô! ôô!
 É o bonde só de cria
 E só tem destruidor
 Vermelho ôô! ôô!
 Comando é o comando
 E que comanda é comando ôô!
 Vermelho ôô! ôô!
 Esse é o ritmo
 Siga liga sangue-bom
 Mas pra você formar o bonde
 Tem ter disposição
 Porque de dia e de noite
 A chapa é quente
 É melhor pensar direito
 Se você quer formar com a gente
 Na alta madrugada
 O bonde já está formado
 Bruninho no pó de cinco,
 Na boca seu baseado
 Tuquinha no pó de dez
 Com o seu fuzil na mão
 O Pato já tá ligado,
 Leva um toque do Fofão
 Pra todos os vacilões
 Eu só quero te lembrar

Que o Branco é sangue-bom,
 Mas se amarra em quebrar
 Ele é amigo dos amigos
 Sem cumprir vacilação
 Se tiver parada errada
 Dê um toque no Sapão
 E quando os puxa sobe
 A gente bota pra descer
 Tô te vendo seus otários
 Bota a cara pra morrer.
 Eu vou te dar uma idéia
 Pra tu não ficar de toca
 Se tu é sangue ruim
 É melhor largar a boca
 O Fofão no baseado
 Nick tá pó de três
 Dando um rolé no morro
 Fortalecendo o freguês
 E se tu é calça arreada
 É melhor botar um cinto

Nº.16

Bota pra cantar!
 Bota pra cantar!
 Bota pra cantar!
 Vários bico preparado
 É o Jacaré, neguinho.
 É o Jacaré, neguinho.
 Toda sexta-feira
 Não precisa procurar
 Vários bico preparado,
 Neguinho, é nós que tá.
 Se veio curtir o baile
 Vai ser bem recebido
 Mas tiver brigando,
 Neguinho, tu tá f...
 Nosso bonde é preparado
 Mando sem perder a linha
 RC do Manguinho
 Chupetinha, tá ligado.
 Nosso bonde é chapa quente
 Se subir nós mete bala
 Um monte AK cromado
 Um pentão de goiabada
 É o bonde do Jacaré,
 Mano, PQP
 PJ é nós que tá.
 Vários tiros de fuzil
 O bonde é preparado
 Escute o que eu vou falar

Quem não tiver de pé
 Jogue os dedinhos pro ar
 Deixo um abraço
 Pros irmãozinhos que é cria
 Da Grota, da Chatuba
 Bonde da Nova Brasília
 Se liga no meu papo
 Vou mandar para os guerreiros
 Congonhas, Vagabão
 E irmãos do Cajueiro,
 Falet, Fogueteiro
 Formiga e Amor
 Bonde da Àrvore Seca
 E os manos da Batô
 Se liga no meu papo,
 Neguinho é nós que tá
 Quem sabe o refrão
 Vem comigo
 Pode cantar geral
 Se liga, pára de caô
 Deixa de gracinha
 Bonde do Jacaré
 Tô fechado com o Chupetinha
 Tiro pra c..., mano, PQP
 O terror da Linha Amarela
 E da Avenida Brasil
 É nós que tá, neguinho.

Nº.17

E troca tudo é o pente
 E bota logo um rajadão
 Os Amigos dos Amigos
 Baqueando os alemão
 A gente tem o poder
 Não adianta eles tentar
 Se brotar em Santa Lucia
 Tá destravado o AK
 O Bonde é preparado
 E aguarda o papo do patrão
 Quando ele falar demora
 Vai ser a destruição
 Fecha o com mano Fumaça
 Que defende esse lugar
 Estamos prontos pra guerra
 Até quando ela durar
 Não tenta vim pesado
 Porque o Val já tá bolado
 Mas se tu botar a cara
 Vem tiro de todo lado
 Bonde do Chuck brota

É aquele desespero
 Invadimos teu barraco
 Te pegamos no banheiro
 Vamos fazer o cerco
 É o comboio do ADA
 Mas se você bater de frente
 Não adianta chorar
 Se apontar na Caixa D'agua
 O esquema tá montado
 O Mais Novo, o Zezé e o Topete
 Ta de bico destravado
 Janelas e granada
 LG na contenção
 Pato neurose
 Traçante de Meiota pixadão

Nº.18

Vacilou levou
 O comando é vermelhó
 Caguetou levou
 O comando é vermelhó
 Se tu bulir levou
 O comando é vermelhó
 Se tu é CV na mente
 E anda com o fuzil na mão
 Vem comigo a chapa é quente
 E o comando é vermelhão
 Vem clima do Jacaré
 No ritmo do morrão
 É a comissão de frente
 Garantido a contenção
 Sinto fortemente armado
 De AR e GT
 Lança granada e traçante
 É a turma da sem-lei
 Se os vermes pintar na pista
 De ... vão ficar
 Desce é o bonde do morrão
 De .. e AK
 Mas se liga lanfranhudo
 No que eu agora vou falar
 Se botar na cabeça
 Usar chapéu melhor não usar
 Vem o bonde do morrão
 Querendo jogar na mala
 Mister M e Simpatia
 Vem de pedala lá vai bala
 A Rocinha é CV
 E comando não é comandado
 Mando um alô pra Mineira

Pavãozinho e Cantagalo
 A Grota e a De Deus
 O Borel e a Varginha
 Vidigal, Andaraí
 E o bonde da Fazendinha
 Formiga, a Nova Holanda,
 O Serra pra completar
 |O Fallet, Fogueteiro,
 O Jacaré já tá.

Nº.19

E f...

Tomamos o Adeus (3x)
 Se liga no meu papo
 Mano vê me escuta
 O bonde da Fazenda,
 Da Grota e da Chatuba
 Pra quem não tá ligado
 Vê se preste a atenção
 O bonde dos Metralha
 E o bonde dos Tigrão
 O bonde preparado
 E fortaleceu
 Desceu o bonde todo
 E foi até para o Adeus
 Nosso bonde é preparado
 P..., vai tomar no c...
 Sou Comando vermelho
 E fecho com a ...
 Esse bonde é preparado
 E fortaleceu
 O bonde todinho
 Foi até pra o Adeus
 Vários bicos preparados
 Fomos até de manhã
 Mandando o papo reto
 MC Frank MC Dan
 E f...
 Tomamos o Adeus
 Vamos convocar os braços
 Que invadiu o Adeus
 Alô Fazendinha?
 - Pronto!
 Alô Chatuba?
 - Pronto!
 Alô Brasília?
 - Pronto!
 Alô da Grota?
 - Pronto!
 O bonde é preparado

Vê se preste atenção
 Chatuba é o Mais Alto
 E o mano Tigrão
 Se liga na letra,
 É só gargalhada
 Lá na fazendinha
 É o bonde dos Metralhas
 Polícia não entra
 Aqui no Chatubão
 Tá na atividade
 É o Mais Alto e o Tigrão
 E f...
 Tomamos o Adeus (3x)

Nº.20

É nois que tá, neguinho
 Tipo Bagdá
 Tipo Colômbia, tá ligado?
 Uma hora da manhã
 O bonde todo se apronta
 Desce pelas viela
 Estilo tipo Colômbia
 Pá pum, tipo Colômbia (3x)
 Um abraço responsa
 Pros manos da Nova Brasília
 Sobe com pesado
 No estilo tipo guerrilha
 Pá pum, tipo guerrilha (3x)
 Eu sou o MC Frank
 E mando sem perder a linha
 Sou fiel ao meu mano
 Da boca na Fazendinha
 Catatau se liga aí
 Que agora eu vou mandar
 Abre o caminho
 Por aqui é nois que tá
 Nois que tá
 No estilo Bagdá (2x)
 Quando eu tava subindo
 Não deu pra acreditar
 Tiro pra caraca
 No estilo Bagdá
 Se liga neguinho
 Não é sacanagem
 Um monte de homem-bomba
 No estilo Osama Bin Laden
 Pra quem não tá ligado
 Se liga na explosão
 Só moleque- bomba,
 No estilo Afeganistão

Pá pum!
 É tipo Afeganistão
 Se liga no meu papo
 Que não tô de sacanagem
 O bonde dos Metralha
 Não quer ser celebridade
 Não quero capa de revista,
 Nem TV e nem jornal
 Se vim tirando foto
 Comédia passa mal
 Nosso bonde, sem neurose,
 Paz, justiça e liberdade
 Nois só que um malote
 Para ajudar nossa irmandade
 Muita atividade, neguinho
 Nois só quer dinheiro
 Para ajudar nossa família
 Mando um papo reto, neguinho
 É nois que tá
 Demorou meu mano
 Deixou cantar
 Não sou Marcio Garcia
 E nem Fabio Assunção
 Não quero ir pra Globo
 E nem passar no Faustão
 O bonde é preparado, neguinho.
 Só gargalhada
 É o bonde da gente
 Bonde dos irmãos Metralhas

Nº.21

O bonde tá bolado
 Vários bicos destravados
 É contenção a noite inteira
 Os manos tão revoltados
 De G3 e AK cromado
 E vários Ruger de madeira
 Sou Comando vermelho
 Meu bonde é preparado
 Nois fecha com Marcinho
 Tuchinha da Mangueira
 Claudinho da Mineira
 E a Provi é do Sapinho
 Vocês já tão ligado
 Que o bonde tá revoltado
 É contenção a noite inteira
 Mais se vier mandado
 Terceiro, ADA v...
 Nois vai te tacar na fogueira
 Fogueira! Fogueira!

Vacilou vai pra fogueira
Deu mole vai pra fogueira
Folguei porque sou cria.
Chatuba, Nova Brasília.
O Jaime é nois a noite inteira
O Jhonny tá revoltado
O Júlio já tá bolado
Gordinho da bala a noite inteira
Se liga no meu papo
Eu mando com moral
Miral com especial
Se liga vê se escuta
É o bonde da Chatuba
A bala vai cantar
X9 filho da p...
Se eu te pego vai ficar f...

Anexo III: O “Proibidão” na mídia

MC FRANK FESTEJA O TERROR NA LINHA AMARELA E AV. BRASIL

Escândalo: funk do mal ensina a roubar carro

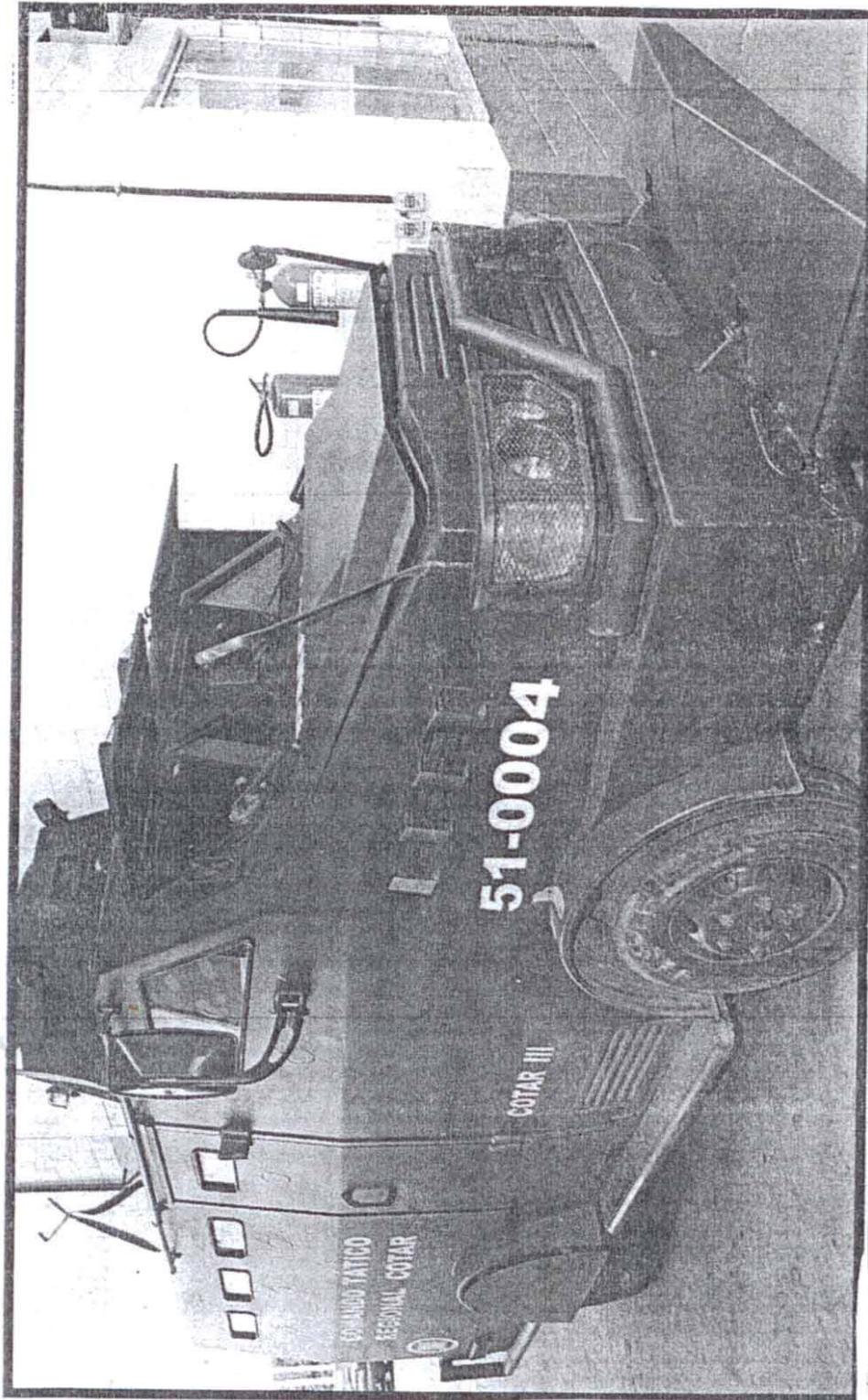


Considerado um dos ritmos mais populares do Brasil, o funk e seu alto astral estão sendo desvirtuados por letras enaltecendo a criminalidade. Um dos 'batidões' cantados nos bailes chega a descrever ataque a motorista e lista modelos de veículos mais visados. Secretário de Segurança, Marcelo Itagiba não achou importante comentar o caso. PÁGINA 3

<p>LETRA BONDE DO 157* Não se mexe Não se mexe Na Chatuba é 157 Não tira a mão do volante Não me olha e não se mexe É o Bonde da Chatuba do artigo 157 Vai, desce do carro, olha pro chão, não se move Me dá seu importado,</p>	<p>que o seguro te devolve Se liga na minha letra Olha nós aí de novo É o Bonde da Chatuba só menor periculoso Audi, Civic, Honda, Citroën e o Corolla Mas se tentar fugir Pá! Pum! Tirão na bola (cabeça) Na Chatuba é 157 Aê parado, ninguém se mexe...</p>	<p>Nosso bonde é preparado, mano POP Terror da Linha Amarela e da Avenida Brasil Nosso bonde é preparado Não tô de sacanagem Um monte de homem-bomba No estilo Osama Bin Laden</p>	<p>* BONDE - COMBOIO DE BANDIDOS 157 - UMA REFERÊNCIA AO ARTIGO DO CÓDIGO PENAL QUE TRATA DE ROUBO</p>
--	---	---	---

EXPLOÇÃO

Escute o barulho
(Som de estouro de granada)
Você vê televisão?
(Introdução de telejornal)
Você lê jornal?
(Som de rajada de tiros)
Então...
(Voz de apresentadora de TV:
Boa Noite/ Violência em Vila
Isabel/ Policiais enfrentam
traficantes do Morro dos
Macacos/ O carro blindado do
Batalhão de Operações Especiais
foi atingido por duas granadas
lançadas pelos traficantes/ O
pneu traseiro furou/ E o tanque
de combustível estourou)
É granada noite e dia
Caveirão no Macaco
Virou Caveirinha
Não tem essa de Colômbia
Nem Afeganistão
O Morro do Macaco
explodiu o Caveirão
Áo, ão, ão
Explodimo o Caveirão
Não queira dar rolé
Lá no Morro do Macaco
O Agá ganhou no burro
E o Caveirão ficou pro alto
Não tem essa de Colômbia
Nem Afeganistão
O Morro do Macaco
explodiu o Caveirão
Áo, ão, ão
Explodimo o Caveirão
O agá veio de manhã
E salu todo furado
De tarde veio blindado
E salu todo rasgado
Oii!! Vários tiros de melota
E granada argentina
Caveirão que era grande
Já virou foi Caveirinha



SÍMBOLO da presença da polícia nas favelas em operações contra o tráfico, o Caveirão, carro blindado do Bope, é alvo de ataques em letras de funk

O Dia 30/09/2005. P.2

EXCLUSIVO

A FESTA DO TRÁFICO

Bandidos dançam na Providência
com pistolas e fuzis.
Chefão vai de granada



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510400/CA

Mãos ao alto, isso é uma festa. De traficantes, claro. Certos de que não serão importunados, bandidos do Morro da Providência se divertem numa quadra da favela e exibem armas como pistolas e até uma submetralhadora (*ressaltadas na foto*) em meio a uma multidão que estava lá para cantar e dançar músicas de exaltação ao crime organizado. Ao ver a imagem obtida com exclusividade pelo **DIA**, o subchefe de Polícia Civil, delegado José Renato Torres, identificou o chefe do tráfico no morro, Dão: de boné azul, ao centro, ele está com uma granada M3, que mata num raio de 300 metros. **PÁGINA 16**

O Dia 16/10/2005. P. 16.

Rap pró-polícia

O RAP DA POLÍCIA

Tirava onda e se achava o valentão,
 Bem-te-vi não sabia;
 Ia morrer no valão.
 Dez cabras machos,
 Cheios de disposição,
 Esperaram a hora certa,
 E explodiram o bobalhão.
 Foi tiro pra todo lado,
 Uma batalha do cão,
 Magaiver jogou granada,
 Deixou tonto o vacilão.
 Bem-te-vi olhou pra cima,
 E começou a chorar,
 Era o Sena e o Ferreira,
 Que não paravam de atirar,
 Carvalho de AR viu vagabundo correndo,
 Acertou a bunda dele,
 E outro tava morrendo.
 Não tinham pra onde fugir,
 Bandido sem entender,
 O chefe tava morto,
 O negócio era correr.
 Zinho estava perto,
 E ouviu o cara gritar:
 Mamãe me socorre que eles vão me capar.
 Não adianta chorar,
 Nem ficar de treta,
 Foi o Helinho que falou,
 Vocês vão falar com o capeta.
 O pessoal da 25, nem queria saber,
 Mandava aço nos otários,
 Que choravam igual bebê.
 Um cara com um G3,
 No primeiro barraco entrou,
 A moradora apavorada: Meu filho você se c...!
 O bandido suando frio, fedendo igual gambá, disse tia me dá papel,
 Que eu quero me limpar.
 Foi pra debaixo da cama, e começou a rezar,
 Amanhã entro para a igreja, essa vida vou abandonar.
 Três foram pro mato e ficaram agachadinhos,
 Enquanto dois choravam outro p... baixinho.
 O mais folgado no lixo se escondeu;
 Quando a Core chegou, pensou:
 Agora f...
 Acho que vou ser v..., vida de bandido não dá.
 Gostou tanto da idéia que começou a rebolar.
 Assim acaba Bem-te-ví,
 Enterrado no São João Batista,
 Que na morte como na vida
 Tá rodeado de artista.
MC NANÁ.

Proibições mundo afora

Músicas com apologia à violência fazem sucesso nos EUA, Europa e América Latina

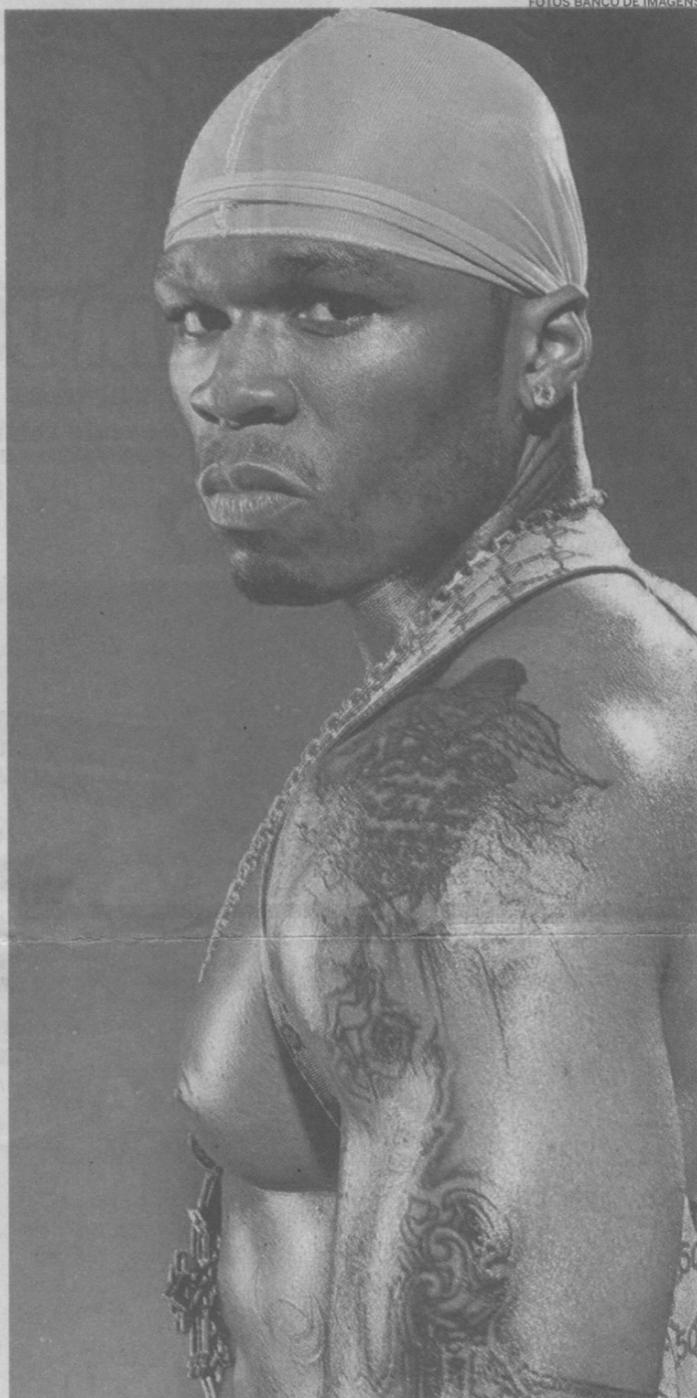
João Ricardo Gonçalves
jgoncalves@odianet.com.br

■ O ritmo do batidão pode desacelerar de acordo com o continente, mas a polêmica de músicas que fazem apologia à violência e hostilidade à polícia não é exclusividade dos proibidos cariocas. Traficantes da América Latina, bandidos norte-americanos e, mais recentemente, imigrantes árabes descontentes com o governo da França são personagens comuns em músicas estrangeiras.

O estilo musical constantemente mais associado aos 'proibidos' é o gangsta rap americano, que, apesar de decadente, rende milhões de dólares a grandes gravadoras, através de estrelas como o rapper 50 Cent. Ele é apontado como o artista que, em 2003, resgatou o estilo com letras violentas, palavrões e vulgarização da mulher.

Imigrantes na França, que constantemente têm entrado em confronto com a polícia em protestos, têm se mostrado influenciados pelos 'gangstas' americanos, na maneira de se vestir e na própria música.

'Narcocorridos' mexicanos e colombianos enaltecem os traficantes, mas sem palavrões



50 Cent trouxe de volta a filosofia 'gangsta' ao hip-hop

FOTOS BANCO DE IMAGENS

TRÊS HOMENS FORAM PRESOS COM CDS DE MÚSICAS DE APOLOGIA AO TRÁFICO DE DROGAS: OS PROIBIDÕES

PM acaba com baile funk

CELSONEIRA

Três homens foram presos por fazer apologia ao tráfico de drogas em um baile funk em Niterói, na madrugada de ontem. Eles tocavam "proibições", quando a polícia passou e ouviu a música. Houve troca de tiros, no entanto, ninguém ficou ferido.

Policiais militares do 12º BPM (Niterói) patrulhavam o Morro do Boa Vista, no bairro do Fonseca, quando ouviram os funks que faziam apologia ao tráfico. Assim que chegaram ao baile, um grupo de traficantes que estava no local começou a atirar na direção dos policiais.

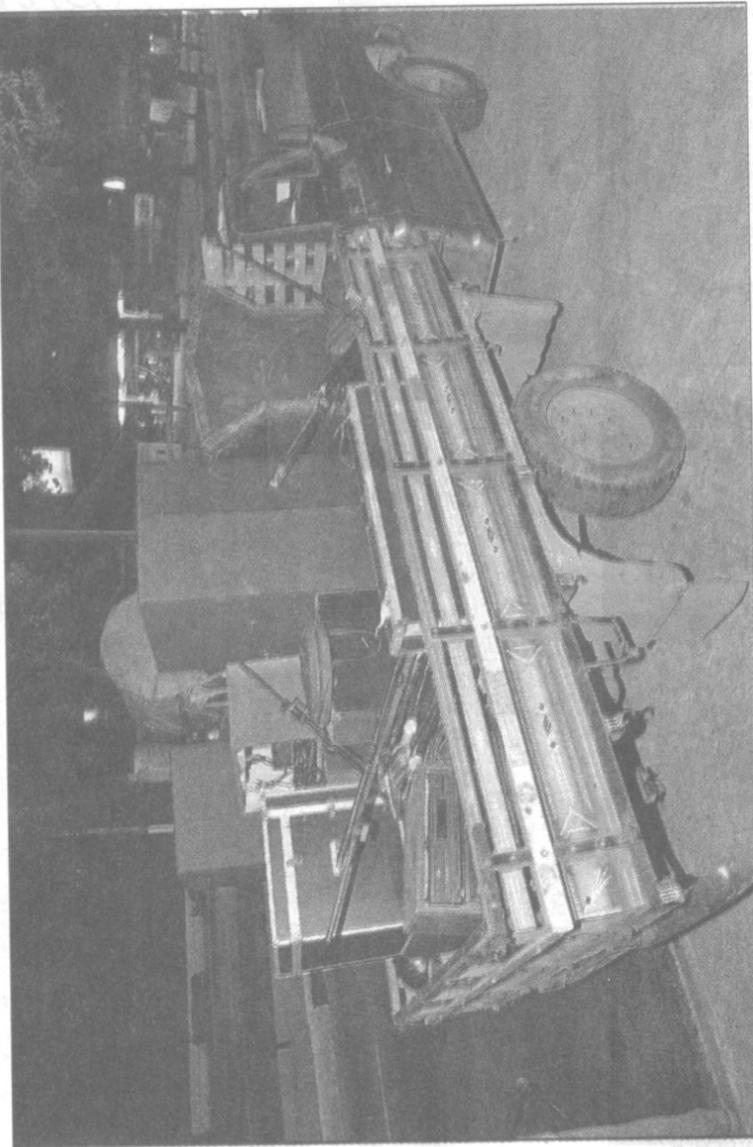
Logo após a troca de tiros, os bandidos fugiram deixando 11 trouxinhas de maconha, 12 sacolés de cocaína, cápsulas de armas. A principal apreensão,

entretanto, foram os quatro CDs contendo funks que fazem apologia à facção criminosa que controla a venda de drogas no morro.

CONTRATADOS

Segundo o policial que participou da operação, os CDs estavam em poder de Pablo Garcia de Souza, de 25 anos, Marcelo Ferreira Neves, de 24, Fernando de Oliveira Gonçalves, de 21. O equipamento de som usado no baile também foi apreendido.

Na delegacia, Pablo informou que foi contratado pela Associação de Moradores do Morro da Boa Vista para fazer um baile no local. Ele, Marcelo e Fernando foram indiciados no crime de apologia ao tráfico de drogas.



▶ O equipamento de som e quatro CDs com proibições foram apreendidos no Morro Boa Vista, em Niterói

Polícia esta na cola dos ídolos do funk

Perícia constata que vozes em gravações de proibições são de 14 cantores famosos

Perícia realizada pela Delegacia de Repressão a Crimes de Informática (DRCI) confirmou que 14 cantores gravaram funks proibidos, com letras de apologia ao crime e a bandidos. As músicas eram divulgadas pela Internet. Todos os cantores — Colibri, Sabrina, Menor do Chapa, Menor da Provi, Frank, G3, Cidinho, Doca, Duda do Borel, Catra, Tan, Cula, Sapão e Mascote — já haviam sido indiciados por tráfico de drogas no fim do ano passado.

Desses, MC Colibri, ou Pedro Jorge Lopes, 38 anos, está preso desde terça-feira. Policiais do Serviço de Repressão a Entorpecentes (SRE) de Niterói capturaram o funkeiro depois de interceptar conversa telefônica entre ele e o traficante José Renato da Silva Ferreira, o Batata, ex-líder da facção criminosa Ter-

ceiro Comando Puro (TCP).

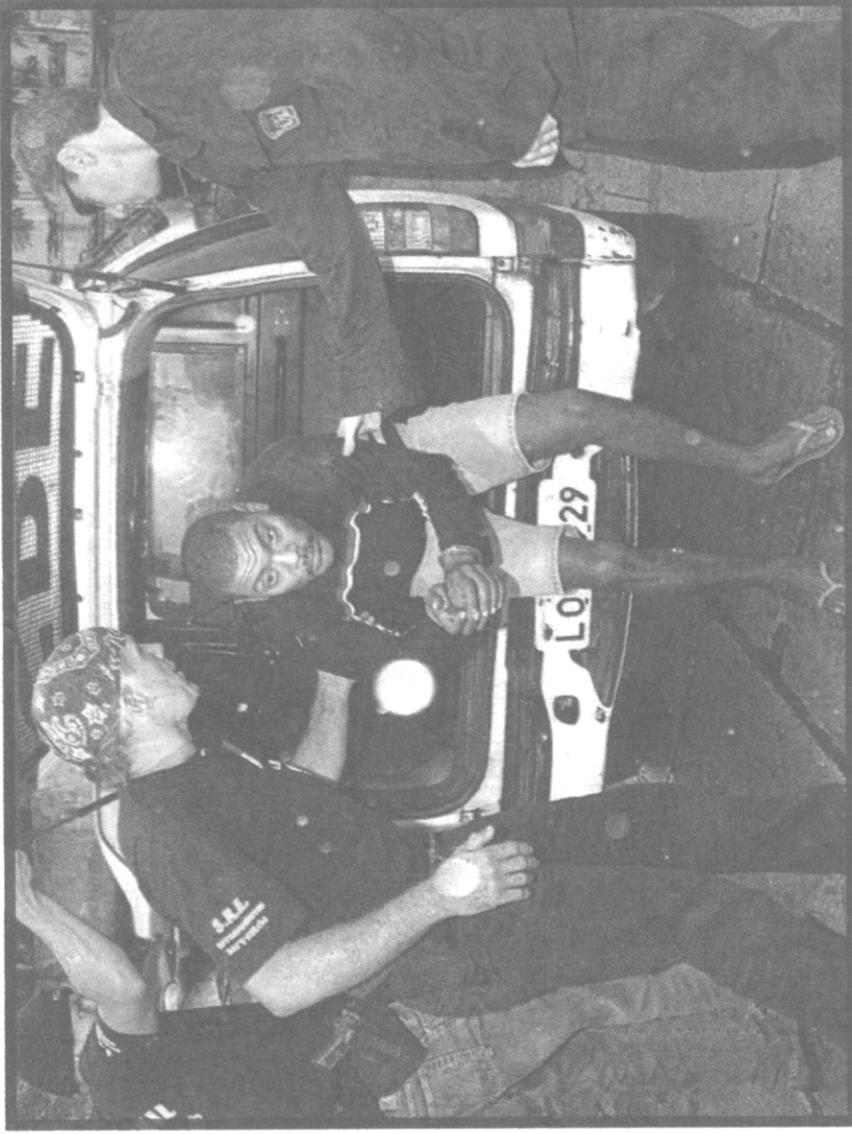
MC Frank já havia sido indiciado pela Delegacia de Roubos e Furtos de Automóveis (DRFA) por apologia ao crime, já que é autor da letra de 'Bonde do 157', na qual celebra roubos de carros em série.

Cachês pagos pelo tráfico

A investigação sobre os cantores de funk começou há mais de um ano, tempo em que os policiais reuniram farto material — até vídeos, também divulgados pela Internet, foram anexados ao inquérito. Em gravação feita na casa de shows Rio-Sampa, em julho de 2005, Sabrina e Frank exaltam a maconha.

A moça chegou a afirmar que só cantou os proibições quando era menor, mas foi desmentida pela fita. Já MC Catra admitiu que, nos bailes em favelas, quem paga os cachês são os traficantes.

RICARDO MORAES



Colibri, flagrado conversando por telefone com o traficante Batata, foi preso na terça-feira

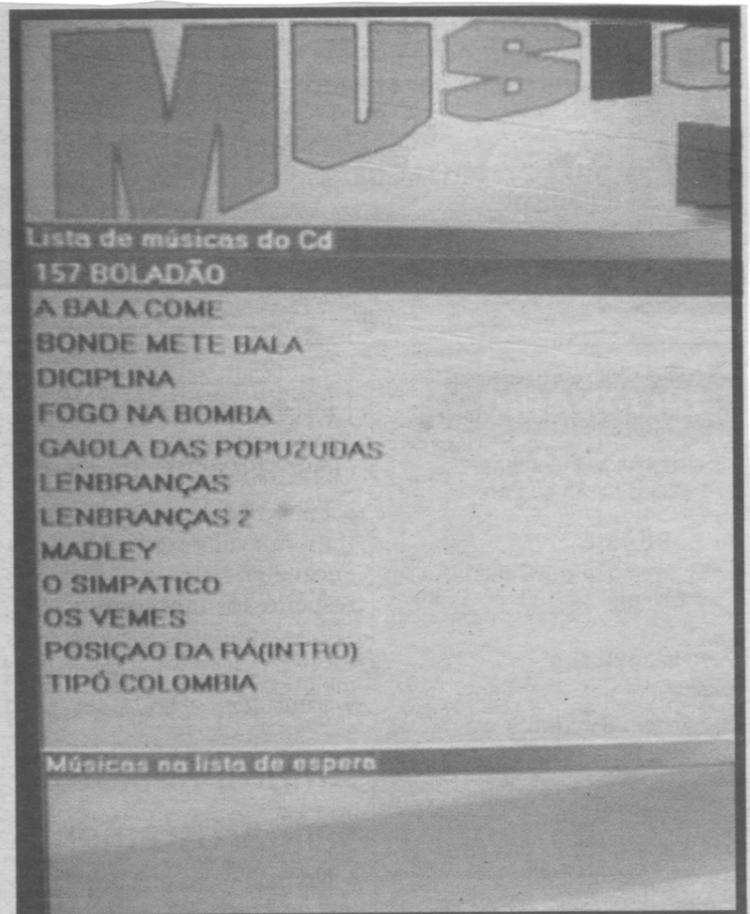
Videokê

do tráfico

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510400/CA



Videokê do tráfico estava em calçada em frente a bar na Ilha



Músicas da máquina: 'A Bala Come', 'Bonde Mete Bala' e 'Os Vermes'

O FUNK DO PCC

A facção adere ao terrorismo musical e lança um CD com um batidão apavorante

O Primeiro Comando da Capital (PCC) encontrou mais uma forma de aterrorizar os paulistas. Agora, ataca-lhes os ouvidos. Há um mês, os camelôs de todo o estado passaram a vender um CD clandestino intitulado *Funk PCC 2006*. O tema principal de suas quinze canções é o incentivo ao assassinato de policiais, alcunhados de "verme". Assim mesmo, sempre no singular. Como não podia deixar de ser, o disco faz apologia do crime, prega o uso de armas e o consumo de drogas. O CD vem embrulhado em um papel ilustrado com o desenho de um homem mascarado segurando um fuzil e um revólver. Na estampa, constam o nome do autor, um tal DJ Juninho, e um aviso: *Aqui o barato é loco*. As músicas do PCC encabeçam a parada de sucessos das cadeias. Chegam aos presos pelas mesmas brechas por que passam armas, drogas e celulares. Nas últimas semanas, as letras do batidão do crime também viraram moda entre as crianças e adolescentes das favelas paulistas.

As músicas do PCC lembram o proibidão, estilo de funk que surgiu no Rio de Janeiro em 2001 para celebrar o Comando Vermelho. O proibidão carioca foi adaptado ao gosto paulista. Nessa metamorfose, houve até uma inovação estilística. Os DJs do PCC trocaram os *scratches* (técnica em que se força o vinil para a frente e para trás) por rajadas de metralhadoras. A semelhança entre o funk do PCC e o do Comando Vermelho não é fruto do acaso. Há cinco anos, os dois grupos firmaram um pacto. Os integrantes do PCC presos no Rio recebem proteção do Comando Vermelho. Em São Paulo, o PCC protege os bandidos do Comando. Dessa convivência harmoniosa nasceu o intercâmbio musical entre as quadrilhas. A faixa *É o Poder Paralelo* comemora a união: "No Rio, eu sou Comando / Em São Paulo, PCC".

O CD também mostra que a facção paulista começa a adotar um discurso ideológico. Seu funk fala de crime, mas não de criminosos. Nas músicas, só é "bandido" quem traiu a quadrilha. Os integrantes do PCC são tratados como "guerreiros", "soldados" e "irmãos". Aparecem como "oprimidos", que matam porque se consideram em guerra com a sociedade. Declaram fé "em Deus, em Jesus e nos orixás" e pedem proteção divina para seus homicídios. Uma canção resume o catecismo da bandidagem: "A cruz é a tua vida, irmão / Preservada por um fuzil na mão". Para o psiquiatra Márcio Bernik, da Universidade de São Paulo, o sucesso do funk do PCC reflete a simpatia de que a facção goza junto a uma parcela expressiva da população. "Quando se colocam como guerreiros, os integrantes do PCC mistificam sua atividade no intuito de atrair mais gente para suas fileiras", diz Bernik. Durma-se com um barulho desses. ■

Fábio Portela

O SOM DA BANDIDAGEM

O que cantam os funkeiros do PCC

*Vou embaçar a sua vida
Já sou seu pesadelo
Se você não acredita
Escuta aí, é o baile inteiro
PCC, bota bala para comer
Quem manda é o PCC
Fez São Paulo estremecer
Daqui pra frente é só terror
A guerra vai começar
Todos os presídios vão se levantar*

Sou CV-PCC
*Preparado para o duelo
E se fechou tudo
Foi o poder paralelo*

*Se mexer com nós,
a bala come
O bonde da capela mete
bala até nos "hómi"
Disposição para dar e vender
Representamos a facção PCC*

*Com a força do Criador
Eu vou chegar chegando
Representando os irmãos
Do Primeiro Comando
Sempre atentos ao salve
Que vem dos monstro:
Seqüestro, assalto
Ou atentado à
corporação*

*Tu tá ligado, amigo,
Nessa parada
Nós mete bala,
Pisa em cima
E sai dando risada*



Operadoras de celular oferecem a clientes proibidões do funk

Músicas que fazem apologia a facção criminosa e a drogas vinham sendo comercializadas e atraíam principalmente jovens.



NO MENU DO CELULAR, o "proibidão" estava entre as ofertas

Extra 03/09/2006 P.18