

2.

Estigmatização do Funk na Mídia Impressa: entre o glamour e a demonização

Sabemos das várias instâncias de poder¹ que tentam disciplinar, dominar e manipular as mais variadas formas de manifestações artísticas e culturais. Diante da dificuldade de eliminar um produto cultural das classes minoritárias, marginais ou periféricas, o poder disciplinador tenta ao menos tornar dócil ou sob controle tais produtos culturais populares. Conforme o filósofo francês, Michel Foucault, a disciplina é uma técnica de exercício de poder que foi, não inteiramente inventada, mas elaborada em seus princípios fundamentais durante o século XVIII na Europa. Historicamente, o poder disciplinar já existia há muito tempo. Na Antiguidade e na Idade Média essas técnicas já eram atuantes sobre os sujeitos sociais. Bons exemplos de técnicas disciplinares antigas e medievais são os mosteiros, a escravidão grega e romana, e as grandes empresas escravistas existentes nas colônias espanholas, inglesas, francesas, holandesas, etc. “Os mecanismos são, portanto, antigos, mas existiam em estado isolado, fragmentado, até os séculos XVII e XVIII, quando o poder disciplinar foi aperfeiçoado como uma nova técnica de gestão dos homens” (FOUCAULT, 2004:105).

Estes mecanismos disciplinares também podem ser representados, hoje, pela grande mídia² (Rádio, TV, Jornais Impressos, Revistas, Internet, Cinema, etc.), pela classe dominante (os que denominamos de economicamente e socialmente favorecidos), pela elite intelectual (os artistas e pesquisadores das Universidades que tentam enquadrar as manifestações culturais em suas teorias e métodos científicos), pelas instituições religiosas e pelo Estado (representado pelos políticos e por seus agentes, principalmente a polícia)³.

¹ “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 2001:89) Assim, entendemos que o poder está sempre *em relação a*, numa malha extensiva que é sistêmica. (GOMES, 2003:27)

² Thompson usa as expressões “comunicação de massa” e “comunicação mediada” como sinônimos do conceito de mídia. O teórico social define a mídia como “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou conteúdo simbólico.”(THOMPSON, 1995: 30-32)

³ O *funk* não é o único produto cultural popular que foi estigmatizado e criminalizado pela sociedade. A capoeira, o candomblé e a umbanda já foram marginalizadas. O samba já foi rotulado como música de malandro, e o *Hip Hop* também é visto por alguns setores da sociedade como cultura de jovens rebeldes e ligados à criminalidade. Cf. (VIANNA, 1995) & (HERSCHMANN, 2005)

Iremos analisar neste capítulo as origens do movimento *funk*, as construções, invenções e transformações das imagens e discursos sobre o *funk* carioca que a mídia impressa no Brasil produz, principalmente os processos de nacionalização, popularização, criminalização, demonização e glamourização deste ritmo. Buscaremos compreender como os relatos jornalísticos e televisivos migram para outros veículos midiáticos, principalmente para as produções cinematográficas, e como esses discursos são fundamentais para a criação de uma cultura do medo e de “pânicos morais”. Sendo assim, acreditamos que os seguintes questionamentos são fundamentais para o nosso propósito: por que o *funk* carioca é tratado como um ritmo maldito por alguns setores da mídia impressa brasileira? Quais são as imagens sobre o *funk* que repercutem no imaginário social urbano? Há uma demonização desse movimento no cenário midiático e social? Existe uma cultura do medo e um “pânico moral” diante dos bailes?

De acordo com Silvio Essinger, a palavra *funk* em sua origem, na gíria dos negros americanos, tinha o significado de mau cheiro (ESSINGER, 2005:11). Nos Estados Unidos, em 1968, o termo *funk* vai perdendo o seu significado pejorativo que o identificava, passando a ser símbolo da negritude. Conforme Hermano Vianna, em sua pesquisa etnográfica sobre o “mundo *funk* carioca”, qualquer coisa que se referisse ao “orgulho negro”⁴ era *funky*: “uma roupa, um bairro de uma cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como *funk*.”⁵.

O *funk* teve como local de origem as ruas do Bronx, um conhecido gueto de New York, famoso por ser palco de atividades criminosas, figurando no mapa como uma região perigosa. Outros traços marcantes do *funk* americano nesta época eram o *break*⁶ e o *grafitti*⁷. As festas eram organizadas em edifícios abandonados que a polícia logo reprimiu devido aos constantes conflitos e tiroteios. No entanto, isto não abalou o crescimento do

⁴ Segundo o autor, “O termo funk, ou melhor, funky, surgiu na virada da década de 60 para a de 70 e passou, de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de ‘orgulho negro’. Na realidade, com a intensa presença do soul no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o funky como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, ‘revolucionária’ dirigida para essa minoria étnica.” (HERSCHMANN, 2005:21)

⁵ (VIANNA, 1988: 20)

⁶ É uma dança característica do *Hip Hop*. Os movimentos são quebrados, mecânicos e acompanhados de piruetas.

⁷ Desenhos coloridos e densos, feitos nos espaços públicos das cidades. Os grafiteiros afirmam que suas produções artísticas não têm nada a ver com as pichações, pois o grafite revela elementos essenciais do movimento *Hip Hop*, como a luta contra os preconceitos, a atitude perante os problemas sociais e a crítica social, ao contrário do vandalismo aos bens públicos promovido pelos pichadores.

funk nos Estados Unidos, as ruas de Greenwich Village passaram a ser palco para as danças acrobáticas animadas ao som extraído dos *ghetto blasters*, tratava-se do *break*. O *graffiti* também deixava suas marcas coloridas no metrô e nas paredes da cidade (VIANNA, 1987:20-21).

No Rio de Janeiro o *funk* foi primeiramente introduzido e difundido através dos bailes realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no início dos anos 70. Estes bailes eram organizados pelo discotecário Ademir Lemos e pelo animador e locutor de rádio Big Boy, duas figuras representativas para os *funkeiros* da época. Segundo Hermano Vianna:

Os Bailes da pesada, como eram chamadas estas festas domingueiras no Canecão, atraíam cerca de 5 mil dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte. A programação musical também tendia ao ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. (VIANNA, 1987:24)

Apesar do sucesso desses primeiros “bailes da pesada” na Zona Sul do Rio de Janeiro, o Canecão logo passou a ser o palco nobre da Música Popular Brasileira, a intelectualizada e elitizada sigla MPB. Conforme Ademir lemos, organizador dos “bailes da pesada”, a direção do Canecão tinha o objetivo de “intelectualizar” a casa de show. Aproveitando um show com o “Rei” Roberto Carlos, a direção dessa casa de espetáculos acabou com os bailes domingueiros que balançavam a Zona Sul carioca (VIANNA, 1987:24). De acordo com Vianna, com o fechamento dos bailes domingueiros realizados no Canecão, os “bailes da pesada” foram transferidos para os clubes do subúrbio⁸, cada fim de semana em um bairro diferente.

Podemos notar que não houve apenas uma mudança de local dos bailes, o ecletismo musical que predominava nos bailes da Zona Sul foi substituído pela supremacia do *soul*, um ritmo marcado, mais forte e melhor para dançar os passos coreografados (VIANNA,

⁸ Durante certo tempo estes bailes foram denominados de “bailes *black*”, devido às músicas negras americanas tocadas pelos DJs. Segundo Hermano Vianna, o baile *funk*, naquela época era uma atividade suburbana, mas já existiam bailes realizados na Sul, geralmente realizados em favelas. Os maiores bailes do subúrbio na época foram: Clube Magnatas, no Rocha; Renascença Clube e Clube Mackenzie, no Méier; Cassino Bangu; Grêmio Recreativo de Rocha Miranda; Farolito, em Caxias; Paratododos, na Pavuna; Signus, em Nova Iguaçu; Canto do Rio e Fonseca, no Centro de Niterói. (VIANNA, 1988: 14)

1987:24-25). Nos subúrbios e favelas cariocas, o baile *funk* recebe elementos novos e transforma-se na principal atividade de lazer e cultura dos jovens moradores dessas localidades periféricas da cidade. Podemos citar como elementos novos desses bailes os seguintes aspectos: 1) o desenvolvimento das danças coletivas, completamente opostas ao estilo *soul*, no qual predominavam as danças individualizadas; 2) o surgimento de uma linguagem própria para as danças e músicas, sempre expressando a vida cotidiana da favela; 3) a criação de um estilo *funk* carioca de se vestir; 4) e, por fim, toda cena do baile, a posição das caixas de som, o local de onde o DJ⁹ comanda o espetáculo, tudo isso ganha forma diversa e única no Rio de Janeiro nos anos 80 e 90.

Tal apropriação e transformação cultural do *funk* pelos jovens das periferias cariocas são comentadas por Vianna no seu trabalho pioneiro sobre o assunto:

O funk chega ao Rio e é deglutido de forma inédita. Não existem bailes como esses em nenhum lugar do mundo. Alguns detalhes aparecem em outras cidades. Mas a combinação desse tipo de dança, com o tipo de roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som só acontece no mundo funk carioca. (VIANNA, 1987:102)

No entanto, devemos frisar que estes bailes suburbanos da década de 80 ainda não eram palco de uma produção e divulgação de um *funk* nacional, ou seja, os MCs¹⁰ ainda não tinham aparecido na cena *funk* carioca e nacional como atores principais na criação de letras de músicas, os famosos *raps*¹¹. Todas as músicas tocadas nos bailes da década de 80 eram em inglês. Porém, pequenos trechos das músicas internacionais já eram vertidas para o português pelos jovens cariocas durante os bailes, são as chamadas “mêlos”. Os refrões das “mêlos” em geral tinham conteúdos pornográficos e exaltavam os nomes das comunidades de onde vinham os *funkeiros*, uma espécie de paródia que o público do baile inventava quando escutava a música que não era compreendida no idioma: *You talk too much*, por exemplo, transformou-se em “taca tomate” e passou a ser conhecida como “Melô

⁹ *Disk-jockey* ou Discotecário. É a pessoa que comanda o som nos bailes *funk*, produzindo e divulgando mixagens e montagens que levam o público muitas das vezes à um estado de alegria e êxtase.

¹⁰ *Masters of ceremony*, os mestres de cerimônias, são os cantores de *rap* ou *funk*.

¹¹ Iniciais de *rythm and poetry*. Tipo de música falada e ritmada, acompanhada geralmente de uma bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samplers* controlados por um DJ. *Funkeiros* e b-boys produzem o raps, a diferença está mais nos conteúdos das letras, pois as bases musicais são, geralmente, norte-americanas.

do tomate”. Conforme Fátima Cecchetto, tudo leva a crer que este estilo de cantar inventado pelos frequentadores dos bailes tenha aberto o caminho para os MCs cariocas, que combinam crítica social com espontaneidade, e empregam a colagem lúdica de estilos e expressões locais (CECCHETTO, 1997:44). Assim, este processo de homofonia promovido pelos jovens cariocas foi fundamental para a nacionalização do *funk*, isto é, para a criação de músicas em português. No entanto, Micael Herschmann atribui ao DJ Marlboro a responsabilidade da nacionalização do *funk* carioca. Em 1989, Marlboro organizou e produziu o disco *Funk Brasil nº 1*, o grande sucesso alcançado por essa coletânea de *raps* nacionais abriu caminho para que os jovens da periferia cantassem a sua dura realidade e divulgassem a nível nacional o *funk* carioca (HERSCHMANN, 2000:28).

Com a criação de *raps* nacionais no fim dos anos 80, o *funk* tem uma grande explosão a nível nacional nos anos 90. Surgem os MCs com suas composições cantando e exaltando a sua comunidade, ironizando situações que aparecem no cenário público, fazendo crítica social, falando abertamente sobre sexo e amor e, um pouco depois, louvando traficantes e suas facções criminosas, os chamados “comandos” ou “proibições¹²”. Quando o *funk* carioca ganha visibilidade nacional através da mídia televisiva, ele começa a ser glamourizado como um ritmo nacional vindo das camadas menos favorecidas, mas também começa a ser criminalizado e demonizado pela própria mídia televisiva e impressa, pela opinião pública, pelos políticos e, principalmente, pela segurança pública carioca.

Podemos perceber que a mídia e a opinião pública não produzem uma imagem e um discurso único e homogêneo sobre o *funk*. Ao mesmo tempo em que um meio de comunicação de massa divulga um enunciado que criminaliza ou demoniza o *funk* como um ritmo que faz apologia ao narcotráfico ou que explora a pornografia, este mesmo produto midiático pode divulgar elogios a um estilo de música dos jovens marginalizados pela sociedade. Dessa forma, a grande mídia teve um papel fundamental para a popularização, nacionalização e glamourização deste movimento, mas ironicamente também foi o principal algoz deste ritmo das periferias carioca, pois criou no imaginário

¹² “Proibições” na linguagem dos *funkeiros* são músicas que fazem apologia ao narcotráfico, são também chamados de “*raps* de contexto” ou “de comando”. Nesses *funks* são comuns referências às armas, à violência, à rivalidade entre facções criminosas, à traficantes, à drogas, enfim, à tudo que esteja ligado à criminalidade.

social uma forte associação entre o *funk* e a criminalidade, isto estabeleceu estigmas, preconceitos contra os *raps* e principalmente contra os sujeitos sociais que gostavam de curtir os bailes, os jovens *funkeiros* dos territórios periféricos da cidade. Para o imaginário social, os relatos jornalísticos relatam a verdade, mostram a realidade. No entanto, esta idéia de que o discurso jornalístico e do telejornal pressupõe objetividade, imparcialidade e que traz a verdade sobre os fatos deve ser questionada.

De acordo com Eugênio Bucci, a idéia de que os discursos jornalísticos retratam a realidade não faz nenhum sentido, não que os jornais mintam, distorçam ou manipulem os fatos. Mesmo admitindo que os grandes veículos da imprensa se esforçassem na direção da objetividade e da verdade factual, mais ainda, mesmo admitindo que eles sejam bem sucedidos nesse esforço, o correto seria afirmar que os noticiários jornalísticos consolidam a realidade, ou aquilo a que chamamos, muito parcialmente de realidade (BUCCI, in.: GOMES, 2003:13). Os fatos mal se apresentam ou se desvelam à percepção humana e instantaneamente se transformam em relatos sobre a realidade. Dessa forma, os fatos já nascem como relatos, como discursos. Não se trata de discutir a conduta ética da imprensa. Por mais equilibrada e mais correta que ela seja, há algo na natureza do fato que já é, desde sempre, relato. Assim, o fato já nasce como relato de algum indivíduo.

“Ele não acontece assim puramente como fato, um dado do mundo concreto, do mundo independente de qualquer linguagem, para, só depois, ser traduzido em relato. Este é o problema. Os fatos acontecem, no instante em que acontecem, já como relatos. Ou, se quisermos, como elementos discursivos.”(BUCCI, in.: GOMES, 2003:13)

A demonização e a glamourização do *funk* é fundamentada em múltiplos elementos discursivos heterogêneos. Mas onde podemos encontrar a origem desta demonização e criminalização do *funk*? Será que podemos encontrar a data e o local desta associação do *funk* com a criminalidade, a violência e com o narcotráfico? Vários especialistas afirmam que seja possível encontrar as raízes deste mal que assola o movimento *funk* até hoje.

Conforme Micael Herschmann, o “acontecimento crucial” que associou o *funk* ao crime e à violência foram os “arrastões” realizados em outubro de 1992 nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, 2000:96-97). Conforme Herschmann, “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 com conflitos urbanos onipresentes.” A partir desse evento, tais fenômenos das zonas periféricas das grandes cidades, quase desconhecidos da classe média, ganham inusitado destaque no campo midiático (HERSCHMANN, 2005:97).

Os “arrastões” foram uma série de incidentes promovidos por jovens dos morros, e de outros pontos periféricos da cidade, nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro. O encontro de galeras rivais nestas praias proporcionou várias brigas e correrias nas areias, sem a segurança básica que todo ponto turístico deve ter, alguns jovens da periferia aproveitaram estas brigas para assaltar algumas pessoas que ali curtiam o forte calor promovido pelo sol brilhante. Rapidamente a opinião pública e, principalmente, os meios de comunicação associaram estes distúrbios aos *funkeiros* das comunidades carentes cariocas, o *funk* passou a figurar no imaginário social como o principal culpado de incitar o jovem à violência e à criminalidade. Herschmann comenta o sensacionalismo promovido pela imprensa após os “arrastões”. Segundo este autor, o incidente foi noticiado histericamente pelos jornais e telejornais nacionais e internacionais como se fosse um distúrbio de grandes proporções que ameaçava a ordem urbana. As rápidas imagens divulgadas pelos telejornais mostravam adolescentes brigando em bondes (grupos de jovens), correndo desesperadamente pelas praias e dependurando-se em janelas de ônibus superlotados. Este fato apresentou, negativamente e de forma espetacular, o *funk* carioca à classe média, mas também gerou um forte temor neste segmento social e no Estado (HERSCHMANN, 2000:97).

Por fim, as imagens exibidas pelos jornais impressos e pela TV ficaram impregnadas na memória urbana carioca, sendo exibidas nacionalmente e internacionalmente e contribuindo decisivamente para o esvaziamento de turistas no Rio de Janeiro naquele verão de 1992, mas principalmente para a estigmatização do *funk* e dos *funkeiros*. Conforme Herschmann, a partir de 1992 o termo “*funkeiro*” acaba substituindo o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente nos discursos jornalísticos como forma de designar a juventude “violenta” das periferias da cidade. “Na realidade, o termo ‘pivete’ praticamente desaparece da mídia nos relatos criminalizantes e, algumas vezes, naqueles não-criminalizantes (vitimizantes e de denúncia); é substituído pelo termo

‘politicamente correto’ ‘meninos de rua.’ ” Até mesmo o termo “arrastão”, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de “pivetes” e de alguns grupos urbanos, encontra-se, hoje, fortemente relacionado ao universo *funk* (HERSCHMANN, 2000:69).

Zuenir Ventura relata da seguinte forma o clima de “pânico”, “horror” e “medo” criado pela a mídia após os chamados “arrastões”:

O Jornal do Brasil escreveu em editorial: “A invasão das praias pelas galeras funks e a implosão da segurança pública são o retrato sem retoque da decadência dos costumes no Brasil.” O Globo não ficou atrás: “Os arrastões são parte de um quadro patológico – a síndrome da debilitação acelerada do estado do Rio, social, econômica e política.” (VENTURA, 2005:97)

Ventura ainda constata que políticos vieram à cena pública para dar a sua opinião indignada sobre os acontecimentos, no entanto, os discursos apocalípticos vieram mesmo das emissoras de TV. Com as cores e o som do “caos”, tinha chegado a milhões de lares ainda na noite de terça-feira, quando o *Jornal Nacional*, da *Rede Globo*, mostrou as cenas da manhã. Um texto contundente, falando em “horror”, “caos”, “pânico”, “terror”, era acompanhado de imagens impressionantes. Para os telejornais não havia dúvida: as praias cariocas tinham sido invadidas pelos bárbaros (VENTURA, 2005:97).

Confirmando nossa tese de que a mídia não é homogênea no relato dos acontecimentos, Ventura afirma que só a revista *Veja* teve serenidade de classificar o episódio de “pseudo-arrastão funk”, dizendo que ele serviu para “gerar uma onda de pânico e ajudou a alimentar um debate histórico a respeito de uma possível ocupação das favelas pelo exército” (VENTURA, 2005:98). Conforme o antropólogo Hermano Vianna, “o baile, depois do arrastão, passou a ser visto como fenômeno, antes de qualquer coisa, violento. A violência, e não a diversão, se transformou na sua principal marca” (VIANNA in.: VELHO, 1996:183).

Analisando 125 artigos na mídia impressa, Herschmann atesta que o *funk* praticamente inexistia no cenário midiático antes de 1992. Outro fato que pode ser constatado é que os arrastões de 1992 foram fundamentais para o aparecimento do *funk* nas páginas policiais dos principais jornais impressos do Brasil. Vejamos a tabela abaixo:

TABELA 1: O FUNK NA MÍDIA IMPRESSA¹³

<i>O Globo, JB, O Dia e Folha de São Paulo</i>	1990/ 1991	1992	1993	1994	1995	1996	Total
Cadernos Policiais e Cidade	—	94,8%	66,6%	58%	65%	47%	56%
Cadernos Culturais	100%	5,2%	33,4%	42%	35%	52,9%	44%
Nº de artigos levantados no período	3	19	15	31	40	17	125

Conforme o antropólogo Hermano Vianna, a partir dos “arrastões” de 1992 começamos a entregar o “ouro ao bandido”¹⁴, ou seja, a partir da criminalização do “mundo *funk* carioca”, uma política de perseguição foi implantada pela sociedade e pela segurança pública para proibir os bailes *funk* e estigmatizar os sujeitos marginalizados e as suas produções artísticas, principalmente as músicas e as danças.

Herschmann afirma que o *funk*, na medida em que ganhou visibilidade inusitada na cena midiática, foi imediatamente identificado como uma atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos seus integrantes a “contraprova” que confirmaria este tipo de acusação. Ora, mesmo que se levem em conta os conflitos e delitos produzidos efetivamente pela galera *funk*, seja em maior ou menor intensidade, e até a necessidade de cada grupo de se identificar com os “protetores locais” do crime organizado, poder-se-ia afirmar que os cenários de representação da violência

¹³ Todo clima de terror promovido pelos principais jornais impressos do país pode ser constatado nos títulos das matérias: “Hordas na praia”, “Arrastões aterrorizam Zona sul”, “Movimento funk leva à desesperança”, “Pânico no paraíso”, “Galeras do funk criaram pânico nas praias”. Outro aspecto que deve ser pontuado são as imagens e fotografias que dão mais credibilidade aos enunciados jornalísticos. Estas fotografias espetacularizavam os acontecimentos e criavam um clima de terror e medo no Rio de Janeiro. (HERSCHMANN, 2000: 96)

¹⁴ Vianna afirma que nós (a elite, os jornalistas, os políticos e intelectuais) entregamos o funk ao narcotráfico, pois reprimindo os bailes empurramos o *funk* para os traficantes das favelas que escutavam e adoravam o ritmo. Isto gerou a existência dos *raps* de “contexto”, os polêmicos “proibições” que exaltam líderes do tráfico e ridicularizam os policiais e o poder público. Ver *Revista Raiz*, nº 1, 2 e 3.

urbana se encontram associados de forma reducionista ou determinista a essa tribo social. Os seus integrantes são sujeitos sociais típicos das zonas carentes e excluídas da urbanidade: a favela, o morro e o subúrbio, espaços que tradicionalmente são identificados com a criminalidade e a violência. Sendo assim, é muito comum que a mídia acabe produzindo uma “imagem monolítica” desse território, no qual todos os personagens aparecem mais ou menos envolvidos com a criminalidade (HERSCHMANN, 2000:51-52).

Proibindo alguns bailes, principalmente os promovidos nas comunidades, a sociedade empurrou cada vez mais o *funk* para as mãos dos bandidos e dos traficantes de drogas, esta é a lógica do discurso de Vianna. É neste período que surgem os famosos “proibições”¹⁵, *raps* que fazem apologia a traficantes e as suas facções criminosas. Em virtude desta associação criada e difundida para o imaginário social entre o *funk* e a criminalidade, vários bailes foram interditados no Rio de Janeiro. Este fato empurrou cada vez mais o baile para dentro do subúrbio, morros e favelas cariocas. Não protegido pelo Estado, pela mídia e pela sociedade, este ritmo foi resguardado pelos traficantes que cresceram ouvindo este ritmo e que detêm um “poder paralelo” nas comunidades carentes. Satanizado por vários setores da sociedade brasileira, ao invés de protegido como riqueza cultural brasileira, o *funk* foi, e ainda é, tratado como caso de polícia, sendo constantemente vigiado e reprimido pela segurança pública¹⁶.

Atualmente, as principais acusações que pesam contra o *funk* e contra o seu principal local de divulgação, o baile¹⁷, podem ser sintetizadas nos seguintes pontos: a) o *funk* é um ritmo que faz apologia ao tráfico de drogas e à violência juvenil; b) este ritmo incita os jovens à sexualidade precoce e sem segurança, é um produto pornográfico e machista por definição; c) tal produto cultural é pobre e alienado das questões sociais, uma subcultura marginal. Com estes argumentos, e outros que vão desde a alta sonoridade das

¹⁵ Os “proibições”, como já salientamos em nota anterior, inicialmente foram chamados de “raps de contexto”, atualmente também podem ser conhecidos como “funk de facção”, pois fazem abertamente referências aos chefes do tráfico de drogas e suas facções criminosas, em especial três: ADA (Amigo dos Amigos), CV (Comando Vermelho) e TC (Terceiro Comando).

¹⁶ Tornou-se comum os bailes cariocas serem reprimidos através de violência policial e sem nenhum motivo e argumento legal. Há casos em que policiais atiram na aparelhagem de som e oprimem os frequentadores dos bailes, estigmatizados como bandidos e traficantes.

¹⁷ “O baile é o principal espaço de consagração e expressão do *funk*. É importante não só considerar o baile, mas todo o ritual que o precede, bem como as relações que se estabelecem fora deste lugar e nele assumem formas diferenciadas. O baile é o epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas.” (HERSCHMANN, 2000:129)

equipes de som até o baile como principal ponto de venda de drogas, a “campanha *antifunk*”¹⁸ dificultou e interditou a realização de vários bailes no circuito carioca.

Analisando estes três principais pontos de acusações da sociedade e dos meios de comunicação de massa contra este produto cultural carioca, iremos apresentar as medidas e os discursos que num passado recente, fins dos anos 80 e anos 90, e ainda hoje, contribuem para uma imagem marginal do *funk*.

Depois dos emblemáticos “arrastões” de 1992, em Ipanema e em outras praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, acontecimentos que foram atribuídos às galeras *funk*, outro fato que contribuiu para uma imagem negativa desse movimento foi a divulgação na mídia dos chamados “bailes de corredor” e dos “bailes de comunidade”. Conforme Fátima Cecchetotto o baile, nos anos 90, podia ser classificado em três categorias, a saber: o baile de “embate” ou “de corredor”; o baile “normal”; e o baile “de comunidade”.¹⁹ Entre o baile “normal” e o “de corredor”, a diferença reside na articulação entre o binômio espaço e tempo para o confronto. No primeiro, ele é controlado e limitado mais severamente pelos organizadores (donos das equipes) e produtores da festa. No segundo, o confronto é organizado, isto é, o baile é dividido em territórios, para que as galeras se confrontassem abertamente. Nos dois bailes existem também as áreas consideradas neutras (acessos, bares etc.). Diferentemente das modalidades anteriores, no baile “de comunidade” esses confrontos dificilmente acontecem, isso devido aos organizadores da festa, os traficantes que desejam ordem no local, ou devido ao encontro pacífico de pessoas da mesma comunidade (CECCHETTO in.: VIANNA, 2003:97-98).

Não entraremos no mérito de analisar a classificação tripartite do baile feita por Cecchetto. Sabemos que esta classificação simplifica a diversidade de bailes *funk* que aconteciam no Rio de Janeiro na década de 90 e que esta definição não se enquadra mais na

¹⁸ Vianna também aponta “uma acirrada campanha contra o *funk* que dura até hoje (com honrosas exceções, já que a imprensa não é um ambiente homogêneo).” Artigo intitulado “*Contra fatos...*” ,publicado na revista Raiz nº 3 – Fevereiro de 2006 como resposta ao artigo do Jornalista Francisco Alvez Filho (*A culpa é do funk*, Raiz nº 2 – Janeiro de 2006). Neste artigo, o Jornalista afirma, através de seus “fatos”, que o *funk* sempre esteve associado ao tráfico de drogas e à criminalidade. A mídia, o Estado e a sociedade não teriam nenhuma culpa na criminalização do *funk*, o próprio movimento cultural se atrelou ao poder criminoso. Esta polêmica ente o antropólogo Hermano Vianna e o Jornalista Francisco Alvez Filho revela como o *funk* divide opiniões e estabelece contendas intelectuais.

¹⁹ Um estudo detalhado sobre o “baile de corredor”, a violência e as rixas entre as galeras *funk* ver a dissertação de Fátima Regina Cecchetto. *Galeras funk cariocas: O baile e a rixa*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. Cf. também o artigo “As Galeras Funk Carioca: entre o lúdico e o violento”. In. VIANNA, H. *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

época atual. O que realmente interessa a nossa pesquisa são as imagens de conflitos, violência, vandalismo, desordem e morte que ficaram associados este espaço cultural e festivo das favelas.

Os chamados “bailes de corredor” separavam as galeras de diversas localidades periféricas do Rio de Janeiro em dois lados opostos, a saber: o “lado A” e o “lado B”. Depois da separação, que muitas vezes seguiam uma ordem estabelecida entre as diversas comunidades ou galeras rivais e amigas, mas que também podia ser promovida pelos próprios organizadores dos bailes, os jovens ficavam incitando o combate, a violência e a agressão mútua. A repercussão destes “bailes de corredor da morte” na mídia fixou ainda mais no imaginário social urbano a imagem do *funkeiro* violento, hostil, vândalo, criminoso, anti-social e demoníaco. Imagens de jovens se digladiando sem um motivo aparente e lógico numa festa *funk* fortalece a idéia, muito difundida pela grande imprensa, de que o baile é o *locus* da violência, da bandidagem, da imoralidade e, por fim, da morte.

Entendemos que o baile *funk* figura nos discursos midiáticos como um estado de natureza hobbesiano, “onde o homem é o lobo do próprio homem”, um espaço onde a violência é permanente, “um estado de guerra de todos contra todos.”

Portanto tudo aquilo que é válido para um tempo de guerra, em que todo homem é inimigo de todo homem, o mesmo é válido também para o tempo durante o qual os homens vivem sem outra segurança senão a que lhes pode ser oferecida por sua própria força e sua própria invenção. Numa tal situação não há lugar para a indústria, pois seu fruto é incerto; conseqüentemente não há cultivo de terra, nem navegação, nem uso das mercadorias que podem ser importadas pelo mar; não há construções confortáveis, nem instrumentos para mover e remover as coisas que precisam de grande força; não há conhecimento da face da Terra, nem cômputo do tempo, nem artes, nem letras; não há sociedade; e o que é pior do que tudo, um constante temor e perigo de morte violenta. E a vida do homem é solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta. (HOBBS, 2000:109)

Diante deste temor social perante as galeras *funk* e perante o baile, a opinião pública, a mídia e parcela da sociedade carioca pediram a interferência do Estado para controlar, proibir, interditar, ou até mesmo eliminar os bailes. O grande Leviatã hobbesiano, representado aqui pelo poder estatal e pela Segurança Pública do Rio de

Janeiro, deveria colocar ordem no caos urbano supostamente instaurado pelos “bondes”²⁰, acabar com o clima de insegurança, de medo e violência advindos dos bailes de corredor e comunitários que eram realizados nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro. Por fim, o grande monstro social deveria estabelecer um clima de paz social e bem estar disciplinando ou controlando os jovens *funkeiros*, “os favelados” e suas manifestações culturais.

O poder público na tentativa de disciplinar, reprimir e administrar o baile criou projetos e tomou medidas legislativas na tentativa de mudar a imagem do *funk* perante a sociedade carioca²¹. Em 1993, a Secretaria de Desenvolvimento Social da Prefeitura do Rio de Janeiro elaborou o *Projeto Rio Funk*²² que tinha como objetivo desenvolver oficinas de iniciação profissional e atividades de cultura e lazer nas comunidades carentes e marginalizadas do Rio de Janeiro.

Outras medidas tomadas pelo poder público em relação ao *funk* carioca foram o que ficaram conhecidas como a “CPI do *funk*” e a “Lei do *funk*”. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito foi aberta na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) para investigar as denúncias de violência, envolvimento com o tráfico de drogas e pornografia no interior dos bailes. Esta Comissão Parlamentar de Inquérito ficou conhecida no Rio de Janeiro como a “CPI do *funk*” e teve como um dos resultados a criação da Lei Nº. 3410, publicada em 29 de maio de 2000, lei que ficou conhecida como a “Lei do *funk*”. Esta lei regula a realização dos bailes em todo Estado do Rio de Janeiro.

Em 2003, a chamada “Lei do *funk*” foi complementada pela Lei Nº. 4264, sancionada pela então governadora Rosinha Garotinho.

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 de Baile Funk ficará sob a responsabilidade e a organização de:

²⁰ O termo “bonde” é associado pela grande mídia a grupos de traficantes que percorrem as favelas e a cidade para cometer crimes: tomar morros de facções inimigas, roubar carros, matar traficantes rivais, entre outros crimes. No entanto, na gíria dos *funkeiros*, “bonde”, significa um grupo de amigos, da mesma comunidade ou não, que saem juntos para simplesmente curtir os bailes. Termos como “galera” e “mulão” funcionam quase como sinônimo para esta prática entre estes jovens.

²¹ Atualmente existe um projeto da Secretaria Estadual de Educação que visa “disciplinar” as músicas *funk*. Este projeto visa transformar as letras de músicas de cunho “obsceno” em músicas *funk* que conscientize os jovens sobre Doenças Sexualmente Transmissíveis e Gravidez Precocce. Cf. “Educação sexual ao som do funk.” *O Globo*. 22 de agosto de 2008. p.18; “Lição ao som do funk”. *O Dia*. 22 de agosto de 2008. p.7.

²² CECCHETTO, in.: VIANNA, 2003:113.

- I – Empresas de produção cultural;
- II – Produtores culturais autônomos;
- III – Entidades ou associações da sociedade civil.

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.

Esta lei, pela primeira vez, regulariza e reconhece o baile *funk* como uma atividade cultural popular²³. Mas o fato de termos a lei não significa que as coisas sejam feitas de acordo com o sistema legislativo. Os locais, as instalações e a segurança dos bailes não são fiscalizados no Rio de Janeiro, principalmente aqueles realizados nos subúrbios e morros. Enorme é a quantidade de menores de idade que freqüentam os bailes da cidade, não há nenhuma espécie de controle na execução destas leis. Outro ponto a ser destacado é que muitos críticos questionam o fato de o baile ser o único espaço cultural regulado especificamente por lei, tal fato, na cabeça desses críticos, demonstra o preconceito contra este ritmo da favela (GUEDES, 2007:58-64).

Porém, não foi somente através do dispositivo legislativo que o Estado se fez presente e regulador do “mundo *funk* carioca”, medidas arbitrárias, radicais e violentas foram tomadas por parte da força policial para reprimir e/ou disciplinar o movimento *funk*. Muitos bailes foram interditados no Rio de Janeiro, alguns sem motivos aparentes ou sem argumentos bem embasados. Muitos *funkeiros* acusaram os policiais de serem violentos e de tratarem os moradores das favelas como criminosos e aliados das facções criminosas.

Sabemos que os moradores das favelas cariocas são reféns do “poder paralelo”²⁴, que existe nessas comunidades carentes, é evidente que o morador de uma favela vive num

²³ Atualmente existe um projeto de lei do deputado Chico Alencar que define o *funk* como manifestação cultural. Em outubro deste ano, o projeto de lei 4.124 foi enviado à Câmara Federal. Cf. “Liga no Funk”. “O Dia D: Cultura, diversão e estilo de vida”. *O Dia*. 16 de outubro de 2008. p.1.

²⁴ Expressão muito utilizada pelos veículos midiáticos para fazer referência ao poder que o narcotráfico exerce nas comunidades carentes do Rio de Janeiro.

constante fogo cruzado entre policiais e traficantes²⁵, e isso não leva um morador da favela a se posicionar a favor de um lado ou de outro. Tanto policiais quanto traficantes causam temor e insegurança a essa parcela da população marginalizada, no entanto, as facções criminosas se apresentam cotidianamente na vida desses moradores da periferia. Alguns desses criminosos a população conhece desde a infância, ou são parentes. Além disso, o tráfico presta auxílio a alguma necessidade material ou financeira dos moradores da favela. Já os policiais se apresentam em momentos pontuais no morro para levar o desrespeito, o terror, a violência e a morte. Que indivíduo consideraria um sujeito da justiça e da ordem um sujeito que entra em sua casa com um chute na porta, bate na cara de trabalhadores e ameaça mulheres, crianças e idosos?

É evidente que não são todos os policiais que têm esta prática brutal e desrespeitosa, mas é esta a imagem que o morador da favela guarda na memória. Policial acaba sendo sinônimo de violência, falta de respeito, abuso de autoridade e morte. Os moradores das zonas periféricas da cidade sofrem tanto com os traficantes opressores quanto com os policiais corruptos e violentos. O estigma de ser morador da favela, ser *funkeiro* e ser considerado traficante e criminoso é uma distinção que muitas vezes a força policial, a mídia e a sociedade não querem ver e fazer com estes sujeitos sociais habitantes de zonas periféricas da cidade.

A interdição de vários bailes que aconteciam em clubes, quadras, galpões, associações de moradores e outros espaços culturais da cidade, fez com que essas festas fossem acolhidas por diversos territórios periféricos da urbanidade. Assim começam a surgir em maior número os chamados “bailes de comunidade” que são realizados no alto do morro onde os frequentadores não pagavam a entrada e se divertiam até o amanhecer. Esses “bailes de comunidade” também foram, e ainda são, estigmatizados, investigados e reprimidos pela Segurança Pública, pela sociedade e pela mídia, tanto impressa quanto cinematográfica e televisiva. Os principais argumentos acusatórios que pesaram para a interdição de muitos “bailes de comunidade” eram os de “perturbação da ordem”, motivada

²⁵ Um documentário dos anos 90, *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles, apresenta muito bem esta relação entre a polícia, o traficante e o morador da favela. Os discursos desses três sujeitos sociais são fundamentais para entender a complexidade existente nesta rede social de poder, guerra, violência, ódio, medo e morte.

pelo incômodo gerado pelos altos decibéis junto à vizinhança, e a suspeita de que esses bailes eram financiados e organizados pelo poder do narcotráfico local.

Segundo Herschmann, a criminalização e a interdição dos “bailes de comunidade” que aconteciam nas favelas do Rio de Janeiro foram parte de uma “segunda campanha *antifunk*” promovida por diversos setores da sociedade, pela Segurança Pública e pelos meios de comunicação de massa. Muitas das acusações que pesavam contra estes bailes não foram comprovadas, mas a demonização e a criminalização dos bailes *funk* já estava previamente definida.

Apesar de o problema do barulho provocado pelos bailes ter sido amplamente noticiado, este não foi o fator decisivo para o fechamento do “Baile do Chapéu” e de outros realizados nos morros da Cidade. No próprio Chapéu Mangueira, durante algum tempo, propôs-se, como solução para a convivência do baile com seus “vizinhos”, a construção de uma concha acústica no local da quadra. O elemento que deflagrou de vez a campanha de criminalização do funk e a interdição dos bailes foram certas “evidências” que sugeririam que o funk faz parte do crime organizado. (HERSCHMANN, 2000:108)

As principais evidências que este autor destaca são: primeiro, as associações de moradores nunca conseguiam provar plenamente quem eram os responsáveis pelo pagamento das equipes de som que realizavam os bailes nas comunidades; segundo, houve a apreensão pela Polícia, e divulgação na mídia, de alguns “*gangsta raps*”, conhecidos no interior da favela como “proibições”, que fazem apologia ao narcotráfico e ridicularizam a polícia (HERSCHMANN, 2000:108).

Em uma matéria publicada recentemente pelo Jornal *O Globo*²⁶, ainda podemos encontrar ecos estigmatizantes dos bailes *funk* comunitários que aconteciam no Morro do Chapéu Mangueira. Nesta matéria, intitulada *Dos bailes do Chapéu aos “esticas”*, que ainda tinha como subtítulo *Aproximação de jovens da Zona Sul com o tráfico no Leme começou com a festa do funk*, o jornal faz uma conexão dos bailes de comunidade com o tráfico de drogas e com os jovens de classe média da Zona Sul carioca. Os “esticas”, que na gíria da favela são os jovens de classe média que vendem cocaína e maconha para as

²⁶ SARAPU, Paula. “Dos bailes do Chapéu aos ‘esticas’”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de Maio de 2008. p.16.

peças do “asfalto”²⁷, começaram a surgir a partir do momento em que os jovens das classes mais abastardas iam buscar diversão nas festas *funk* no alto do morro. Segundo a reportagem, muitos jovens subiam o morro para curtir os famosos bailes *funk* do Chapéu Mangueira e acabavam se drogando e criando laços de amizade com os traficantes de drogas.

Ao longo da década de 90, as noites de sexta-feira de parte da Zona Sul foram embaladas ao som do funk no Chapéu Mangueira, no Leme. A ‘playboyzada’ subia o morro e fazia passos de trezinho, num baile onde os bandidos pouco ostentavam armas e era considerado “tranquilo” pelos frequentadores. Começava ali uma febre que se espalhou pela cidade, servindo como isca para jovens consumidores de maconha e cocaína²⁸.

Para dar um tom de autoridade ao discurso criminalizador sobre os bailes *funk* do Chapéu Mangueira, a reportagem busca argumentos na autoridade de uma das maiores especialistas em violência, criminalidade e periferia do Rio de Janeiro, a antropóloga Alba Zaluar.

As escolas de samba já atraíam o asfalto para as comunidades, mas na Zona Sul aquele baile funk reunia jovens de classe média, com clima de transgressão, erotismo e promiscuidade das drogas. Era uma festa sem brigas, motivo de tanta badalação. Em compensação, todo mundo sabia que esses bailes eram financiados por traficantes, o que espreitava a relação para a venda de drogas no asfalto²⁹.

Reportagens como estas reforçam um retrato do baile como principal ponto de venda e consumo de drogas, um espaço de transgressão e promiscuidade sexual juvenil, território de criminosos e aliciamento de jovens de classes economicamente privilegiadas para o mundo das drogas ilícitas. Esta aproximação da classe média carioca com o *funk* e

²⁷ Na linguagem dos moradores dos morros do Rio de Janeiro, “asfalto” faz referência aos elementos e moradores da cidade, da classe média, daqueles que não moram na favela e têm suas moradias nos territórios mais valorizados da urbanidade.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*.

com os atores sociais da periferia não foi vista com bons olhos por parte da sociedade e pela mídia desde os anos 90.

Sexta-feira à noite. O garotão se despede da mãe e avisa que está indo para um baile funk. Para onde? A mãe fica de cabelo em pé só de imaginar o filho subindo o morro e gritando uh! tererê! Começa aquela discussão em casa. Situações como esta já se tornaram corriqueiras nos apartamentos de classe média. (...) a aparição cada vez mais frequente destes bailes nas páginas policiais – sobretudo pela “mensagens” passadas pelo Comando Vermelho nas letras de muitas músicas – está levando pânico às famílias de classe média e transformando o funkeiro numa espécie de versão maldita do roqueiro dos anos 50³⁰.

Mesmo com o fechamento do baile do Chapéu Mangueira e de outros espalhados pela cidade na década de 90, isto não decretou o fim dos chamados “bailes de comunidade” realizados no alto dos morros da cidade. Atualmente podemos encontrar esse tipo de baile em qualquer comunidade carente do Rio de Janeiro e a mídia ainda não deixa de dar visibilidade negativa a este tipo de atividade cultural da periferia. Um fato constante é que a visibilidade do *funk* na mídia impressa se concentra mais nas páginas policiais do que nos cadernos culturais. Para grande parcela da sociedade, da Segurança Pública e da mídia impressa o baile ainda é o local por excelência da criminalidade, das armas, das drogas, dos traficantes, da morte, enfim, de parte da decadência urbana carioca.

Recentemente o coronel Marcus Jardim (considerado “linha-dura” pela imprensa), atual chefe do 1º Comando de Área da Capital da PM do Rio de Janeiro, veio à cena midiática para declarar que “baile funk em favela é reunião de vagabundo” e que iria reprimir, ou pelo menos dificultar, esta atividade cultural nas favelas e subúrbios da cidade³¹. Muitos artistas e representantes do cenário cultural recorreram à mídia para criticar as declarações do coronel, porém o discurso mais crítico foi do músico Tico Santa Cruz, da banda de rock *Detonautas*. Num artigo intitulado “Funkeiro é vagabundo?”, o roqueiro declara que:

³⁰ FERNANDES, Lílian; VOGEL, Jason. “O medo do funk”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1995. Jornal da Fam.p.1.

³¹ MARTINIANO, Raphael & XAVIER, Eduardo. “PM discrimina pobres no Rio”. *O FLUMINENSE*. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 2008. p.8.

Antes de tudo, os bailes funk são manifestações culturais. É legítimo que moradores das comunidades carentes tenham direito à diversão dentro de suas áreas de convívio. Generalizar sempre é uma demonstração de desequilíbrio e falta de bom senso. Muitas pessoas honestas e trabalhadoras freqüentam bailes funk, inclusive filhos da classe média e de ricos que aderiram à moda que faz trilha sonora de novelas e programas de TV³².

As declarações de autoridades públicas, os noticiários jornalísticos, as representações televisivas e cinematográficas estabelecem uma ligação do baile com a criminalidade de maneira que marcam este *locus* cultural como espaço para venda de drogas, divertimento de bandidos e exibição de armas.

Num recente estudo sobre as músicas *funk* conhecidas como “*funk proibido*”³³, constatamos que a cada vez que os jornais estampam notícias sobre este produto cultural é num tom de denúncia sobre as situações de violência, crime e pornografia que envolvem os integrantes desse movimento cultural. Os jornais, com a sua suposta objetividade e imparcialidade, geralmente, chegam primeiro aos fatos antes da investigação da polícia. Os noticiários são apresentados, quase sempre, de forma sensacionalista, como podemos identificar em algumas manchetes: “Escândalo: funk do mal ensina a roubar carro” (*O Dia*, 29/09/07), “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) “Tiroteio e morte na saída de baile funk” (*Meia Hora de Notícia*, 24/08/08), “Bandido que explodiu granada no baile dança na mão do tráfico” (*Expresso da informação*, 26/08/08). Num segundo momento dar-se a reação dos policiais: “Polícia prende um e indícia 12 que cantam funk do mal”, (*O Dia*, 30/09/05), “MC Colibri é preso acusado de tráfico de drogas” (*O Globo*, 25/05/06), “Reis do funk na mira da polícia” (*Meia Hora de Notícia*, 26/05/06), (GUEDES, 2007:74-75).

Além das manchetes sensacionalistas, outro ponto a ser observado são os discursos jornalísticos que apresentam a reincidência de certas palavras que satanizam o movimento

³² Cf. http://oglobo.globo.com/opiniaio/mat/2008/02/08/funkeiro_vagabundo_-425532418.asp. Artigo publicado em 08/02/08.

³³ Cf. GUEDES, Mauricio da Silva. “*A música que toca é nós que manda*”: um estudo do proibidão, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, PUC-Rio, 2007.

funk. Conforme o filósofo francês Gilles Deleuze, os jornais procedem por redundância, pelo fato de nos dizerem o que é “necessário” pensar, reter, esperar.

A linguagem não é informativa nem comunicativa, não é comunicação de informação, mas – o que é bastante diferente – transmissão de palavras de ordem, seja de um enunciado a um outro, seja no interior de cada enunciado, uma vez que o enunciado realiza um ato e que ato se realiza no enunciado. (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 16-17)

As palavras de ordem associadas ao *funk* que aparecem nos jornais reincidentemente são: “morte”, “*funk* do mal”, “armas”, “crime”, “tráfico”, “violência”, “terror”, “roubo”, “bandidos”, “drogas”, “presos”, “tiroteio”, “guerra”, “facção”, “ADA”, “Comando Vermelho”, “Terceiro Comando”, “PCC”, “sexo”, “pornografia” e “machismo”. Essas reportagens jornalísticas, normalmente, são compostas de boxes que trazem as letras de músicas *funk* que fazem apologia ao narcotráfico, que exaltam os chefes das facções criminosas, que ridicularizam a polícia e que ensinam a praticar crimes. Vejamos algumas dessas músicas que foram publicadas nos jornais:

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, 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 ...
 Nosso bonde é preparado, mano PQP
 Terror da Linha Amarela e da Avenida Brasil
 Nosso Bonde é preparado

Não to de sacanagem
Um monte de homem-bomba
No estilo Osama Bin Laden³⁴

No ano de 2005, os jornais deram ampla visibilidade e divulgação para as acusações de envolvimento com o tráfico de cantores *funk*. Vários MCs foram indiciados e apareceram constantemente nos jornais do Rio do Janeiro, entre eles podemos citar os MCs: Frank, Mazinho, Sabrina, G3, Colibri, Tan, Cula, Cidinho, Doca, Menor do Chapa, Catra, Duda, Sapão, Menor da Provi, Duda do Borel, Tevez, Renê e Da Rajada³⁵. Muitas das acusações não foram comprovadas, mas a repercussão nos jornais da cidade dos chamados “funk do mal” não ficou restrito ao ano de 2005. Em 2007, uma matéria intitulada *Funk do mal na Mineira*, publicada no jornal *O Dia*, traz um box com as letras de “proibições” dos MCs Mazinho, Renê, Tevez e Da Rajada, todos acusados de ligação com a facção criminosa *Amigos dos Amigos* (ADA).

Entenda o que vou dizer
Se meta com o Coelho
Você vai morrer
O bonde é pesado
Só menor disposição
Murchou o Jogador
E o c. do Grandão
Foi sensacional
O que o Coelho fez
Murchou Bonde do Pequeno
Todo de uma vez
O bonde saiu pesado, cheio de disposição
Cheio de ódio na mente
Mas com Deus no coração
É o Bonde do Coelho

Na hora dele morrer, ele pediu por favor
Na hora dele morrer, ele ficou de joelho
Mata então, Coelho
Mata então, Coelho
China pediu por favor
E o Gordinho pediu perdão

³⁴ “Escândalo: funk do mal ensina a roubar carro”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 29 de Setembro de 2005. p.1. Na página 3 desse mesmo jornal ainda podemos encontrar outras letras de *funk* proibidos, são elas: “Mataram o Gangam”, música que faz referência à morte de um traficante rival; “Bota pra cantar”, que exalta traficantes e fala das armas das facções criminosas; e “Fogueira”, música adaptada do sucesso da cantora Ivete Sangalo intitulado “Poeira”, na qual sua letra diz que os traficantes vão colocar fogo nas pessoas que denunciarem os criminosos.

³⁵ *O Dia*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 2005. p.12.

Mata, do Gratório
 Mata, do Grotão
 Na hora dele matar, ele começou a rir, Picota MC
 Então prepara o machado
 Prepara o machado, que vai ter neguinho cortado
 Prepara o machado, prepara o machado
 Prepara o machado, que o Coelho ta bolado.

Qual é o seu proceder
 Comece logo a falar
 Sou do Morro do São Carlos
 Sou ADA
 Esculachamos o Bope, Civil e a Getam
 Nosso mano Coelho é
 Relíquia do Gangan
 Aqui não tem mancada
 E nem vacilação
 Murchamos o Jogador
 E o verme c. do Grandão³⁶

Relatos de violência, crimes, atrocidades, apologia ao tráfico em músicas *funk* marcam definitivamente este movimento artístico como uma cultura de criminosos. Através da mídia impressa, o *funk* fica caracterizado para os outros veículos midiáticos e para o imaginário social urbano como uma cultura que incentiva os jovens a entrar para o mundo do tráfico de drogas.

Essas músicas, além de serem denominadas pelos jornais de “*funk* do mal”, são também chamadas de “batidão suspeito” ou “*funk* proibido” e fazem uma oposição ao que a imprensa chama de “*funk* do bem”, “*funk* cabeça” ou “*funk* da paz³⁷”. O “*funk* do bem” é definido assim porque não faz apologia ao tráfico de drogas e ao crime organizado, seu conteúdo é fundamentado em letras românticas, de cunho social, ou em ironias e brincadeiras com situações cotidianas da vida dos moradores da favela. Vejamos um exemplo dessas músicas consideradas do “bem” que teve ampla repercussão nos diversos meios midiáticos e que foi publicado no Jornal *O Dia*³⁸.

Se ela dança eu danço

³⁶ “Funks do mal na mineira”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 9 de Agosto de 2007. p.14.

³⁷ “Funk da paz”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 2 de Outubro de 2005. p.18; “Funk cabeça”. Caderno D. *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 2005. p.1; “Ele tá na moda”. Caderno TDB. *O Dia*, Rio de Janeiro, 14 de Outubro de 2007. p.1.

³⁸ “Funk cabeça”. Caderno D. *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 2005. p.1.

Falei com o DJ pra fazer diferente
 Botar chapa quente pra gente dançar
 Me diz quem a menina
 Que dança e fascina
 Que alucina querendo beijar
 Se ela dança eu danço
 Balancei no balanço
 Nesse doce encanto que me faz cantar
 Que é quando eu te vejo
 Desperta o desejo
 E eu lembro do seu beijo
 E não paro de sonhar
 Ela só pensa em beijar, beijar, beijar
 E vem comigo dançar, dançar, dançar
 Vem viver esse sonho
 Eu te proponho
 Até suponho vai se apaixonar
 Por essa alegria que contagia
 A melodia que te faz dançar
 Eu viajei no teu corpo
 Descobri o teu gosto
 Deslizei no seu rosto só pra te beijar
 Me dê uma chance
 Quem sabe esse lance
 Vai virar romance
 A gente vai namorar

Esta música *funk*, do MC Leozinho, fez grande sucesso e ganhou muita visibilidade em diversos veículos midiáticos. Além de ter sido entrevistado por alguns dos maiores jornais impressos da cidade, por diversos sites da internet e de aparecer em muitos programas televisivos, o MC Leozinho participou do tradicional especial de Roberto Carlos na *Rede Globo* em 2006. Esta relação de Leozinho com Roberto Carlos ainda rendeu uma apresentação do MC num cruzeiro transatlântico e uma música, *Negro Gato*, na telenovela *Duas Caras*, da *Rede Globo*³⁹. Esses fatos contribuíram para uma visibilidade positiva do *funk* no cenário nacional, a glamourização do *funk* pode ser constatada nas palavras de Roberto Carlos: “Pedi para o Leozinho me levar a um baile de verdade⁴⁰”.

No entanto, este tipo de música tem pouco espaço na cena midiática, a incidência de jornais que trazem reportagens sobre “proibições” é infinitamente superior. Esta divisão maniqueísta, produzida pelos meios de comunicação de massa, desse movimento em “*funk*

³⁹ “Ele tá na moda”. Caderno TDB. *O Dia*, Rio de Janeiro, 14 de Outubro de 2007. p.1.

⁴⁰ “Roberto & Cia”. Caderno D. *O Dia*, Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 2006. p.1.

do bem” e “*funk* do mal” só serve para destacar ainda mais o envolvimento desse produto cultural com a criminalidade e para difundir a cultura do medo do *funk* carioca. Não está no nosso propósito discutir se esses “proibições” são músicas que fazem apologia ao crime organizado ou se cantam a realidade violenta das favelas cariocas. Este tema foi analisado recentemente em duas pesquisas acadêmicas.⁴¹ Como já foi explicitado na introdução deste trabalho, nosso foco é mostrar que o aparecimento dessas músicas na grande imprensa contribui para criar uma imagem criminalizada do *funk* que irá circular e migrar por diversos veículos de comunicação de massa, tais como: rádio, Internet, TV e, principalmente, no cinema. O clima de histeria, terror, medo e rejeição social perante o *funk* só aumenta diante da divulgação das letras do “*funk* do mal”, assim como, esta histeria se reflete também nas representações televisivas e cinematográficas. Os discursos e as imagens dos diversos veículos midiáticos circulam, migram, afetam-se, repercutem, influenciam-se. O que é noticiado em jornais e revistas certamente vai afetar ou repercutir nas produções de telenovelas, minisséries, documentários e ficções cinematográficas. Há um diálogo intenso e permanente entre os produtos midiáticos, uma troca, um hibridismo, uma antropofagia de imagens e informações que constroem, afetam e transformam o imaginário social.

Outra idéia sobre o *funk* carioca que irá afetar o imaginário social e que irá circular e migrar pela grande mídia é a idéia de que esta música é um ritmo erótico ao extremo. Este som musical seria indecente, pornográfico e incentivaria ao sexo sem segurança e à gravidez precoce das adolescentes, principalmente às jovens da periferia. Vejamos o que diz a Revista *Veja*⁴² numa reportagem intitulada “Engravidei do Trenzinho”:

Do Carnaval para cá, o funk transbordou seus limites sociais e geográficos. A reboque veio a disseminação da lascívia exacerbada, que é a sua marca registrada: músicas com letras descaradamente chulas, coreografias indecentes, roupas agarradas e decotadas, suor e pegação (...) O vocabulário vulgar (popozuda, cachorra) incorporou-se ao cotidiano. Tardes inteiras na televisão são dedicadas ao funk, com as câmaras pegando

⁴¹ Cf. RUSSANO, R. *Bota o fuzil pra cantar: o funk proibido no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO, 2007. GUEDES, Mauricio da Silva. “*A música que toca é nós que manda*”: um estudo do proibido. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, PUC-Rio, 2007.

⁴² *Veja*. 09/05/2001. p. 82-86.

ângulos já chamados comumente de ginecológicos. Até em festinha de criança ecoam suas músicas (...)⁴³

Esta matéria apresenta um tom crítico contra a cultura *funk*: a música, a dança, as vestimentas, a linguagem e o comportamento dos *funkeiros* são definidos como “lascívia exacerbada.” Este produto cultural popular da favela, nesta matéria, é tratada como um dos males que corrompem a juventude. A reportagem ainda traz o discurso do poder público nas palavras do então Secretário Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, Sérgio Arouca: “É comum, em casos de gravidez de adolescentes, perguntarmos quem é o pai da criança. As duas meninas disseram que não sabiam quem era o pai porque haviam mantido relações com vários meninos durante um baile funk⁴⁴.” Assim, com argumentos e imagens supostamente baseados em fatos e na realidade, a mídia impressa, o poder público e parcela da sociedade condenaram este movimento cultural como pornográfico, machista e perigoso à juventude. Especialistas no assunto, como João Freire Filho e Micael Herschmann, argumentam da seguinte forma:

Ora, o erotismo e o humor escrachado – a classe média goste ou não – é parte da cultura e dos estilos de vida populares. O *funk*, como outras manifestações da cultura popular, não é, nem nunca foi, politicamente correto. Contrariando as expectativas de determinados feministas, as jovens convivem de forma lúdica com músicas do tipo *Um tapinha não dói*, *Égüinha pocotó* e outras consideradas ofensivas à mulher. (FREIRE & HERSCHMANN, in.: ALMEIDA et al, 2006: 149)

Concluiremos este capítulo apresentando e analisando duas imagens publicadas em um jornal da cidade. Sabemos da importância que os produtos imagéticos têm para a sociedade contemporânea, seu impacto sobre o leitor ou espectador é imenso. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, na sociedade líquida-moderna⁴⁵ as imagens são muito mais “reais” do que as palavras impressas ou faladas, “as câmeras não mentem”, “dizem a verdade”, ou pelo menos é o que fomos treinados a acreditar (BAUMAN, 2008:29).

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ “A vida líquida flui ou se arrasta de um desafio para outro e de um episódio para outro, e o hábito comum dos desafios e episódios é sua tendência a terem vida curta.” (BAUMAN, 2006:15)

Quando confrontados com uma imagem fotograficamente/eletronicamente obtida, nada parece erguer-se entre nós e a realidade; nada que possa capturar ou distrair nosso olhar. “Ver para crer” significa “eu vou crer quando vir”, mas também “no que eu vir, acreditarei.” (BAUMAN, 2008:29)

Este poder da imagem na contemporaneidade pode ser percebida quando os jornais apresentam fotos que confirmem ou que dêem uma autoridade às matérias publicadas. Enfim, a hiperprodução audiovisual contemporânea é a maneira mais eficaz e potente de produzir e consolidar a “realidade”. Fotos jornalísticas, vídeos produzidos com aparelhos celulares, imagens da internet, vídeos do *You Tube*, telenovelas, séries televisivas, ficções cinematográficas, documentários, entre outros produtos audiovisuais, confirmam fatos, criam imaginários, por fim, consolidam discursos consumidos como “realísticos”.

Vejamos algumas imagens que consolidam um discurso muito comum sobre a cultura *funk*, a ligação dos bailes com traficantes, bandidos, usuários de drogas, armas e violência. Um território de caos que gera insegurança na selva urbana supostamente cindida, ou melhor, para usar um termo muito comum entre intelectuais e jornalistas, na “cidade partida”⁴⁶.



Guarabu, com a inscrição 'Jesus Cristo' tatuada no braço, aparece bebendo em foto tirada durante festa no Dendê e posando com armas

⁴⁶ “Na verdade, durante este século, desde a reforma Pereira Passos e passando pelos Planos Agache e Doxiadis, a opção foi sempre pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe. O resultado dessa política foi uma *cidade partida*.” (VENTURA, 2005:13)

Essas imagens, publicadas pelo jornal *O Dia*⁴⁷, mostram traficantes bebendo e exibindo suas armas num baile *funk* no Morro do Dendê, em 2005. São imagens como essas que irão estigmatizar o *funk* como uma cultura de traficantes e criminosos. Esse material simbólico, produzido em larga escala pelos jornais da cidade, irá se deslocar para outros veículos midiáticos, tais como o cinema, como veremos na quarta parte dessa pesquisa.

Por fim, acreditamos que as narrativas, discursos e imagens estereotipadas e criminalizantes, produzida no seio dos grandes jornais impressos, sobre o *funk* irão migrar para as mais diversas produções cinematográficas e televisivas, estigmatizando ainda mais este movimento cultural. É constante, no cinema nacional contemporâneo, a reincidência de cenas de bailes *funk* como um cenário que reúne traficantes e corrompe a juventude. Os programas televisivos dificilmente escapam desses clichês demonizantes, geralmente as representações dos bailes são compostas de traficantes, usuários de drogas, sujeitos violentos portando armas e causando a morte de alguém. Porém, essas representações do *funk* carioca não são hegemônicas, alguns filmes nacionais oferecem um outro caminho na representação desse ritmo.

Como podemos identificar as “linhas de fuga” nas representações cinematográficas do baile *funk*? Que filmes trançariam um perfil diferenciado desse produto cultural da favela? Que imagens cinematográficas escapam dos estereótipos e clichês divulgados pela mídia impressa sobre o *funk*? Estas são algumas das questões que irão orientar a quarta parte dessa pesquisa. No próximo capítulo, discutiremos as aproximações e distanciamentos entre duas estéticas cinematográficas que abordam os territórios periféricos da *urbe*, a saber: o Cinema Novo e o Cinema da Retomada.

⁴⁷ “Exibição em um baile funk”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 19 de Agosto de 2007. p.18.