



Juliana Lessa Vieira

**“De baile em baile”. Uma história social
do funk carioca (1989-2000)**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-
Graduação em História Social da Cultura, do
Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2020



Juliana Lessa Vieira

**“De baile em baile”. Uma história social
do funk carioca (1989-2000)**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-
Graduação em História Social da Cultura, do
Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof^a. Adriana Carvalho Lopes

UFRRJ

Prof^a. Adriana Facina Gurgel do Amaral

UFRJ

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Rômulo Costa Mattos

Departamento de História - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de Fevereiro de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da Universidade, da autora e do orientador.

Juliana Lessa Vieira

Graduou-se em História na Universidade Federal Fluminense em 2009. Em 2012, obteve o grau de mestre em História Social nessa mesma instituição, após apresentar a dissertação “O Samba e a Cultura da Classe Trabalhadora no Rio de Janeiro (1900-1930)”. É professora de História na rede municipal de educação do Rio de Janeiro desde 2009, onde desenvolve projetos interdisciplinares e multilinguagens sobre cultura jovem e afrodiaspórica.

Ficha Catalográfica

Vieira, Juliana Lessa

“De baile em baile” : uma história social do funk carioca (1989-2000) / Juliana Lessa Vieira ; orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira. – 2020.

387 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2020.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Funk. 4. Baile funk. 5. Trabalhadores. 6. Juventude. 7. Favela. I. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, 1968-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Não fossem as pessoas que nos acompanham ao longo de nossos percursos e que somam nos momentos mais propícios, realizar essa pesquisa teria sido uma tarefa bastante alienante. Apesar de poder contar com valiosas presenças na minha vida, é impossível deixar de registrar que o esforço empenhado nessa tese limitou de modo significativo o convívio com pessoas importantes.

A escrita de um trabalho com pretensões desse porte exige uma devoção mais disciplinada, que nos impõe escolhas pessoais difíceis. Particularmente, isso se tornou ainda mais desafiador por ter que dividir meu tempo de trabalho entre a pesquisa e minhas turmas na rede municipal de educação do Rio de Janeiro. Mais tarde, com a chegada de Pedro nesse mundo, concluir essa tarefa quase pareceu impossível, mas foi justamente o apoio inestimável de tanta gente que me proporcionou as condições necessárias para dar conta daquilo a que me propus. Por isso, é essencial ressaltar a dimensão coletiva desse trabalho, pois ele também congrega a energia, a preocupação e os afetos que essas pessoas direcionaram a mim, desde antes que eu cogitasse escrever uma tese. Seria inviável agradecer individualmente a todos por essa troca, mas é preciso homenagear, nesse espaço, aqueles que contribuíram de modo mais visível.

Começando por aquelas que vieram antes de mim, agradeço às bisas Olga e Totoca por me permitirem conhecer um tempo diferente, em que a gente percebia a passagem da tarde observando a sombra das árvores e sentindo o cheiro do café. Às minhas avós Uda e Yeda, agradeço pelos carinhos e ensinamentos, mas mais ainda por serem, cada uma a sua maneira, mulheres capazes de mobilizar uma força indescritível. Uma força que vocês passaram adiante e que eu espero passar também. A tia Yaty foi abrigo e me legou um vínculo especial com o Colégio Pedro II.

Eu nunca seria capaz de agradecer à minha mãe, Terezinha Lessa, pela vida que ela me deu. Além de ser um exemplo de tenacidade, toda sua devoção e disposição para amar, cuidar e criar foram essenciais para que eu chegasse até aqui sem que nada me faltasse. Ter seu apoio para encarar as dificuldades e poder comemorar as conquistas com você são experiências que sempre me garantiram segurança, confiança e coragem para que eu me apropriasse do que sou.

Eu tive a oportunidade de conviver com essas mulheres ao lado de meu irmão Rodrigo Lessa. A vida que compartilhamos me ensinou a olhar o mundo e as pessoas com uma profundidade que só são capazes de alcançar aqueles que, como ele, possuem tamanha serenidade consigo mesmos. A cumplicidade que nutrimos me mantém conectada com o que é mais estrutural em mim e me ajudam a acessar com mais nitidez aquilo que já passou. Espero retribuir tudo isso a você sendo, para a Isabela, o abrigo e a farofa que tivemos em outros.

Às amigas Tatiane Lessa, Ana Carolina Veloso (agora Toledo), Tatiana Kós, Bruna Silveira e Deborah Guedes, do Colégio Pedro II Engenho Novo, agradeço por dividirem comigo descobertas e experiências que me deram a sagacidade necessária para sobreviver nesse mundo. Esse bonde é pesadão e cheio de história. Nossos encontros são sempre muito intensos. À cumadi Marcela Reis (que também integra o bonde), agradeço pela disposição e paciência para ouvir, desde sempre, meus maiores devaneios sobre a vida e os seres humanos e, mais recentemente, sobre as dificuldades de elaboração dessa tese. Sua presença também me ajuda a entender minhas verdades mais básicas.

Cursar a graduação e o mestrado na Universidade Federal Fluminense entre 2005 e 2012 me proporcionou o contato com muitas pessoas incríveis e que se tornaram fundamentais na minha vida. Giovanna Antonaci é daquelas amizades de primeira hora, que duram para sempre e com quem se estabelece uma intimidade espontânea. Fábio Frizzo me ajudou a ver coisas em mim que eu mesma nunca tinha percebido, além de ter sido fundamental para os rumos que a minha vida tomou. Além desses, com Ivan Martins, Flávio Amieiro, Paulo Pachá, Artur Henriques, Wesley Carvalho, Mariana Bedran, Ludmila Gama, Lucas Hippólito, Larissa Costard, Renato Silva e Bárbara Araújo tive a oportunidade de construir experiências de coletividade de dimensões políticas, acadêmicas, culturais e afetivas, que são determinantes para o meu olhar para o mundo, porque me ajudaram a compreender aquilo a que vale a pena se dedicar. A essas pessoas, Polyanna Labre se somou posteriormente e se estabeleceu como se já vivesse entre a gente desde antes. Ela também é alguém com quem divido descobertas e angústias e que contribuiu de forma decisiva para a pesquisa.

Seria injusto não mencionar os companheiros do grupo de pesquisa Mundos do Trabalho com quem pude conviver na UFF. De todos eles, gostaria de destacar Kênia Miranda e Hugo Bellucco, que leram trechos desse trabalho

quando eu ainda não tinha muita certeza sobre quais caminhos seguir e Igor Gomes que, diretamente de Salvador, além de compartilhar comigo certo olhar sobre a academia, foi quem me deu dimensão da complexidade do que é estudar uma manifestação cultural afrodiaspórica.

Ainda sobre as pessoas que a UFF colocou no meu caminho, não poderia deixar de citar a Juceli Silva – dona da porra toda – e os professores Ciro Flamarion, Marcelo Badaró e Marcos Alvito, que foram essenciais na minha formação como historiadora e professora de história. Sem o apoio da Juceli, eu não teria conseguido me formar para assumir minha matrícula na Prefeitura do Rio – que me deu condições materiais para cursar o mestrado e o doutorado. Ao professor Ciro, in memoriam, sou grata pela paciência para – do alto de seu posto de cânone – dialogar com estudantes tão jovens (mas tão convictos de tudo) nas disciplinas sobre Epistemologia da História e Antiguidade Clássica. Tudo que eu sei sobre esses temas vieram das suas notas de aula. A Marcos Alvito, agradeço por me fazer redescobrir a literatura a partir de um novo ângulo e por seus comentários fundamentais na banca de avaliação da minha dissertação de mestrado. Marcelo Badaró, mais do que professor e orientador durante a graduação e o mestrado, foi parceiro de lutas, carnavais e títulos do Flamengo.

À UFF também sou grata por permitir meu encontro com Marco Pestana. A ele, que viveu tudo isso ao meu lado, agradeço pela simples (mas enorme) presença na minha vida. A tranquilidade dos seus gestos, sua disponibilidade para colaborar com a coletividade e sua disposição para transformar aquilo que deve ser transformado são características que todos conhecem e que eu tenho o privilégio de testemunhar de tão perto. Mas a sensibilidade do seu olhar para o mundo e a intensidade dos seus afetos são traços que tornam sua presença imprescindível para mim e para aqueles que o cercam. Sem tudo isso, eu não teria sido nada daquilo. Sua inteligência dispensa qualquer comentário. Desde a chegada do Pedro, ele mostrou que pode ser ainda mais companheiro e que possui muitas outras habilidades ocultas. Agradeço todos os dias a oportunidade de passar por esse mundo ao seu lado.

Minha vida ganhou outra perspectiva quando comecei a trabalhar na Escola Municipal Eurico Salles. Apesar das dificuldades, das carências, dos perrengues e de todos os tipos de esculacho que os sucessivos governos e seus colaboradores nos impõem, descobri nessa escola e no bairro Engenho da Rainha

um lugar de muita potência. Primeiramente porque os jovens dali possuem um orgulho que aparece estampado no peito e em suas atitudes. Eles não aceitam qualquer coisa, em nenhum sentido. Algumas pessoas enxergam isso como uma conduta desafiadora ou indisciplinada. Eu acho admirável e sempre tento aprender com o que eles tentam comunicar por meio de seus atos. Muito do que eles me mostraram foi essencial para que eu pudesse interpretar as fontes com maior propriedade. Além desses jovens, gostaria de agradecer aos colegas de Engenho, com quem também nutri uma relação de amizade, companheirismo e coletividade. São eles Fabiana Benvenuto, Joana Ribeiro, Marcelly Souza, Priscila Praxedes, Flávia Victorino, Célia Rodrigues, Alice Cascais, Mônica Bahia, Deuslene Miranda, Henrique Guedes, Renato Vicentini, Bruno Norbert, Carolina Calixto, Flavia Galloulckydio e Bruno Bentolila.

Cursar o doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, me abriu horizontes e me permitiu criar vínculos que não imaginava ser capaz a essa altura. Marília Rodrigues, mais do que colega de turma, se tornou amiga e parceira para aventuras muito diversas. Depois do Marco, ela foi a pessoa que mais acolheu as dores de escrever uma tese. Espero que eu tenha retribuído da mesma forma. Lucas Pedretti também se tornou importante parceiro de discussões sobre funk e cultura. À Edna Timbó, à Débora Marques e a Cláudio Santiago, agradeço pelo seu trabalho e por toda ajuda com a burocracia da Universidade. À professora Regiane Augusto e ao professor Diego Galeano, agradeço pelas discussões propostas em seus cursos, que me permitiram acessar outras perspectivas, enriquecendo meu instrumental teórico e conceitual. A Leonardo Pereira – meu orientador – sou muito grata pelos novos olhares que me proporcionou por meio de suas indicações e comentários, mas mais ainda por me fortalecer com os debates que me convocou a realizar. Sua colaboração foi essencial para me tirar da zona de conforto, tornando possível complexificar minhas análises.

Aos membros da banca de avaliação final desse trabalho, não poderia deixar de agradecer pela disposição em ler os resultados da pesquisa numa época do ano tão ingrata, mas também por sua dedicação e colaboração pessoal em outros momentos. Com Adriana Facina – referência nos estudos sobre funk – tive a oportunidade de cursar disciplinas na graduação, no mestrado e no doutorado. Seus comentários na banca de qualificação foram essenciais para que eu tivesse a

segurança necessária para seguir em frente, porque me ajudaram a enxergar os caminhos que pareciam mais ou menos promissores. Com Adriana Lopes – outra referência no assunto – também estabeleci importante diálogo no curso sobre cultura de sobrevivência, me rendendo reflexões que ainda não consegui explorar por completo. Rômulo Mattos, com quem pude conviver no grupo de pesquisa Mundos do Trabalho, esteve presente na banca de avaliação de minha dissertação de mestrado e sempre esteve aberto ao debate. A Frederico Coelho agradeço pelos comentários e sugestões na banca de qualificação, que me permitiram rever o trabalho já realizado de uma outra perspectiva, mas, principalmente, pela confiança que demonstrou em mim, ao me ceder um acervo de fontes determinante para que eu pudesse fazer exatamente aquilo que queria.

Gostaria de agradecer, ainda, a todos que toparam ser entrevistados, doando seu tempo e emprestando suas memórias; a Elaine de Paulo e a Priscila Lobianco, pelo trabalho, acolhimento e carinho; a Flávia Almeida, por ser minha amiga e por dividir as angústias de cursar uma pós-graduação em História no mundo em que vivemos; a Lucas Faulhaber, por ser amigo e por me ajudar com a pesquisa; a Alexandre Iachan e a Izabela Pitta, por serem parceiros de longa data e por se fazerem presentes na vida do Pedro; a Lisia Lira e a Laura Redes, por uma semana inesquecível em Ilhéus e Salvador; aos grupos de mães com quem compartilhei muitas angústias; às funcionárias e aos funcionários da seção de periódicos da Biblioteca Nacional, cujo trabalho foi essencial para esta pesquisa; a todos os funkeiros que produzem e curtem bailes funk pela disposição e fé na vida; a Exu e a Jah que me mostraram veredas importantes.

Por fim, agradeço a Pedro Lessa Pestana por chegar na minha vida no momento certo, me permitindo acessar estados, lugares e memórias que eu jamais seria capaz sozinha. Sua presença é o que me inspira a querer ser uma pessoa melhor. Espero que essa tese ajude, de alguma forma, na elaboração de um mundo melhor para você e para aqueles do seu tempo.

Resumo

Vieira, Juliana Lessa; Pereira; Leonardo Affonso de Miranda. « **De baile em baile** ». **Uma história social do funk carioca** (1989-2000). Rio de Janeiro, 2020. 387p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese de doutorado se propõe a analisar as relações de negociação e conflito travadas entre agentes diversos do movimento funk, da mídia empresarial e do Estado ao longo da última década do século XX. Por meio de matérias veiculadas pela imprensa, das letras e dos depoimentos dos próprios funkeiros e dos registros produzidos por distintos representantes do poder público busca-se discutir as estratégias utilizadas pelos adeptos dos funk para se afirmar nos principais canais midiáticos, assim como a reação de diferentes setores do Estado às formas de mobilização e de expressão cultural por eles representada. Essas relações, longe de comporem uma trajetória uniforme e linear, desvelam um intrincado processo no qual se cruzavam fluxos culturais, interesses de classe, formações estéticas e práticas repressivas diversas através das quais é possível identificar os movimentos de negociação e enfrentamento adotados pelas personagens elencadas. Espera-se, com isso, compreender como tais dinâmicas impactaram na produção de funk e nos formatos dos bailes. Paralelamente, pretende-se avaliar de que maneira essa manifestação cultural permite entrever as tensões sociais e os movimentos de trocas simbólicas que ocorriam num contexto de redemocratização e de consolidação do neoliberalismo.

Palavras-chave

Funk; baile funk; trabalhadores; juventude; favela

Abstract

Vieira, Juliana Lessa; Pereira; Leonardo Affonso de Miranda (Advisor).
« **De baile em baile** ». **A social history of Rio de Janeiro's funk music (1989-2000)**. Rio de Janeiro, 2020. 387p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This doctoral dissertation aims to analyze the relations between multiple agents of the funk movement, the business media and the state, which unfolded in the last decade of the twentieth century, encompassing two dimensions: negotiation and conflict. Examining newspaper's articles and documents produced by the funkeiros, by state institutions and representatives of different public authorities, we seek to discuss the strategies developed by the funkeiros to inscribe their discourses and their worldviews in the mainstream media, as well as the reactions of different sectors of the state to the forms of mobilization and cultural expression guided by the funkeiros. These relations, far from composing a uniform and linear trajectory, unveil an intricate scenario of cultural flows, class interests, aesthetic forms, negotiation channels and repressive practices through which it is possible to identify the negotiation and confrontation movements adopted by the listed characters and to understand how these dynamics impacted the production of funk and the formats of the balls. At the same time, we intend to evaluate how this cultural manifestation allows one to glimpse the social tensions and movements of symbolic exchanges that occurred in a context of redemocratization and consolidation of neoliberalism.

Keywords

Funk; baile funk; working class; youth; slum.

A Pedro Lessa Pestana.

Sumário

Introdução	14
1 A emergência do funk como fenômeno midiático e político no contexto de redemocratização (1989 – 1992)	39
1.1 Vinheta de abertura – Os limites de uma visão essencialista	39
1.2 Do Forró Ferrado ao <i>Funk Brasil</i> – Muitos caminhos levam ao baile funk carioca:	42
1.3 De fenômeno cultural a fenômeno midiático:	60
1.4 De fenômeno midiático a fenômeno político – O arrastão de 1992 e as disputas pelo Estado:	68
2 No desenrolo – As mobilizações dos funkeiros e sua participação nos canais de negociação propostos pelos setores dominantes	96
2.1 Os bailes de corredor e os festivais de galera	97
2.2 As mobilizações de funkeiros e as soluções de consenso para os bailes	107
2.3 O interesse do empresariado pelo movimento funk (1993-1994):	123
3 Quando a chapa esquenta – A coerção do Estado em resposta às demandas dos funkeiros	146
3.1 O caráter precário das soluções negociadas e a institucionalização do viés coercitivo:	147
3.2. Os impactos da Operação Rio nos bailes funk e eventos culturais realizados nos territórios favelados (1994-1995):	165
3.3 A Lei Municipal Nº 2.518/96 e a CPI da ALERJ de 1995:	184

4 Um produto cultural disruptivo – Massificação do funk e coerção aos bailes (1996-2000)	207
4.1 O sucesso do funk nos canais midiáticos dominantes e os discursos comunicados pelos funkeiros:	209
4.2 A produção de consenso e os canais de negociação abertos aos funkeiros:	236
4.3 A coerção aos bailes articulada entre diferentes setores do Estado:	261
5 Considerações Finais	288
6 Referências bibliográficas	297
7 Anexos	307
7.1 Anexo 1 – “O Carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk”	307
7.2 Anexo 2 – “Baile funk – relatório”	315
7.3 Anexo 3 – “Seminário Barrados no Baile – Entre o funk e o preconceito”	320
7.4 Anexo 4 – “Work-shop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problemas da cidade?”	321
7.5 Anexo 5 – “Baile funk – Um problema de polícia”	329
7.6 Anexo 6 – “Baile funk – Extraído de um trabalho da escola de oficiais da PM”	357

Introdução

No dia 28 de Setembro de 1990, o *Jornal do Brasil* publicou na revista *Programa* a matéria “Na batida do funk – a cada fim de semana, o Black Rio faz a festa nos clubes do subúrbio”¹. A matéria abordava os bailes funk, caracterizados como “a principal diversão dos jovens dos subúrbios cariocas”, frequentados por “mais de 600 mil pessoas que a cada fim de semana lotam os clubes”. Contudo, Claudio Figueiredo – autor do texto – advertiu que “o mapa do funk no Rio é mais colorido do que se pensa”, pois “de baile para baile, o clima, as roupas e até as músicas mudam”. Assim, se, nos bailes organizados pela equipe Soul Grand Prix, um visual mais casual ou despojado poderia incomodar seus organizadores, aqueles que optavam por um traje mais formal poderiam se sentir deslocados, tal como ocorreu com o estudante Evandro Santos, que, ao comparecer em um baile funk trajado de smoking, sentiu-se constrangido por destoar do *dress code* local mais informal.

O DJ Max Peu da Soul Grand Prix explicou a importância da questão ao destacar o preconceito que pesava contra o movimento cultural do qual participava. Para o DJ, adotar um visual mais formal era uma estratégia para driblar o estigma de violência associado aos bailes. Ele afirmou que “nos bailes, damos nosso recado para atingir o ego dos caras. Tentamos fazer com que eles venham mais bem-vestidos. Nada de *short* ou sandália”. Segundo as informações levantadas pelo jornalista, o Rio comportava cerca de 100 equipes de som, que se cotizavam “para realizar programas como *Som na Caixa* (TV Corcovado, 2ª a 6ª, às 13:45) e *Clube do Som* (Rádio Manchete, 2ª a 6ª, às 12:45)”. Para Jorge de Carvalho Alves, presidente da associação (não identificada na matéria) que reunia parte das equipes de som, os bailes eram “a única opção de lazer no subúrbio”, razão pela qual “o funk representa um movimento social muito profundo”. De acordo com seus cálculos, “95% são dominados pelo ritmo do funk e o resto se divide entre o *house* e o charme”².

Ainda que o funk tenha se consolidado como gênero musical predominante na cena dos bailes suburbanos daquele período, as distinções entre os funkeiros e os frequentadores dos bailes de charme revelam que, embora tais eventos

1 “Na batida do funk”. *Jornal do Brasil*, 28 de Setembro de 1990. Revista *Programa*, p. 20.

2 Idem, p. 21.

compartilhassem referências comuns, cada espaço particular elaborava de forma própria as propostas estéticas a que tiveram acesso. Isso fica nítido na visão do DJ Corello, da equipe Só Mix, para quem essas distinções dividiram “o movimento *black* em duas maneiras de pensar, comportar-se e vestir-se”. Tema do “Rap da Diferença”³ (dos Mc’s Markinhos e Dollores), a coexistência dessas duas formas de reelaboração local das tendências artísticas e comportamentais da época mostra que a ideia de “black rio” poderia se referir a fluxos culturais distintos.

Nesse contexto, aquilo que passou a ser reconhecido como funk carioca começou a ser produzido no Rio de Janeiro entre o fim da década de 1980 e o início da década de 1990. Esteticamente, esse gênero musical se caracteriza pela combinação e pela ressignificação de vários outros ritmos e estilos musicais de origens geográficas e temporais diversas, em que se destacam as expressões culturais da diáspora africana, tais como tendências da black music e da música pop estadunidense dos anos 1960, 1970, 1980 e 1990 – ritmos que, por sua vez, também são resultado da combinação de vários outros fluxos culturais anteriores e paralelos. O lançamento, em 1989, do disco *Funk Brasil* (produzido pelo DJ Marlboro), é, normalmente, tomado por integrantes e estudiosos desse movimento como um evento divisor de águas em sua história. Neste trabalho, entende-se que a definição de um marco temporal específico para o surgimento do funk carioca é tarefa que pouco agrega à compreensão do processo de sua elaboração e das dinâmicas sociais em que esteve inserido. Justamente por ser definido de forma arbitrária, esse marco torna-se passível de muitos questionamentos, dado que o caráter multifacetado dessa manifestação cultural permita a adoção de pontos de partida distintos para a investigação histórica.

No entanto, a escolha desse mesmo marco como baliza temporal para este trabalho expressa mais uma tentativa de desconstruir seu caráter canônico do que sua reafirmação. A opção por centrar o foco nos processos de incorporação, recombinação e ressignificação dos fluxos culturais que compuseram o universo cultural das parcelas mais precarizadas da classe trabalhadora (habitante das favelas e dos subúrbios da região metropolitana do Rio de Janeiro) e que resultaram no funk carioca foi o que proporcionou a emergência de narrativas que permitiriam a delimitação de outros marcos temporais. Por isso, qualquer

3 “Rap da Diferença”. Mc’s Markinhos e Dollores. *Rap Brasil, Vol. 1*. Som Livre, 1995.

momento entre os bailes soul – que ficaram conhecidos como bailes black ou bailes da pesada – e os festivais de galera ou os bailes de corredor poderia ser apontado como um marco inicial para uma narrativa histórica sobre esse processo.

Ainda na década de 1970, os bailes soul eram organizados por equipes de som, que procuravam divulgar as tendências estéticas e políticas da cultura afrodiaspórica estadunidense, presentes em expressões artísticas de diferentes linguagens (com destaque para a música e para o cinema) e nos movimentos de luta por igualdade racial, como os Panteras Negras (LIMA, 2018: pp. 43-46). Alguns bailes possuíam, inclusive, uma proposta pedagógica de conscientização e de valorização das produções culturais de artistas negros (ESSINGER, 2005: pp. 16-23). Nessa época, o repertório principal dos bailes era marcado pela presença de uma vertente mais sincopada do soul dos anos 1960, que ficou conhecida como funk nos Estados Unidos após o sucesso de James Brown. Essas referências serviram de inspiração para os artistas cariocas que despontavam no cenário musical entre as décadas de 1960 e 1970, como Tim Maia, Jorge Ben Jor e Toni Tornado.

Esse fenômeno – de tradução/ressignificação de referências sociais e estéticas diversas para um determinado contexto social – também pode ser observado no processo de elaboração de outros ritmos nacionais no Brasil e na América Latina, como o samba, a salsa e o tango. Por isso, entende-se que as operações locais de tradução e ressignificação de referências culturais de origens diversas são fenômenos transhistóricos e transnacionais, que possibilitam uma abordagem atlântica. Portanto, ao invés de encerrar o funk carioca a fronteiras regionais ou nacionais, a delimitação geográfica proposta neste trabalho deve ser entendida mais como uma proposta para que, seguindo a sugestão de Lara Putnam permita “argumentar inteligivelmente, e alcançar (sempre provisórias) conclusões coletivas sobre as unidades espaciais que nos permitirão falar sobre tendências de grande escala e padrões de uma forma significativa” (PUTNAM, 2006: p. 620).

Ainda na época dos bailes black, duas equipes de som – a Soul Grand Prix e a Black Power – se destacaram na organização daqueles bailes que possuíam uma proposta de valorização da cultura negra. Ambas foram criadas por trabalhadores que se mobilizaram para conseguir equipamentos de som e para organizar festas em suas vizinhanças, impulsionados pela grande repercussão das lutas por direitos civis travadas pelo movimento negro nos Estados Unidos

(ESSINGER, 2005: pp. 22-25). Seus bailes tiveram um grande êxito comercial, chegando a reunir mais de 10 mil frequentadores nos eventos de maior sucesso. Não é de surpreender, portanto, que o Estado ditatorial buscasse estender seus mecanismos de controle sobre as formas de divertimento dessas pessoas. Os dois fundadores da Soul Grand Prix (Asfilófilo de Oliveira e Nirto Batista) chegaram a ser levados para o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), onde foram interrogados sobre a suposta participação do movimento negro estadunidense em seus negócios (ESSINGER, 2005: p. 35), mostrando que a vigilância sobre esse estrato social também era atravessada por questões raciais (LIMA, 2018: pp. 79-89).

Enquanto isso, nos Estados Unidos, a explosão da música eletrônica possibilitou que dos bairros pobres de Nova York surgisse um outro movimento cultural que também serviu de referência para a criação do funk carioca: o hip hop (em que os DJ's Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Kool Herc se destacaram como pioneiros na criação de efeitos sonoros). De forma mais ampla, o hip hop se refere a um movimento cultural que inclui diversas formas de expressão comportamental e artística, tais como o breakdance, o graffiti e a música rap. Esta última é composta pelas combinações sonoras feitas pelos DJ's e pelas rimas improvisadas e cantadas pelos Mc's segundo o andamento da música. Rimas que, nesse período, falavam principalmente sobre as condições de vida nos guetos. Esse estilo de improvisar rimas, encaixando-as na melodia da música, ficou conhecido como *rhythm and poetry* – expressão que deu origem à abreviatura rap.

Entre o fim dos anos 1980 e o início dos anos 1990, o potencial de comercialização do rap estadunidense começou a despertar o interesse de grandes gravadoras, que passaram a divulgá-lo internacionalmente (quando se destacaram grupos como Public Enemy, Run DMC, Beastie Boys e Niggers With Attitude). Ao mesmo tempo, o surgimento de novos aparelhos eletrônicos reforçou as frequências graves do rap de Nova York que, na Flórida, foram combinadas a novos efeitos sonoros mais melódicos contribuindo para o surgimento de outras duas tendências: o miami bass e o freestyle, em que se destacam o conteúdo fortemente sensualizado de suas letras e a presença mais marcante de elementos latinos. Nesse contexto, o disco lançado pelo DJ Marlboro, no fim de 1989, representa a síntese da interação entre fluxos culturais e agentes sociais diversos, cujo resultado foi amplamente projetado no cenário midiático. Depois disso, o

volume de produção do funk cresceu exponencialmente, já que não faltaram frequentadores de bailes que quisessem cantar e fazer rimas sobre a realidade que viviam, assim como fizeram os Mc's e os DJ's estadunidenses.

No Rio de Janeiro, a realidade cantada expressava as consequências da reestruturação produtiva que, no Brasil, se estendeu pela década de 1990 e que significou a flexibilização das relações de trabalho, a desindexação entre os preços e os salários, a redução do funcionalismo público e a elaboração de um programa massivo de privatizações (MENDONÇA e FONTES, 2006: p. 84), tornando as condições de vida e as relações de trabalho ainda mais precárias para setores expressivos da população. Paralelamente, a continuidade de uma política proibicionista de algumas substâncias psicoativas favoreceu o surgimento de um mercado ilegal e violento de drogas e armas, que encontrou no vácuo de políticas públicas deixado pelo Estado importante substrato, assim como a situação de vulnerabilidade social imposta àqueles que habitavam determinados territórios urbanos.

O enfrentamento armado aos grupos que se dedicaram a essa atividade afetou diretamente a produção de funk, não só porque determinou as condições de vida relatadas nas músicas, mas também porque fez com que Mc's, DJ's, donos de equipes de som e frequentadores dos bailes fossem criminalizados. A atuação da mídia empresarial teve peso decisivo nesse processo, pois suas linhas editoriais reforçaram a estigmatização de jovens negros e habitantes de favelas e periferias, de modo que estes fossem associados a comerciantes varejistas de drogas ilegais que colocariam em risco a paz pública. A criminalização dos hábitos culturais dessa juventude contribuiu, portanto, para justificar uma política de controle social violenta e autocrática. Em editorial de julho de 1995, o *Jornal do Brasil* afirmou o seguinte sobre os bailes que se realizavam nas periferias urbanas:

Essas festas são, na verdade, o ponto de inserção do lazer lúmpen com a droga e o recrutamento de adolescentes pelo crime organizado (...). É sabido que os cantores de rap se apresentam em bailes financiados pelo tráfico parodiando sucessos funks com letras que fazem apologia do crime e das máfias do pó. É arriscado reduzir esse caldo de cultura anti-social a uma versão moderna das gafieiras pré-industriais. Os bailes funk são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social. (citado por HERSCHMANN, 2005: p. 107)

É interessante observar que embora esse tipo de discurso midiático (recorrente nos anos 1990, sobretudo após a repercussão dos chamados arrastões) tenha ajudado a consolidar uma visão hegemônica criminalizadora a respeito do funk e do comportamento de seus apreciadores, a presença do funk nos noticiários também contribuiu para que seus discursos fossem repercutidos para outro público e para que muitos jovens de classe média conhecessem o funk e passassem a frequentar os bailes. Ainda que a abertura encontrada em alguns dos principais canais de produção e de circulação tenha sido fundamental para dar certa projeção ao funk, é preciso considerar que os artistas que conseguiram galgar tais patamares foram aqueles que melhor souberam modular seus discursos, de modo que pudessem estabelecer trocas simbólicas com outros setores sociais, negociando sentidos e estabelecendo outros vínculos, o que revela sua participação ativa nesse processo. Por outro lado, aqueles que optaram por uma via estética e comportamental menos mediada, além de encontrarem maiores dificuldades de acessar os mesmos espaços midiáticos, sentiram com maior intensidade os efeitos da criminalização do funk.

Tema de análises acadêmicas desde a década de 1980, o funk já foi abordado a partir de inúmeras perspectivas: antropológica, sociológica, linguística, geográfica, etc. O primeiro trabalho inteiramente dedicado aos bailes é a dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna: “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos Metropolitanos”, defendida em 1987, no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Seu objetivo principal foi o de “desenvolver uma teoria antropológica da festa adequada à heterogeneidade cultural das sociedades complexas” (VIANNA, 1987: p. 5), além de esboçar uma crítica às teorias sobre cultura de massas de Theodor Adorno, Max Horkheimer e de Umberto Eco, que, segundo ele, se caracterizam por enfatizar a ação homogeneizante da indústria cultural e por minimizar as possibilidades de desenvolvimento de estratégias de criação artística mais autônomas.

Vianna buscou apontar as origens estéticas do funk e desvendar os valores morais e simbólicos compartilhados pelos frequentadores dos bailes. Ele também se preocupou em informar quais eram seus canais de circulação e de consumo, assim como o tratamento dispensado pelo Estado aos frequentadores desses eventos. Sua pesquisa foi concluída antes do lançamento do disco *Funk Brasil*, mas seu texto já dava indícios da participação do público no processo de resignificação e de releitura

daquelas referências culturais tomadas por ele como suas raízes históricas. Essa participação do público se daria por meio da criação de coreografias coletivas e individuais da invenção de versões em português para as músicas com letras em inglês (VIANNA, 1987: p. 102).

Apesar disso, o antropólogo classificou a relação dos frequentadores dos bailes com o funk como “efêmera, 'funcional' e completamente descartável” (VIANNA, 1987: pp. 115-116), pois os bailes seriam “puro consumo, puro gasto de informação” (VIANNA, 1987: p. 130). O consumo da música estadunidense seria uma via de mão única, sem que o Rio devolvesse para o mundo “uma outra maneira de se fazer hip hop” (VIANNA, 1987: p. 130). Por fim, o autor procurou relativizar o poder da indústria cultural de criar uma cultura dominante e globalmente homogênea, já que a preferência por essas músicas demonstraria certa desobediência do mercado consumidor brasileiro, pois não teria havido um esforço das grandes gravadoras internacionais de criar um público no Brasil.

As análises de Vianna são fundamentais para que se possa entender, em parte, a relação dos funkeiros com esse gênero musical e para recuperar o cenário cultural dos bailes da década de 1980. Entretanto, cabe destacar que Vianna, ao afirmar que a relação entre os frequentadores dos bailes e o funk era de mão única porque não resultava em uma nova manifestação cultural a ser devolvida para o mundo, reforçou certa perspectiva cultural pouco dinâmica, no sentido de não reconhecer o potencial interativo entre diferentes fluxos culturais. Em seu próprio texto é possível identificar algumas formas de participação ativa do público nesse processo (como evidenciam a criação de paródias e de coreografias). Além disso, sua relativização do poder de homogenização e de determinação da indústria cultural, parece não ter levado em conta a capacidade dessa mesma indústria de se apropriar mesmo de fluxos culturais mais autônomos.

Em 1997, o urbanista Manoel Ribeiro publicou o artigo “Funk'n Rio: vilão ou big business?”, na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no qual ele tentou desfazer o estigma de violência. Ele procurou explicar os fatores que levaram alguns Mc's a cantarem músicas ditas de apologia ao tráfico e que contribuíram para que alguns bailes recebessem financiamento de grupos de criminosos, destacando a dificuldade de encontrar “soluções de mercado para o lazer de boa parte das populações das periferias” e a “ausência de ações sistemáticas dos poderes públicos nesse campo” (RIBEIRO, 1997: p. 291). O autor ainda chamou a atenção para o

potencial de comercialização do funk, ao informar “o surgimento de uma indústria fonográfica à margem das grandes gravadoras, bancando sua produção, garimpando novos valores e formatando seus produtos de acordo com as tendências do mercado” (RIBEIRO, 1997: p. 287). Ele concluiu o artigo clamando por ações do poder público, no sentido de incentivar a produção de funk, como forma de oferecer aos jovens das periferias alternativas à carreira no crime e ao ócio (RIBEIRO, 1997: p. 292) – o que revela sua dificuldade em abandonar certa perspectiva estigmatizadora em relação a esses jovens.

Ainda em 1997, o antropólogo Micael Herschmann organizou a coletânea *Abalando os anos 90: funk e hip hop – globalização, violência e estilo cultural*, com artigos de antropólogos, sociólogos e linguistas dedicados à análise do funk carioca e do rap estadunidense como expressões culturais estigmatizadas. Os artigos destacaram, principalmente, o caráter de hibridismo cultural dessas expressões artísticas e buscaram explicar os fatores que contribuíram para sua estigmatização. O objetivo da obra era o de “repensar as articulações entre Estado, sociedade e indústria cultural, com ênfase na relação entre cultura (especialmente as minoritárias e/ou marginais) e poder nos anos 90” (HERSCHMANN, 1997: p. 7).

Essas preocupações também podem ser encontradas na obra individual de Micael Herschmann, *O funk e o hip hop invadem a cena*, publicada em 2000. Sua narrativa partiu da repercussão dos arrastões na mídia corporativa para discutir o cenário de fragmentação social do Brasil da década de 1990, provocado pela combinação entre a distribuição desigual de bens e recursos e a heterogeneidade cultural (HERSCHMANN, 2000: p. 43). Ele ainda debateu as ações aparentemente contraditórias da mídia, que atuou tanto no sentido de reforçar a estigmatização do funk, quanto no sentido de sua glamourização ao transformá-lo em mercadoria destinada ao consumo cultural do público jovem de diferentes estratos sociais (HERSCHMANN, 2000: p. 91).

Herschmann apresenta uma perspectiva de análise cultural mais dinâmica do que aquela da qual Vianna partiu, já que, ao se utilizar do conceito de hibridismo para caracterizar o funk, ele enfatizou a interação entre fluxos culturais, ao invés de encaixá-los numa narrativa linear. Apesar de reconhecer que as relações mantidas pelo Estado e pela indústria cultural com o funk expressavam as contradições que permeavam a sociedade brasileira naquele momento, o autor pareceu subdimensionar os limites estruturais impostos a essa manifestação cultural, já que, para ele, as brechas

oferecidas nos principais canais midiáticos poderiam se tornar vias prioritárias de organização social para seus apreciadores.

Nos anos que se seguiram, o funk foi abordado por investigações jornalísticas, que apresentam informações relevantes sobre músicas, artistas, organização das equipes de som, relações de produção e circuitos comerciais. São eles *DJ Marlboro na terra do funk – Bailes, bondes, galeras e Mc's* (2003), de Suzana Macedo, *Batidão: uma história do funk* (2005), de Sílvio Essinger, e *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer.* (2006), de Janaína Medeiros. O trabalho de Suzana Macedo pode ser definido como uma espécie de diário de campo da jornalista, enquanto acompanhou, por alguns dias, o trabalho do DJ Marlboro. O livro de Sílvio Essinger tem como proposta a elaboração de um panorama histórico do processo de desenvolvimento do funk carioca, iniciado na época dos bailes black. Já o trabalho de Janaína Medeiros segue essa mesma tendência, com a diferença de que ela discute, ainda, as representações do gênero feminino feitas pelas Mc's.

Em 2010, a historiadora e antropóloga Adriana Facina publicou, na revista *EPOS*, o artigo “Eu só quero é ser feliz: quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro?”, no qual procurou analisar o conteúdo das letras de funk, esforçando-se para interpretá-las para além dos limites do senso comum, que classifica os elementos de erotismo e de violência presentes em composições desse estilo como evidências irrefutáveis de seu caráter precário e alienante. Ela buscou apresentar tais elementos como expressões da identidade da juventude subalternizada, associando seus discursos às relações sociais e às práticas culturais desempenhadas nas periferias do Rio de Janeiro (FACINA, 2010). Seguindo essa linha, Adriana Carvalho Lopes defendeu, em 2010, a tese *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em que discute o processo de ressignificação de estilos musicais da diáspora africana. Combinando estudos linguísticos a interpretações etnográficas, ela procurou investigar os significados de raça, gênero e território, que compõem a identidade dos funkeiros (LOPES, 2010).

Em 2013, Carlos Bruce Batista organizou o livro *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*, que reuniu artigos de antropólogos, sociólogos e juristas. Seu objetivo era apresentar a criminalização dos funks proibidos como um tipo de censura que só é imposta aos funkeiros, pelo fato de serem oriundos de estratos sociais subalternizados. Os artigos dedicaram-se a interpretar os significados dos discursos

veiculados por esse tipo de funk e as formas de ação do aparato jurídico-policial do Estado, no sentido de criminalizar aqueles artistas que insistiram em cantar essas músicas.

Foi apenas mais recentemente que o funk passou a ser abordado no campo da História, o que revela um passivo significativo de análises historiográficas sobre as questões relacionadas ao funk. Em sua dissertação de mestrado, Juliana Braçança analisou o papel exercido pelo *Jornal do Brasil* na consolidação de uma imagem estigmatizada dos funkeiros na década de 1990, expondo questões como desigualdades sociais, racismo e violência policial. Em seu trabalho, a historiadora apresentou “a chegada do funk no Brasil e sua inserção na cultura nacional, a partir dos Bailes Black Rio na década de 1980”, para, então, prosseguir com a análise do “processo de criminalização do funk carioca, entendido aqui como parte de um processo histórico maior e mais profundo de perseguição contra a população negra e suas manifestações culturais” (BRAGANÇA, 2017: p. 11). A autora traçou um rico panorama sobre o resultado de tais fluxos, além de discutir as formas de atuação do Estado e do *Jornal do Brasil* no processo de criminalização desses sujeitos.

Neste trabalho, pretende-se explorá-lo a partir da ótica da história social, ou seja, por meio de uma perspectiva que, ao se propor a escrever a história dos “de baixo” por meio de suas “mentalidades” e manifestações culturais busque “construir modelos, quer dizer, encaixar seus dados parciais e dispersos em sistemas coerentes, sem os quais seriam pouco mais que anedóticos” (HOBSBAWM, 1998: p. 100). Nesse sentido, tal abordagem pode contribuir para relacionar os discursos e os valores comunicados pelos funkeiros a outros fenômenos sociais que compuseram o cenário em que o funk carioca se concretizou como expressão cultural local.

Na medida em que seja um movimento cultural elaborado pela/para juventude negra, favelada e suburbana em um contexto de consolidação de uma hegemonia neoliberal – que reforçou a condição estrutural de subalternidade desses sujeitos, cuja origem remonta ao contexto da escravidão colonial –, entende-se que os movimentos de coerção e de incorporação do funk patrocinados por setores das classes dominantes estão relacionados às narrativas e às visões de mundo trazidas pelo funk para o debate público (especialmente aquele travado na mídia corporativa) e para os principais canais de produção e circulação midiática,

ou seja, aqueles espaços que possibilitavam o acesso a meios de produção de ponta e a massificação das criações dos funkeiros em escala industrial. Isso porque, ao ser associada a criminosos que trabalhavam no comércio varejista de drogas ilegais e por apresentar, em momentos específicos, comportamentos que não se encaixavam nos padrões morais dominantes, essa juventude tornou-se tema fundamental nas disputas políticas travadas no estado do Rio de Janeiro da década de 1990 – especialmente no que dizia respeito à segurança pública. Embora fossem protagonistas de uma das manifestações culturais mais importantes daquela década, as instituições do Estado que mais se ocuparam desses jovens foram suas forças de segurança. Por isso, algumas das principais fontes abordadas nesse trabalho se referem à perspectiva desses órgãos sobre os funkeiros.

A proposta de analisar o funk carioca a partir da ótica da história social não significa definir uma cronologia evolutiva desse gênero musical ou demarcar rígidas fronteiras estéticas ou simbólicas, que possam levar a uma noção essencialista de que existiria um verdadeiro funk ou um funk de raiz, mais puro. Trata-se, apenas, de seguir as indicações de Eric Hobsbawm sobre a necessidade de, nas investigações de história social, elaborar-se

“um *sistema* de comportamento ou pensamento coerente, de preferência consistente – e um sistema que possa ser, em certos sentidos, inferido uma vez que conheçamos as premissas, parâmetros e tarefas básicos da situação” (HOBSBAWM, 1998: p. 226).

Isso significa tentar compreender de que maneira se desenvolveu o processo histórico de (re)elaboração local do funk e como isso nos permite enxergar outros aspectos da realidade social vivida pelos funkeiros. Por se tratar de uma abordagem que toma uma manifestação cultural como aspecto privilegiado da realidade analisada, é preciso explicitar o que se entende a respeito dos conceitos relacionados à ideia de cultura (como prática, tradução ou troca cultural). Inicialmente, parte-se do viés de análise proposto pelo teórico inglês Raymond Williams em sua obra *Marxismo e Literatura* (1979), onde definiu como “materialismo cultural” a “teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” que desenvolveu. Ao avaliar o que vinha sendo feito pela sociologia da cultura, ele propôs uma “nova forma de convergência” entre as duas perspectivas identificadas por ele como idealista e

materialista, designadas, respectivamente, no trecho abaixo como (a) e (b) –, cujo resultado pode ser tomado como um desdobramento metodológico do que ele nomeou de “materialismo cultural”:

Esta possui muitos elementos em comum com (b), em sua ênfase numa ordem social global, mas dela difere por sua insistência em que a ‘prática cultural’ e a ‘produção cultural’ (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição. Por outro lado, ela participa de alguns elementos de (a), em sua ênfase em práticas culturais como constitutivas (se bem que, hoje em dia, entre outras). Em vez, por isso, do ‘espírito formador’ que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. (WILLIAMS, 1992: pp. 12-13)

A partir da sua elaboração teórica, entende-se que embora as relações travadas no âmbito cultural – que ele trata como “prática” ou “produção” cultural – permitam enxergar aspectos de uma ordem social global a que estão relacionadas, elas também desempenham um papel determinante para essa ordem instituída, justamente porque são “elementos importantes em sua constituição”. Assim, o “sistema de significações” seria aquilo que daria um caráter concreto a tais relações, de modo que haveria

certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como ‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo necessariamente extenso. (WILLIAMS, 1992: p.13)

Além da proposta de Williams, a ótica apresentada neste trabalho abarca também algumas das questões levantadas pelo debate acerca do conceito de cultura travado, mais recentemente, no campo da Antropologia. Nesse sentido, a partir as reflexões de Lila Abu-Lughod, para quem o uso deste conceito, contribuiu, historicamente, para a demarcação de diferenças sociais que expressam relações desiguais de poder, é possível perceber como algumas análises sobre o funk apresentam uma construção essencializada de um “outro” que foi encarado mais como

um objeto de análise do que como sujeito ativo (ABU-LUGHOD, 1991: p. 157). Além disso, para escapar à tendência de traçar fronteiras culturais mais rígidas, ela sugeriu que se enfatizassem discursos, práticas e as

“várias conexões e interconexões, históricas e contemporâneas, entre uma comunidade e o antropólogo que está inserido nela e escrevendo sobre ela, além do mundo ao qual ele ou ela pertence e que o/a capacita a estar num lugar específico enquanto estuda esse grupo”. (ABU-LUGHOD, 1991: p. 159)

Por meio de uma análise que ela chamou de “etnografia do particular”, descrita como o ato de “contar histórias de indivíduos particularmente posicionados no tempo e no espaço” (ABU-LUGHOD, 1991: p. 162), a autora questionou o sentido homogeneizante que pode ser depreendido de algumas propostas de generalização em que as expressões particulares da agência social acabam sendo eclipsadas. Ao propor o rompimento das relações entre o “eu” e o “outro”, a autora abriu um caminho para o movimento de desessencialização da cultura e para a percepção de que existem posicionamentos sociais diversos e contraditórios que podem nortear a análise antropológica e que devem ser levados em conta na tarefa de conceituar a cultura de forma mais dinâmica.

Partindo de pressupostos semelhantes, o antropólogo Fredrik Barth ressaltou o caráter contextual dos significados compartilhados, o que implica em relacioná-los às experiências dos agentes sociais que os interpretam e os mobilizam. Por isso, ele definiu a cultura como sendo distributiva, por possuir fraturas e “padrões de não-compartilhamento” (BARTH, 2000: p. 128), que tanto podem realçar seu aspecto desconexo, sincrético e incoerente (BARTH, 2000: p. 109), como podem evidenciar a existência de algum grau de coesão social que sustenta as estruturas sociais e as fronteiras e os padrões culturais que compõem a realidade – conforme pode ser depreendido da afirmação de que nem “todos os padrões são autônomos ou propriedade da cultura como tal” (BARTH, 2000: p. 112). Relacionado a isso, Barth constata a parcialidade dos agentes sociais (BARTH, 2000: p. 129), cujos posicionamentos específicos implicam em maiores cuidados para a formulação de modelos e de padrões sociais, para que não se realize “uma projeção um tanto monocromática dessa realidade” ou “uma representação demasiadamente parcial das estruturas da sociedade” (BARTH, p. 116). Por fim, ele propôs que os eventos culturais seriam “resultado do jogo entre a casualidade material e a interação social”,

sendo, por isso, necessário incorporar a experiência de interpretação individual desses eventos para que se possa compreender o contexto em que ocorreram.

Assim como Lila Abu-Lughod, Barth se baseia em pressupostos que associam as perspectivas totalizantes ao enquadramento e à homogeneização das fraturas e das contradições sociais. Isso seria resultado de um conceito de cultura essencialista e estático, que conduziria, portanto, a formulação de um

padrão claro e delimitado em meio a esse cenário confuso e a aplicar nossa engenhosidade para salvar o holismo (funcionalista) por meio da construção de isomorfismos e inversões (estruturalistas) desse padrão escolhido ao acaso, como se ele codificasse um encadeamento mais profundo. (BARTH, 2000: p. 109)

Ainda que guardem divergências significativas em relação às perspectivas propostas pela tradição do materialismo histórico, as questões debatidas por esses dois autores permitem ampliar o caráter relacional do conceito de cultura, por destacarem seu aspecto processual, permitindo observar de forma mais dinâmica as interações entre os fluxos culturais. Assim, embora noções como sistema ou totalidade cultural permaneçam como eixos centrais do conceito de cultura desenvolvido aqui, procura-se incorporar alguns dos princípios que nortearam a desconstrução desse conceito como ferramentas teóricas essenciais para fugir de abstrações homogeneizantes. Nesse ponto foi Marshall Sahlins quem melhor definiu a tensão entre essas duas perspectivas:

Vê-se, assim, que a homogeneidade e heterogeneidade não são mutuamente exclusivas, elas não disputam um jogo de soma zero. “A fragmentação étnica e cultural e a homogeneização modernista não são dois argumentos, duas visões opostas daquilo que está acontecendo hoje no mundo, mas sim duas tendências constitutivas da realidade global”. Integração e diferenciação são co-evolucionárias” (SAHLINS, 1997: p. 58)

Com base em tais discussões, no primeiro capítulo, pretende-se investigar o processo que resultou na emergência de uma versão local do funk – o funk carioca –, entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, quando começaram a surgir os primeiros artistas que se dispuseram a cantar letras em português usando as melodias de músicas estrangeiras. O disco *Funk Brasil*, produzido pelo DJ Marlboro, foi apresentado como elemento que institucionalizou tal prática, abrindo espaço para que os frequentadores dos bailes tentassem seguir uma carreira artística como Mc's, DJ's ou dançarinos. Enquanto isso, os fenômenos conhecidos como arrastões e os bailes de corredor trouxeram o funk e

a juventude negra, favelada e suburbana – que será chamada, a partir daqui, de juventude periférica, pelo fato de encontrar-se à margem das políticas públicas que garantiriam seu acesso a direitos e a benefícios sociais – para o centro dos debates públicos sobre planejamento urbano e segurança pública. Na medida em que se difundiu na mídia empresarial uma imagem estigmatizada dos funkeiros, por extensão, todos os outros jovens periféricos foram representados como pessoas violentas e perigosas.

O capítulo é dedicado à análise do cenário artístico em que o funk se consolidou como uma forma de expressão cultural, a qual é tomada como um elemento essencial para a compreensão das relações de coerção e consenso desenvolvidas com maior profundidade nos capítulos seguintes. A partir do trabalho de Hermano Vianna, é possível entender o encontro entre algumas das referências estéticas que foram ressignificadas pelos agentes brasileiros, desvendando alguns dos significados simbólicos que estiveram em evidência na disputa em torno dos bailes nos anos 1990. Sabendo-se que parte de suas conclusões são datadas – dadas as transformações vertiginosas pelas quais o funk passou em curto intervalo de tempo –, procura-se debater sua tentativa de definir uma narrativa canônica para o funk, assim como sua proposição de que a agência dos funkeiros se limitaria ao consumo de músicas estrangeiras, uma vez que eles, segundo o autor, não devolveriam para o mundo um jeito carioca de se fazer funk. Essa discussão se vincula tanto à proposta de concretizar a ideia de “materialismo cultural” de Raymond Williams, quanto às questões levantadas pelo debate antropológico acerca do conceito de cultura, já que busca fazer emergir outros fluxos culturais que compuseram um cenário múltiplo que foi representado por Vianna de modo homogêneo.

A emergência de outras vozes que não tiveram espaço na narrativa de Vianna permite entender de que modo os discursos comunicados pelos funkeiros expressam aspectos do modo de vida global a que Williams se referiu, tornando possível identificar quais interesses sociais representavam. Diante disso, pretende-se evidenciar que o funk e os funkeiros foram fatores importantes nas disputas políticas travadas em torno do caráter do Estado num contexto político de redemocratização conservadora, pois a divergência entre os interesses representados por essa manifestação cultural e aqueles agentes que se pautaram pela sua repressão desvela a correlação de forças dessa conjuntura histórica.

A respeito disso, o teórico italiano Antônio Gramsci sugeriu que a correlação de forças sociais representadas no Estado está “estritamente ligada à estrutura, objetiva, independente da vontade dos homens, que pode ser mensurada com os sistemas das ciências exatas ou físicas”. Essa estrutura representa o “grau de desenvolvimento das forças materiais de produção” a partir dos quais organizam-se os “agrupamentos sociais, cada um dos quais representa uma função e ocupa uma posição determinada na própria produção”. Ao formular, do cárcere, suas concepções sobre Estado, Gramsci afirmou que o estudo de tais condições sociais é o que “permite verificar o grau de realismo e de viabilidade das diversas ideologias que nasceram em próprio terreno, no terreno das contradições que ele gerou durante seu desenvolvimento” (GRAMSCI, 2007: p. 40). Com base nisso, entende-se que a correlação de forças sociais que atravessa o Estado está relacionada àquela estrutura objetiva apontada, a partir da qual conforma-se o terreno em que se dão as contradições decorrentes de seu desenvolvimento.

Apesar de alguns autores depreenderem daí uma perspectiva pautada pelo determinismo economicista, vale ressaltar que, para Gramsci, embora o Estado exerça o papel de “educador”, porque “tende precisamente a criar um novo tipo ou nível de civilização”, em contrapartida, “não se deve concluir que os fatos de superestrutura devam ser abandonados a si mesmos, a seu desenvolvimento espontâneo, a uma germinação casual e esporádica” (GRAMSCI, 2007: p. 28). Em seu debate sobre o folclore, ele ressaltou que, por meio desse elemento, a compreensão do sentimento nacional e popular torna-se viável. Tal sentimento se expressa naquela “concepção do mundo e da vida” a qual, segundo ele, encontra-se, “em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (...) às concepções do mundo oficiais (...) que se sucederam no desenvolvimento histórico”. Ele explicou de que forma os fatos normalmente relegados à superestrutura agem sobre as estruturas objetivas que se expressam por meio das contradições sociais condicionando o caráter desse Estado. Em suas próprias palavras:

É verdade, assim, que existe uma ‘moral do povo’, entendida como um conjunto determinado (no tempo e no espaço) de máximas para a conduta prática e de costumes que delas derivam ou que as produziram; moral que é estritamente ligada, tal como a superstição às reais crenças religiosas: existem imperativos que são muito mais fortes, persistentes e efetivos do que os da ‘moral’ oficial. Também nesta esfera devem-se distinguir diversos estratos: os fossilizados, que

refletem condições de vida passada e que são, portanto, conservadores e reacionários; e os que são uma série de inovações, frequentemente criadoras e progressistas, determinadas espontaneamente por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento, e que estão em contradição com a moral dos estratos dirigentes, ou são apenas diferentes dela. (GRAMSCI, 2002: p. 135)

Nessa mesma linha, o historiador inglês Edward Thompson afirmou que entender as relações de produção “nas quais homens e mulheres nascem ou involuntariamente ingressam” é o que torna possível perceber que a compreensão desses sujeitos sobre o mundo em que vivem é parte constituinte e determinante das mesmas relações que determinam suas compreensões (THOMPSON, 2001: p. 259). Ou, de acordo com suas próprias palavras,

Nas sociedades modernas, as relações de produção encontram expressão na formação e luta (ocasionalmente, no equilíbrio) das classes. Entretanto, classe não é, como gostariam alguns sociólogos, uma categoria estática: tais e tais pessoas situadas nesta e naquela relação com os meios de produção, mensuráveis em termos positivistas ou quantitativos. Classe, na tradição marxista, é (ou deve ser) uma categoria histórica descritiva de pessoas numa relação no decurso do tempo e das maneiras pelas quais se tornam conscientes de suas relações, como se separam, unem, entram em conflito, formam instituições e transmitem valores de modo classista. Nesse sentido, classe é uma formação tão ‘econômica’ quanto ‘cultural’; é impossível favorecer um aspecto em detrimento do outro, atribuindo-se uma prioridade teórica. Disso decorre que a determinação ‘em última instância’ pode abrir seu caminho igualmente tanto por formas culturais como por econômicas. O que muda, assim que o modo de produção e as relações produtivas mudam, é a experiência de homens e mulheres existentes. E essa experiência adquire feições classistas, na vida social e na consciência, no consenso, na resistência e nas escolhas de homens e mulheres. (THOMPSON, 2001: p. 260)

Com base nessas premissas é que se observa o processo de elaboração e consolidação do funk carioca em meio ao contexto histórico de redemocratização, em que se destacam a instalação da Nova República e a promulgação da Constituição de 1988 sob a liderança dos mesmos grupos que dirigiram o Estado brasileiro durante o regime ditatorial. Nesse sentido, a colaboração dos grupos dirigentes é indício de que, do ponto de vista político, a redemocratização se deu por uma via conciliatória, que contribuiu para a manutenção de parte dos interesses dos setores dominantes, que contaram com o apoio das oposições democráticas de viés liberal. Assim, se foi possível, por um lado, a recuperação de direitos políticos e civis e a conquista de direitos sociais, por outro lado, as instituições jurídicas e políticas do novo regime mantiveram uma lógica autoritária de funcionamento.

Enquanto isso, a manutenção da política proibicionista de algumas drogas psicoativas agravou a situação das pessoas que viviam nas áreas mais pobres, pois a repressão policial aos grupos dedicados ao comércio varejista (designados pelo discurso oficial e midiático, de modo superlativo, como traficantes e facções⁴) fez com que os índices de violência urbana aumentassem nesses lugares. No estado do Rio de Janeiro, o proibicionismo resultou na adoção de uma política de segurança marcada por uma postura de enfrentamento armado ao crime, ao menos desde o início da década de 1990. A partir daí, predominou no debate público sobre a violência urbana um discurso que apontou os criminosos do varejo (recrutados, quase sempre, entre a juventude das frações mais pobres da classe trabalhadora) como os principais responsáveis pelas consequências dramáticas dessa situação.

Após os arrastões ocorridos entre 1992 e 1993 – quando brigas entre turmas de jovens suburbanos e quebra-quebras ocorridos nas praias da Zona Sul carioca foram encarados como uma estratégia de roubo em massa –, os principais veículos empresariais de comunicação chegaram a usar os termos “funkeiros” e “pivetes” como sinônimos, numa flagrante criminalização das formas de expressão cultural da juventude subalternizada. Entretanto, ao mesmo tempo em que os funkeiros foram estigmatizados pela mídia, algumas vertentes do funk e alguns dos Mc's e DJ's de maior sucesso encontraram espaço – sobretudo nas seções culturais – para a divulgação de seus trabalhos, dos eventos de que participavam e de sua carreira na mesma mídia que os estigmatizava.

No segundo capítulo, a discussão se volta para a análise das visões de mundo e dos valores que os funkeiros manifestavam por meio de seus comportamentos, suas formas de socialização nos bailes funk, suas mobilizações políticas e sua participação nos canais de negociação que conquistaram – como o Seminário Barrados no Baile (1992) e o Workshop Galeras (1993). Através de um escrutínio dos bailes de corredor, dos festivais de galeras, das manifestações que reivindicaram a reabertura dos clubes interditados e de suas formas de resistência ao arbítrio das forças policiais, identificou-se de que maneira eles elaboraram e

4 Esses termos expressam parte do preconceito sociorracial que buscou-se abordar nesse trabalho. Apesar de seu nítido viés ideológico, optou-se por utilizá-los, pois sem uma real discussão teórica sobre tais categorias, o uso de quaisquer outros sinônimos seria mero exercício eufemístico, que poderia tornar o texto mais pesado com tantas descrições. Ainda assim, é preciso reconhecer que o uso dessas expressões está muito distante de dar conta das complexidades e contradições relativas ao mundo do crime.

expressaram as experiências que lhes foram proporcionadas pela sua inserção naquelas estruturas objetivas de que falou Gramsci. Em conformidade com a discussão sobre o papel condicionante exercido pelas relações culturais, foi demonstrado de que maneira os significados mobilizados pelos funkeiros nessas ocasiões foram elementos determinantes para a abertura de canais de trocas simbólicas e de negociação política entre a juventude periférica, o Estado e frações das classes dominantes. Ainda de acordo com o teórico italiano, as contradições e as práticas culturais abordadas nessa seção exprimem de modo concreto o que ele definiu como o exercício de hegemonia:

O fato da hegemonia pressupõe indubitavelmente que sejam levados em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida, que se forme um certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômico-corporativa; mas também é indubitável que tais sacrifícios e tal compromisso não podem envolver o essencial, dado que, se a hegemonia é ético-política, não pode deixar de ser também econômica, não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica. (GRAMSCI, 2007: p. 48)

Ainda que estivesse se referindo a relações sociais de outra natureza, sua formulação sobre hegemonia contribui para explicar porque na relação entre funkeiros, Estado e classes dominantes os movimentos de repressão e de negociação ou de enfrentamento e adaptação foram concomitantes. Nesse capítulo, o foco está centrado nas concessões – ou nos “sacrifícios” – feitas pelos setores dominantes que encontravam seus interesses representados no Estado, mas que também recorreram a seus aparelhos privados de hegemonia (como os veículos empresariais de comunicação, a Organização Não Governamental Viva Rio, dentre outras associações) para incorporar o que era possível daquele arcabouço de significados e valores mobilizados pela juventude periférica e comunicados pelos funkeiros.

O exercício analítico proposto no capítulo baseia-se na forma como Raymond Williams trabalhou o conceito de hegemonia gramsciano. Para ele, em todas as formações sociais existe um “sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz”. A posição de centralidade desse sistema não implica necessariamente numa hierarquia de valor simbólico, mas significa que corresponde a um “sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade” ou a um “sentido absoluto por se tratar de

uma realidade além da qual torna-se muito difícil para os membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas” (WILLIAMS, 2011: p. 53).

A partir das reflexões propostas por Abu-Lughod e por Barth, entende-se que esse sistema, no entanto, não deve ser tomado como um enquadramento estático ou como algo fossilizado que seria imposto mecanicamente ao conjunto da sociedade. Nessa mesma lógica, para Williams também era necessário “reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, até mesmo alguns sentidos alternativos do mundo, que podem ser acomodados e tolerados dentro de uma determinada cultura efetiva e dominante”. Tais sentidos, contudo, “não se estendem, na prática, além dos limites das definições centrais efetivas e dominantes”, porque “seja qual for o grau de controvérsia interna e variação, eles não excedem os limites das definições corporativas centrais” (WILLIAMS, 2011: pp. 53-55). Por meio dessas dinâmicas, procura-se observar como transcorreu a incorporação a que se referiu Williams e como os funkeiros não só participaram ativamente desse processo como também foram responsáveis pela concretização dos espaços em que isso ocorreu, ainda que ocupassem uma posição de subalternidade.

O terceiro capítulo aborda a outra face da mesma moeda em que se deram as relações de trocas simbólicas e de negociação entre funkeiros e os setores sociais dominantes, ou seja, trata das formas de coerção praticadas pelas forças de segurança do Estado, que reprimiram os principais locais de elaboração do funk – os bailes – e aqueles artistas que optaram por uma estética que extrapolava os limites daquele sistema de significados apontado por Williams. A criminalização e a repressão desses jovens e desses lugares se insere numa conjuntura histórica mais ampla em que se consolidou uma política de segurança pública (Operação Rio) pautada por uma lógica de extermínio da juventude negra e favelada. Assim, os casos de violência praticados por agentes das forças de segurança do Estado – de forma institucionalizada ou autônoma – contra a juventude periférica são encarados como fenômenos que dão uma dimensão concreta às relações debatidas.

A esse respeito, procurou-se estabelecer um diálogo com outros estudos que, depois de Vianna, tornaram-se referência nas pesquisas sobre funk. Os trabalhos de Micael Herschmann publicados entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000 buscaram explicar o que levou à criminalização e à estigmatização social do funk e do rap, relacionando os discursos estigmatizadores a um cenário

social marcado por desigualdades do qual emergiu uma cultura urbana multifacetada (HERSCHMANN, 1997). Sua proposta era analisar, por meio das representações do funk e dos funkeiros, o enfrentamento entre duas correntes de pensamento que disputavam o consenso social no debate ideológico. Uma delas seria “representada pelas ONGs e pelas Comissões de Direitos Humanos” para quem “o caminho para se resolver a criminalidade passa pela resolução das chamadas ‘injustiças sociais’”. A outra teria como representantes “parte do empresariado” e os “setores mais conservadores da sociedade” e consideraria os “órgãos de segurança pública e da justiça incapazes de resolver os graves ‘problemas sociais’”, demandando, portanto, “reformas de ‘impacto’ que visem aumentar o contingente policial (com a colaboração do Exército) e/ou reaparelhar estas instituições etc” (HERSCHMANN, 2005: p. 101).

Para ele, a convivência dessas duas visões nos principais veículos de comunicação da mídia empresarial, demonstrava a existência de certa polifonia discursiva em tais espaços, que era resultado das relações de negociação de significados, que ocorriam mesmo nos momentos de maior tensão social. De acordo com sua perspectiva, as representações estigmatizadas do funk feitas pela mídia empresarial reiteraram um

“quadro autoritário marcado pela exclusão social, delineando novas possibilidades de identificação e de construção de subjetividades e contribuindo para a instauração de novas formas de solidariedade social e novas relações de poder” (HERSCHMANN, 2005: p. 92).

Por outro lado, Herschmann propôs uma equiparação entre a violência praticada pelo Estado contra a juventude periférica e os comportamentos disruptivos desses últimos, pois os incluiu numa mesma categoria de “ruptura da ordem jurídico-social” (HERSCHMANN, 2005: p. 48).

Na última década, Adriana Facina e Adriana Lopes formularam uma outra compreensão sobre a violência praticada pelo Estado contra os jovens periféricos, possibilitando enxergar aspectos do movimento funk que, até então, haviam sido pouco explorados, tais como as diversas identidades subalternizadas comunicadas e as conexões estabelecidas com outros movimentos culturais, de modo que os funkeiros passaram a ser representados como sujeitos das dinâmicas sociais em que estiveram inseridos (FACINA, 2009; LOPES: 2010). Por isso, suas reflexões,

além de proporcionarem novos olhares sobre o funk, também contribuem para a discussão a respeito do caráter do Estado que se consolidava naquela conjuntura. Ao trazerem as narrativas dos funkeiros para o centro de suas preocupações, as autoras permitem enxergar que a violência praticada pelo Estado contra esses jovens possui um nítido viés territorializado, que, por sua vez, está demarcado pelas desigualdades sociorraciais fundantes da sociedade brasileira (LOPES; FACINA, 2010).

Ainda nesse capítulo, desenvolve-se a análise da Lei Municipal Nº 2.518/96 – de autoria do vereador Antônio Pitanga, do Partido dos Trabalhadores (PT) –, que reconheceu o funk como manifestação cultural. Embora o projeto de lei apresentado pelo vereador, em 1995, tivesse o propósito de implicar o Estado na garantia do direito de liberdade de manifestação cultural dos funkeiros, optou-se por tratar desse tema nessa seção da tese – ao invés do capítulo dedicado às formas de negociação – porque os vetos apresentados pelos outros legisladores tolheram de tal maneira o intuito primário da proposta, que a lei, na prática, se tornou letra morta. Enquanto isso, a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito, em 1995, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro foi interpretada, antes do trabalho com as fontes, como uma prática de criminalização adotada por agentes públicos – motivo pelo qual, no plano inicial desse trabalho, foi determinado que sua discussão seria feita na seção sobre as formas de coerção. Entretanto, após analisar sua documentação, chegou-se à conclusão de que essa CPI se pautou mais por uma lógica conciliatória do que coercitiva. Ainda assim, sua inclusão nesse mesmo capítulo justifica-se pelo fato de que as discussões travadas naquela casa revelaram as formas de atuação de agentes do Estado responsáveis pela perseguição aos bailes e seus frequentadores.

Por último, no quarto capítulo, procura-se mapear os desdobramentos da coexistência dessas duas formas de lidar com o funk (incorporação e criminalização ou negociação e coerção), com o intuito de demonstrar que os funkeiros se utilizaram da polifonia discursiva da mídia empresarial para que pudessem inscrever seus discursos naquele sistema central de significados debatido por Williams. Assim, a partir das músicas, das fanzines e dos programas de televisão e de rádio produzidos por Mc's, DJ's e donos de equipes de som foi possível acessar alguns dos significados e dos valores que comunicaram e que foram elaborados a partir de suas experiências como jovens periféricos. Ao

mesmo tempo, buscou-se discutir os deslocamentos simbólicos provocados pela presença dos funkeiros nos principais canais midiáticos a partir da intensificação de sua exploração comercial, como um produto cultural.

Ao tratar disso, entende-se que as relações travadas no mercado cultural estão diretamente relacionadas à capacidade técnica de produção e reprodução massificada das produções culturais e à concentração de poder econômico e administrativo nas mãos de poucas corporações. A esse respeito, o filósofo alemão Walter Benjamin entendeu que a reprodução massificada das obras de arte possui o potencial de transformação social, pois, na medida em que estas passam a ser replicadas através dos mecanismos técnicos de cópia, elas se aproximam dos indivíduos, já que a cópia pode ser colocada em situações inimagináveis para o original. Para ele, isso leva à destruição de sua “aura” – isto é, de “sua existência única”, de seu “aqui e agora” ou de sua “autoridade”, dos quais se depreendem seu “testemunho histórico” e seu “peso tradicional” – e seu efeito é a atualização do próprio objeto artístico reproduzido, uma vez que sua tradição – decorrente de sua existência única – é abalada por sua existência serial (BENJAMIM, 1996: pp. 167-168).

A reprodutibilidade técnica representa, para Benjamin, uma possibilidade de transformação da função social da arte já que o atrofamento de sua autenticidade é o que a permite sua emancipação de seu fundamento teológico manifestado por sua aura, a reprodução técnica faz com que a arte seja, cada vez mais, “criada para ser reproduzida”, deixando de “fundar-se no ritual” para “fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIM, 1996: pp. 171-172). Ele concluiu que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIM, 1996: p. 180). O funk carioca, além de possuir uma estética que coloca o atrofamento da aura em outro patamar, revelou-se a forma possível pela qual a juventude periférica politizou suas produções culturais, porque massificou as discussões sobre suas condições de vida, inserindo-as nos debates políticos daquela conjuntura.

Para as análises sobre o funk carioca desenvolvidas no último capítulo, as teorias de Benjamin permitem observar que, apesar de reificarem as estruturas sociais desiguais, o uso de meios de produção e reprodução artística organizados de forma industrial permitiu que os discursos e as visões de mundo dos funkeiros

atingissem uma escala de circulação que dificilmente seria alcançada por outras vias. Isso provocou deslocamentos simbólicos importantes naquele contexto histórico marcado por desigualdades e conflitos sociorraciais, proporcionando a ressignificação de muitos elementos que compunham esse cenário contraditório, como evidenciam a presença dos Mc's, DJ's e produtores de funk na programação cultural midiática e a presença de um público de classe média nos bailes. Assim, o objetivo é entender de que forma a indústria da cultura e a mídia corporativa – entendidas como estruturas sociais em que ocorrem disputas e negociações simbólicas, marcadas pela polifonia e pela polissemia discursivas – impuseram limites estéticos à produção de funk, ao mesmo tempo em que viabilizaram a comunicação e a reelaboração dos significados comunicados pelos funkeiros.

Nesse sentido, a concomitância de movimentos de criminalização e de aceitação e incorporação do funk pelas estruturas da mídia empresarial e do Estado são tomadas como relações complementares, pertencentes a um mesmo processo que demarcou as possibilidades e os limites da produção de funk e de suas formas de fruição ao mesmo tempo em que a presença do funk nos espaços que proporcionavam maior visibilidade pública aos discursos comunicados pelos funkeiros possibilitou a abertura de brechas de negociação. A pesquisa se encerra, então, com a tentativa de estabelecer um nexos entre a ocorrência de diversos casos de violência e de medidas repressivas adotadas por agentes do Estado que pertenciam às instituições jurídicas e policiais e a instalação de outra Comissão Parlamentar de Inquérito, em 1999, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Procurou-se demonstrar que houve uma articulação de vários representantes do poder público, os quais apontaram as práticas disruptivas adotadas por uma parcela dos funkeiros para justificar suas ações. O resultado dessa correlação de forças políticas foi a aprovação da Lei Estadual Nº 3.410/00, que estabeleceu critérios flagrantemente discricionários para o funcionamento dos bailes, de sorte que tais eventos foram praticamente inviabilizados, ao menos em sua forma legal. A comparação realizada entre as duas CPI's dedicadas ao funk teve o intuito de revelar que a falta de disposição dos representantes do Estado em atender às reivindicações apresentadas pelos jovens periféricos em várias ocasiões está diretamente relacionada à consolidação de um viés repressivo como lógica principal das políticas públicas voltadas para esse setor da sociedade.

Observando-se esses mesmos fenômenos desde uma perspectiva gramsciana, torna-se possível encará-los como parte da consolidação de um Estado ampliado, ou seja, de um tipo de Estado em que o uso da força e do consenso “se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública”, como os jornais (GRAMSCI, 2007: p. 95). Assim, entende-se que as grandes empresas midiáticas podem ser encaradas como entidades da sociedade civil que contribuíram para a consolidação da hegemonia política exercida pelas classes dominantes representadas no Estado, pois, ao mesmo tempo em que possibilitaram a divulgação daqueles artistas mais populares e a comunicação de alguns dos discursos subalternos, por outro lado, essas mesmas empresas colaboraram para massificar uma imagem estigmatizada dos lugares e das pessoas relacionadas ao funk – o que, de certa forma, legitimou a repressão e a violência policial contra os bailes e os funkeiros.

1

A emergência do funk como fenômeno midiático e político no contexto de redemocratização (1989 – 1992)

1.1

Vinheta de abertura – Os limites de uma visão essencialista

A dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna, apresentada em 1987 ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro pode ser apontada como o primeiro estudo acadêmico sobre o funk carioca. Orientado por Gilberto Velho, o trabalho é resultado da observação dos bailes funk realizados entre 1985 e 1987 nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro e de sua região metropolitana. Em maio de 1988, a dissertação foi lançada como livro pela editora Jorge Zahar, sob o título de *O mundo funk carioca*, tornando-se um dos trabalhos mais citados pelos estudiosos do gênero e por outros profissionais (como jornalistas e documentaristas) que se dedicaram a retratar o funk ou os funkeiros.

O trabalho de Vianna apresenta uma narrativa histórica que visa identificar as origens rítmicas do funk, na qual o soul americano da década de 1960 e os chamados bailes da pesada (realizados na casa de shows Canecão, em Botafogo, e organizados pelos DJ's Big Boy e Ademir Lemos na década de 1970) foram apontados como principais referências para as músicas e para os eventos que, na década de 1980, passaram ser conhecidos como funk carioca. Além disso, o antropólogo analisou o circuito local de venda de discos americanos, o funcionamento das equipes de som, a organização dos bailes e a relação mantida pelos funkeiros com esse gênero musical, partindo das experiências de seu principal interlocutor: Fernando Luís Mattos da Mata, mais conhecido como DJ Marlboro.

Pouco tempo depois, esse jovem DJ se tornaria uma personagem fundamental na história do funk. Em 1989, ele lançou o disco *Funk Brasil* (pelo selo Polydor da gravadora multinacional Universal Music), registrando, pela primeira vez, algumas das experiências musicais que vinham sendo desenvolvidas nas centenas de bailes que agitavam os finais de semana da juventude periférica carioca. O sucesso foi tão expressivo, que, ao longo da década de 1990, o DJ

lançaria mais quatro edições de *Funk Brasil*⁵, além de se apresentar ao vivo em programas de televisão de grande audiência – como os programas da apresentadora infanto-juvenil Xuxa –, abrindo espaço para a participação de artistas produzidos por ele. Poucos meses após o lançamento de *Funk Brasil*, o DJ Rafael – conhecido, hoje, como DJ Grandmaster Raphael – lançou o disco *Equipe Super Quente*, que trazia uma proposta musical bastante similar àquela elaborada por Marlboro.

Paralelamente a isso, ainda entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, algumas equipes de som e alguns produtores de bailes (como a Furacão 2000 e o radialista Luiz Carlos Nascimento, por exemplo) passaram a promover gincanas entre as turmas de frequentadores dos bailes, distribuindo troféus às equipes vencedoras – eventos que, mais tarde, ficariam conhecidos como festivais de galeras. Dentre as etapas dessas gincanas, a mais acirrada era o concurso de rap, quando as galeras apresentavam letras originais cantadas ao vivo em cima de uma base musical escolhida dentre os maiores *hits* do baile. Esses concursos transformaram-se em verdadeiros celeiros de Mc's, a partir dos quais muitos iniciaram carreiras de sucesso, sendo, ainda hoje, reconhecidos como artistas de destaque.

Nesse mesmo período, a carreira e o trabalho de Hermano Vianna atingiram uma dimensão pública, na medida em que o funk se consolidou como um fenômeno cultural, midiático e político, sobretudo após a emergência da figura do funkeiro como uma categoria sociológica, na esteira dos acontecimentos conhecidos como arrastões de 1992. A partir daí, o funk, o baile funk e os funkeiros tornaram-se elementos marcantes nas disputas políticas e simbólicas travadas entre os diferentes setores sociais que buscavam garantir a representação de seus interesses no âmago do Estado. Assim, Vianna – dentre outros intelectuais – tornou-se um dos agentes que intervieram nos debates públicos a respeito do funk, dado que sua dissertação de mestrado era, à época, o único trabalho acadêmico que abordava diretamente esse movimento cultural capaz de mobilizar centenas de milhares de jovens periféricos, que, ao expressarem seus modos de vida, suas visões de mundo e suas expectativas sociais, chocaram-se contra os padrões estéticos e comportamentais hegemônicos e contra os interesses das

5 *Funk Brasil* 2, em 1990; *Funk Brasil* 3, em 1991; *Funk Brasil Edição Especial*, em 1994; e *Funk Brasil* 5, em 1996.

classes dominantes representados no Estado, forçando deslocamentos e negociações na condução das políticas públicas e nas formas de representação midiática.

Diante do incontestado sucesso dos discos do DJ Marlboro e da grande projeção alcançada pelo trabalho de Hermano Vianna, é possível afirmar que a perspectiva proposta pelo antropólogo assumiu status de cânone acadêmico. No entanto, se atentarmos para as experiências do DJ Grandmaster Raphael ou daqueles Mc's que iniciaram suas carreiras nos concursos de rap, veremos que o cenário social em que o funk e o baile funk foram elaborados era composto por muitas outras trajetórias e outros fluxos culturais, que, ao se conectarem e se recombinarem por caminhos múltiplos, possibilitaram a consolidação de uma das formas de expressão cultural mais vibrantes da década de 1990. Essa multiplicidade, no entanto, acabou sendo pouco explorada pela maioria dos estudos que se debruçaram sobre o assunto no final do século XX e início do século XXI, já que a narrativa histórica proposta por Hermano Vianna foi reiterada como uma história linear, na qual a evolução da música americana e a trajetória do DJ Marlboro foram tomadas como experiências fundadoras de um movimento cultural mais amplo (HERSCHMANN, 2000 e ESSINGER, 2005).

Ao se fixarem num único ponto de referência, tais perspectivas acabam por sustentar uma concepção essencialista sobre o fenômeno observado, dificultando a compreensão das interconexões entre os fluxos culturais que o compõem, pois a definição de uma trajetória evolutiva linear acabou ofuscando o caráter múltiplo e dinâmico do funk, conferindo-lhe certa coerência semântica e estética que nem sempre se verificou na realidade. Por isso, nessa última década, as novas investigações sobre o funk tem sido marcadas por abordagens que priorizam os caminhos percorridos por outros sujeitos dessa história, contribuindo para a emergência de uma narrativa descentralizada.

Adriana Facina (2009; 2010; 2013) e Adriana Lopes (2011) (FACINA e LOPES, 2012), por exemplo, se dedicaram a entender o caráter periférico e diaspórico do funk e a analisar sua relação com o Estado e com a mídia partindo de posicionamentos de classe, de raça e de gênero distintos dos que vinham sendo adotados até então. Seus estudos permitiram a compreensão de aspectos fundamentais a respeito das várias formas de identidade comunicadas pelo funk.

Diante disso, não se pretende negar a existência daqueles fluxos culturais

identificados por Vianna em sua pesquisa, nem diminuir a importância e o caráter inovador das contribuições do DJ Marlboro. O intuito é ressaltar a existência de uma pluralidade de experiências sociais que compuseram o mosaico de relações onde se visualiza a história do funk. Trata-se de desconstruir a ideia de que uma manifestação cultural múltipla e dinâmica possa ser limitada a uma única cronologia de ritmos ou a uma trajetória singular. Para tanto, os novos olhares serviram como alicerces na elaboração de uma narrativa histórica descentralizada, que seguiu, também, as sugestões metodológicas propostas pela historiadora inglesa Natalie Davis, a qual salientou a necessidade de deslocar fronteiras geográficas, posições de classe ou de gênero para que fosse possível fazer emergir novos sujeitos históricos (DAVIS, 2011: p 190).

Tais preocupações estão presentes na discussão travada a seguir sobre a consolidação do funk como um fenômeno cultural, político, midiático e comunicativo, por meio do qual pode-se observar os conflitos e as negociações travados no e pelo espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, durante o contexto histórico de redemocratização e de avanço das contrarreformas neoliberais do Estado. Nessa análise, foram identificados outros fluxos culturais que se conectaram à música americana e que proporcionaram uma forma local de expressão cultural a partir de recombinações estéticas. Dessa forma, tentou-se compreender de que maneira a articulação entre funk, Estado e mídia estruturou o cenário social no qual os funkeiros realizaram tais operações de reelaboração estética.

1.2

Do Forró Ferrado ao *Funk Brasil* – Muitos caminhos levam ao baile funk carioca:

No dia 21 de março de 1989, o *Jornal do Brasil* publicou a matéria “No 'agito' da Baixada – Região tem sua face desconhecida, marcada por muito ritmo e alegria”. O texto do jornalista Tim Lopes⁶ descreveu o cenário dos bailes que eram realizados em mais de 200 “clubes, modestas casas de espetáculos,

6 Em 2002, o jornalista foi sequestrado e assassinado por criminosos da favela Vila Cruzeiro, onde realizava uma investigação jornalística. Os veículos da mídia empresarial afirmam que Tim Lopes averiguava denúncias relacionadas ao baile funk local, embora as investigações policiais tenham apontado que ele investigava, na realidade, o tráfico de armas, sendo o funk elemento irrelevante para o caso.

churrascarias, bares e biroskas” como algo que, em sua percepção, destoava do “estrondo de tiros de escopeta, metralhadora e revólver”, que se ouvia nas noites da Baixada Fluminense⁷.

A diversidade dos estabelecimentos apontados como lugares propícios ao “agito” nos permite pensar que os eventos poderiam ter porte e público variados. Nos maiores – como o show da cantora Sandra de Sá no clube Forró Ferrado, em Nova Iguaçu – cerca de 4000 pessoas (sendo os jovens, a sua maioria) se dividiam entre três ambientes, onde podia-se beber, dançar, namorar, assistir a um show de música, passear com a família, renovar os vínculos com tradições culturais pretéritas e até brigar. Faixas penduradas em postes, pôsteres e carros de som anunciavam as atrações e os artistas de cada evento.

Segundo a notícia, baião, folck, brega, rock brasileiro, pagode e funk eram os ritmos predominantes nesses “bailes de fita”, onde era comum a presença de turmas de jovens que executavam coreografias elaboradas e que usavam roupas customizadas. O ambiente mais agitado (e também o mais cheio) era aquele destinado à execução das músicas de bandas americanas de funk. Nesse ambiente, ou mesmo nos bailes dedicados exclusivamente a esse gênero musical, as turmas de jovens poderiam se organizar em “trenzinhos”, que ziguezagueavam pelo salão enquanto cantavam os gritos de guerra⁸, que exaltavam sua vizinhança ou sua favela de origem. Com alguma frequência, o encontro de “trenzinhos” resultava em brigas que eram apartadas pelos seguranças identificados por camisas estampadas pela palavra “disciplina”. O clima de disputa territorial entre as diferentes galeras também pode ser observado na ênfase que o jornalista conferiu à revista de homens e mulheres na entrada dos clubes. De acordo com ele, os frequentadores encaravam a revista como algo natural.

No Heliópolis Esporte Clube (localizado em Belford Roxo e também citado na matéria) um dos momentos mais intensos vividos por Tim Lopes ocorreu durante a reprodução da música *Do Wah Diddy*, do grupo de rap estadunidense Two Live Crew. O jornalista também observou a existência de paródias criadas pelo público para essa música, com letras que continham muitos palavrões, mas, dentre as quais, destacava-se uma versão mais suave, conhecida

7 “No ‘agito’ da Baixada – Região tem sua face desconhecida, marcada por muito ritmo e alegria”. *Jornal do Brasil*, 21 de Março de 1989. Cidade, p. 6.

8 “ê ê ê, Nova Aurora vai varrer” ou “ô ô ô, o Cantão é um terror” são citadas como exemplos.

como *Melô da Mulher Feia*. A partir de seu texto, percebe-se que os bailes eram uma opção de lazer bastante popular entre os habitantes da Baixada, por serem financeiramente acessíveis para aquelas pessoas⁹ e por proporcionarem um espaço de divertimento, de encontro e de trocas de experiências, onde expressões culturais locais e estrangeiras convivassem e se transformavam por meio da agência de frequentadores e organizadores dos eventos.

O perfil variado dos frequentadores entrevistados tornava ainda mais nítido o conagraçamento de tradições culturais diversas – que expressam a heterogeneidade da classe trabalhadora. Enquanto Dona Francisca (imigrante nordestina que, há 20 anos, morava na Baixada) frequentava os bailes para “esquecer da vida sofrida” que levava, o contínuo Paulo de Oliveira (de 23 anos) revelou que se inspirava nas manifestações culturais elaboradas e vividas bem longe dali: “Eu nunca fui nos States, mas me sinto no Bronx, no Harlem, dançando com meus irmãos negros”. No mesmo tom, o balconista Manoel Andrade – que, numa foto, aparece executando uma coreografia acrobática similar a um golpe de capoeira – afirmou: “Isso é funk, meu irmão. Bate, pulsa. É negro sim, o som, a vida”. O perfil sociorracial dos frequentadores se destacava, ainda, por meio das fotos que compõem a matéria e da descrição do DJ Fernandinho como “um militante negro que trabalha como contínuo do salão Afonjá, em Copacabana, na Zona Sul do Rio”¹⁰.

Poucos meses depois, o disco *Funk Brasil* apareceria na lista dos dez mais vendidos do *Jornal do Brasil*, ocupando a 9ª posição¹¹. O disco contou com a participação de pessoas que já possuíam experiência na organização de bailes e/ou em produção musical. O LP trazia como faixa principal a *Melô da Mulher Feia*, interpretada pelo Mc Abdulah e produzida pelo DJ Marlboro com a bateria eletrônica que o antropólogo Hermano Vianna lhe presenteara. As outras músicas do disco seguiram uma lógica similar de produção, ou seja, usavam músicas de grupos americanos como base para a criação de uma versão local – numa espécie de tradução fonética e/ou simbólica.

9 A entrada para o show da cantora Sandra de Sá custava NCz\$ 1,50, de acordo com a matéria. A lei Nº 7.789, de 3 de Julho de 1989 fixou o salário mínimo em NCz\$ 120,00, conforme se verifica em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7789.htm. Acesso em: 22 nov. 2019.

10 “No ‘agito’ da Baixada – Região tem sua face desconhecida, marcada por muito ritmo e alegria”. *Jornal do Brasil* de 21, Março de 1989. Cidade, p. 6.

11 Discos/Os mais vendidos. *Jornal do Brasil*, 28 de agosto de 1989. Caderno B, p. 6.

A lista de intérpretes incluía Cidinho Cambalhota – promotor de bailes, discotecário, diretor artístico internacional na gravadora Sony e idealizador do programa de clipes de funk *Som na Caixa*, exibido pela TV Corcovado a partir de 1987 –, Ademir Lemos – discotecário que, na década de 1970, organizou os célebres bailes da pesada no Canecão –, Mc Batata e Mc Guto & Cia. A faixa de abertura – “Rap das Aranhas” – foi a única produzida seguindo uma lógica inversa às outras, na medida em que foi feita uma releitura funk de uma música brasileira (o “Rock das Aranhas”, de Raul Seixas). Nos segundos finais dessa faixa, Cidinho Cambalhota (seu intérprete) fez uma apresentação dos artistas e das músicas que viriam a seguir, o que indica que o disco possui uma narrativa formulada no sentido de comunicar valores e significados elaborados por seus produtores.

Na segunda faixa (“Entre nessa onda”), Mc Batata fez um convite a um mergulho no denso mar do funk, apresentando-o como “um ritmo gostoso” e “uma dança de hipnotizar”. Na música seguinte, em “Rap do Arrastão”, Ademir Lemos abordou um tema constante na vida dos frequentadores dos bailes e dos habitantes das áreas urbanas mais precarizadas. A letra narra as experiências desagradáveis vividas pelos funkeiros no caminho até os bailes e as dificuldades enfrentadas na volta para casa, devido à precariedade do sistema de transportes coletivos, que resultava em longas esperas e na superlotação de ônibus e trens, para além da insegurança – um problema que ultrapassava a questão dos transportes.

Enquanto isso, a música apresenta uma composição de sons em que podem ser identificados ruídos eletrônicos e outros fragmentos sonoros, nos remetendo a uma paisagem urbana com buzinas de automóveis e o burburinho típico das aglomerações de pessoas. O trecho “Esperando a tal condução/E quando ela aparece/A galera chega a vibrar/Lotada, ninguém nunca sabe/Se pior do que tá vai ficar/esconde a grana, o relógio e o cordão/Cuidado vai passar o arrastão” revela que a frequência desses episódios levava à elaboração de estratégias para amenizar as possíveis consequências de situações desse tipo. A letra ainda faz a demarcação de uma identidade sociorracial que estava associada a tais experiências, conforme pode ser percebido no seguinte trecho: “E o crioulo o que

diz:/'mas o que foi que eu fiz?'/Batalho todo dia/Dando um duro danado/Me escaldo de problema/Só pra arrumar um trocado”¹².

A quarta faixa – a “Melô dos números”, interpretada pelo Mc Abdulah – aborda uma relação amorosa enrustida entre um homem e uma mulher transexual, a partir de uma perspectiva que, à época, poderia ser entendida pela maioria das pessoas como humorística, da mesma forma que a letra de “Melô da Mulher Feia”. Entretanto, a agressividade dos versos finais de “Melô dos números” fica indisfarçável no trecho em que o eu lírico faz uma ameaça de morte: “Já que tá, deixa ficar, né?/Não tem tu, vai tu mesmo/Tempos de guerra, urubu é frango/Agora, não conta pra ninguém, malandro/Se não, eu te mato, hein”¹³.

Na quinta música – em “Melô do bêbado” – o viés sarcástico se manteve na interpretação de Mc Batata, representando a vida de um homem alcoólatra. Ao recordar-se da presença da ironia e do escárnio em suas produções, o produtor do disco – o DJ Marlboro – salientou a importância desses elementos para o processo de criação local, como facilitadores da comunicação com os ouvintes:

Até que, um dia, eu e o Abdulah, na casa de um amigo meu, a gente de brincadeira lá, fizemos a “Melô da Mulher Feia”. Aquele dia eu não dormi de ansiedade de querer tocar a música, porque eu achei que aquele era o caminho. Eu tinha achado a maneira de fazer. A música não podia ser falada, tinha que ser irreverente, brincadora, encarnadora como é o povo brasileiro. A música, praticamente, é uma síntese do espírito brasileiro. (...) E a “Melô da Mulher Feia” era uma sátira, era uma coisa de brincadeira, que as pessoas iam adorar. E era o primeiro passo legal. (...) Aí, fizemos o *Funk Brasil 1*, e fiz todo o disco nessa mesma linha (...) e explodiu o disco, fez sucesso pra caramba.¹⁴

Na sexta faixa – a “Melô do Bicho” – Mc Guto & Cia comunicam um discurso em que pode ser observada a preocupação em demarcar diversos tipos de identidade – racial, territorial e etária, por exemplo –, que se expressam no trecho “Com balanço esperto/Vou em qualquer lugar/Da Zona Norte à Sul/Copacabana ou em Bangu/(...)/Brother de cor/Malandro de papo/Boné esperto/Cabelo enrolado”¹⁵. A sétima música é a “Melô da mulher feia”, que fala sobre uma mulher que não se encaixava nos padrões de beleza hegemônicos e cujos odores corporais incomodavam os sentidos do eu lírico. A letra – que

12 “Rap do Arrastão”. Ademir Lemos. *Funk Brasil Vol. 1*, Polydor, 1989.

13 “Melô dos números”. Mc Abdulah. *Funk Brasil Vol. 1*, Polydor, 1989.

14 Entrevista com DJ Marlboro, realizada em 15 de Maio de 2017.

15 “Melô do Bicho”. Guto & Cia. *Funk Brasil Vol. 1*, Polydor 1989.

possuía várias versões criadas nos bailes, conforme a descrição de Tim Lopes – foi escrita a partir do alegado viés sarcástico destacado por Marlboro e recorre às imagens e a formulações misóginas – à época encaradas como expressões do senso de humor. Por fim, a oitava e última música – “Marlboro Medley” – oferece uma compilação de fragmentos (ou *samples*) das músicas americanas de maior sucesso nos bailes, incrementados com os efeitos sonoros que o DJ produzia em seus equipamentos e testava nos bailes do clube Canto do Rio, em Niterói.

Para Marlboro, os bailes eram laboratórios, onde ele podia experimentar a receptividade das músicas, dos efeitos musicais e de outras inovações de caráter estético. Embora ele tivesse uma percepção aguçada para captar os afetos, as expectativas e os significados que se apresentavam nas festas – o que se evidencia pelo sucesso da maior parte de suas produções –, tal capacidade demorou a ser compreendida pelos sujeitos que, de alguma forma, possuíam o controle sobre as estruturas que viabilizavam as práticas que ele vinha desenvolvendo.

Antes de lançar *Funk Brasil*, ele passou pela situação inusitada no Clube Canto do Rio de ser obrigado a levar suas próprias agulhas de disco para conseguir fazer suas experiências, já que o dono da equipe organizadora do baile havia retirado as originais dos toca-discos porque não gostava dos *scratches*¹⁶ que Marlboro fazia ao vivo. De acordo com ele, o mesmo dono de equipe chegou a apelidar seu teclado de “saxofode”, por considerar que as intervenções do DJ eram impertinentes. Na gravadora em que produziu seu disco, esse estranhamento se manifestou de forma semelhante. Marlboro contou que, enquanto trabalhava, foi interpelado por dois executivos sobre a qualidade daquilo que estava fazendo – um deles se recusou a ter seu nome incluído nos créditos. Ele ainda disse ter muita dificuldade em divulgar o disco após o falecimento de Cidinho Cambalhota, já que o produtor havia sido o responsável por sua contratação pela gravadora¹⁷.

Marlboro acredita que a falta de compreensão dos organizadores dos bailes e dos executivos da gravadora se deveu ao caráter inédito de sua proposta musical para a indústria fonográfica brasileira, pois, de acordo com ele, aquilo “era uma coisa muito diferente do que tocava na época, que se chamava de funk”¹⁸. Vale lembrar que, nesse momento, a designação “funk” era associada à vertente de soul

16 Sons produzidos pelos DJ's ao friccionar os discos nas agulhas dos aparelhos.

17 Entrevista com DJ Marlboro, realizada em 15 de Maio de 2017.

18 Idem.

mais sincopada, da qual James Brown foi o maior ícone estadunidense, enquanto que, no Brasil, o estilo era associado aos artistas que desenvolviam um estilo similar, tais como Tim Maia, Sandra de Sá e Ed Motta.

Os críticos de música pareciam concordar com a ideia de que havia algo que não se encaixava bem no disco de Marlboro. No *Jornal do Brasil* do dia 18 de setembro de 1989, o jornalista Jamari França concedeu a cotação mais baixa para o álbum *Funk Brasil*. Em sua resenha “DJ's do Rio em ação”, ele apontou o bom desempenho desses profissionais como “entertainers” dos bailes, mas afirmou que eles ainda necessitavam “de muita estrada antes de lançarem um disco à altura dos sons que rolam nos pratos deles”¹⁹. O jornalista reconheceu a habilidade de Marlboro, destacando sua participação como representante brasileiro no concurso mundial de DJ's, realizado pela Disco Mix Club²⁰, no início daquele mesmo ano. Ainda assim, o crítico não perdoou:

o disco peca pela falta de balanço na interpretação dos DJ's²¹, que praticamente apenas recitam as letras, sem envenenar as interpretações. Além disso, as levadas são monótonas demais, sem colorido, com programas monocórdicos nas baterias eletrônicas e intervenções totalmente desinspiradas dos sintetizadores²².

Em seguida, o crítico passou à interpretação das letras e dos temas abordados e, após destacar a letra da “Melô da mulher feia”, afirmou que “não se deve esperar letras elaboradas e poéticas desse disco”, pois elas seriam limitadas ao “mesmo feijão com arroz, falando das equipes de som, dos bairros do subúrbio, das favelas do Rio e de alguns fenômenos típicos como o *arrastão*”²³. Por último, ele falou sobre os Mc's que interpretaram as músicas, enfatizando as trajetórias de Cidinho Cambalhota e de Ademir Lemos.

Dois dias antes da publicação dessa resenha, a edição especial de Niterói do *Jornal do Brasil* estampou na capa do Caderno B a manchete “Dance sem parar” que se sobrepunha à foto de um jovem negro dançando com os braços

19 “DJ's do Rio em ação”. *Jornal do Brasil*. 18 de agosto de 1989. Caderno B, p. 6.

20 Associação internacional de DJ's. Para maiores detalhes, disponível em: <http://www.dmcworld.com/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

21 O autor da crítica classificou como DJ's os intérpretes das músicas, quando os cantores de rap e de funk se reconheciam como Mc's (os “mestres de cerimônia”). Contudo, isso não deve ser encarado como um indicio da falta de compreensão do crítico a respeito do fenômeno cultural que analisava, já que, nos Estados Unidos, alguns DJ's que atuaram nos 1970 e 1980 no processo de elaboração do movimento Hip Hop também faziam performances como Mc's.

22 “DJ's do Rio em ação”. *Jornal do Brasil*. 18 de setembro de 1989. Caderno B, p. 6.

23 Idem.

voltados para o ar. Na página 6 do suplemento cultural, a matéria “Funk-se quem puder – música negra urbana é a coqueluche popular”²⁴, assinada pela jornalista Carla Andrade, trouxe um panorama bastante rico sobre os bailes que ocorriam na cidade de São Gonçalo, localizada na região metropolitana do estado do Rio. A jornalista buscou desvendar o cenário cultural que teria propiciado o surgimento do fenômeno dos bailes, traçando uma linha evolutiva da música negra americana, que ligava o soul do final dos anos 1960 ao “afropop”²⁵ do final dos anos 1980 e às músicas que tocavam no clube ARCN²⁶, nas noites de sexta, sábado e domingo.

O título da matéria fazia uma referência direta à música de Gilberto Gil de mesmo nome, na qual o compositor propõe que a dança seja vivida como um dos caminhos possíveis para “degustar” os ritmos conectados por meio de uma “atlântica e atlética/Romântica e poética/República da música”. O público dos bailes parecia concordar com o imperativo da dança cantado por Gil, quando ele afirmou que era hora de “jogar as nádegas” e de “salvar a pélvis/soltá-la, libertá-la”²⁷. Um dos entrevistados, Mário Sérgio Duarte, afirmou que dançar era a coisa que o deixava mais feliz, enquanto Marlúcia Passo da Glória disse que ensaiava alguns movimentos em casa, na frente do espelho, para “arrebentar” nos bailes. Fernando Magalhães (outro entrevistado) explicou o motivo de tanta empolgação com as danças: “Trabalho durante a semana e adoro dançar até o dia clarear. É uma forma de colocar para fora as tensões.” Os “trenzinhos” também foram citados como uma dança coletiva, que servia para “esquentar” o clima no início dos bailes²⁸.

O apelo à dança também apareceu nas primeiras músicas de funk produzidas por artistas brasileiros. No disco *Funk Brasil* a faixa “Entre nessa onda” fez o convite: “Esse é o funk/O maior astral/Você se balança/E quer sempre mais/Dance nessa dança/Ela é demais (...) É só soltar o corpo/E se deixar levar/Tirando uma dança/De hipnotizar”²⁹. Já na “Melô do bicho”, o “balanço

24 “Funk-se quem puder – música negra urbana é a coqueluche popular”. *Jornal do Brasil*, 16 de Agosto de 1989. Niterói, p. 6.

25 Uma das tentativas da autora de classificar as experiências do DJ Afrika Bambaataa.

26 O clube aparece citado dessa forma na matéria e foi igualmente citado por Vianna. Não foi possível rastrear o nome do clube, nem sua localização.

27 “Funk-se quem puder”. Gilberto Gil, *Extra*, WEA Discos, 1983.

28 “Funk-se quem puder – música negra urbana é a coqueluche popular”. *Jornal do Brasil*, 16 de Agosto de 1989. Niterói, p. 6.

29 “Entre nessa onda”. Mc Batata. *Funk Brasil Vol. 1*, Polydor, 1989.

esperto”, a “ginga no corpo” e os “passos perfeitos” são destacados como características das pessoas que participam desse movimento³⁰.

Percebe-se, nesse sentido, que, para elas, o funk era uma forma de expressão cultural por meio da qual poderiam manifestar significados que iam além da comunicação verbal, porque permitia o alívio corporal das tensões causadas por uma semana de trabalho. Além disso, os bailes também proporcionavam o encontro amoroso de corpos que, com frequência, eram socialmente rejeitados e estigmatizados por um padrão de beleza em que a branquitude³¹ era predominante. Nessa matéria, as fotografias também mostram uma maioria de jovens negras e negros, que se “azaravam” nos bailes porque ali se enxergavam como “brotos”, “gatas” e “gatos” ávidos para aproveitar “a hora da música lenta para tirar um *rala*”³².

A jornalista Carla Andrade citou a “Melô da mulher feia” e o lançamento do disco *Funk Brasil*, do DJ Marlboro, como produções nacionais. Segundo ela, o disco atingiu a marca de 40 mil cópias vendidas em menos de um mês. Em um *box*, ela fez um breve histórico da carreira do DJ, ressaltando a falta de compreensão estética por parte daqueles que gerenciavam os meios de produção artística – o que era evidenciado pela demissão do DJ da Rádio Tropical, onde, no início da carreira, ele comandava um programa em que divulgava suas experiências estéticas. Na ocasião daquela entrevista, seu trabalho começava a ser reconhecido e a gozar de maior legitimidade nos mesmos circuitos culturais de onde já havia sido repellido: seu programa na Rádio Manchete era apontado como um dos campeões de audiência. O texto da jornalista, no entanto, desvendava apenas um dos muitos fios que compunham uma vasta teia de experiências comunicadas por meio do funk.

A reportagem mencionou o livro de Hermano Vianna, *O mundo funk carioca*, que havia acabado de ser lançado. O antropólogo foi apresentado como um “intelectual do funk”, o qual, em entrevista, explicou que a escolha de apelidos para as músicas estrangeiras (as “melôs”) seria uma estratégia para que o

30 “Melô do Bicho”. Guto & Cia. *Funk Brasil Vol. 1*, Polydor 1989.

31 Para uma discussão mais aprofundada, ver o artigo da cientista social Camila Moreira Jesus. “Branquitude X branquidade: Uma análise conceitual do ser branco”. *III Encontro Baiano de Estudos em Cultura*, 2012.

32 “Funk-se quem puder – música negra urbana é a coqueluche popular”. *Jornal do Brasil* de 16 de agosto de 1989. *Niterói*, p. 6.

público dos bailes e os ouvintes dos programas de rádio pudessem identificá-las mais facilmente, sem precisar dizer o nome em inglês³³.

Em seu trabalho, o antropólogo afirmou que sua investigação cumpriu a função de abrir portas para que o funk conquistasse mais espaço nas matérias jornalísticas e nos bairros da Zona Sul. Logo na introdução, ele definiu o funk como um fenômeno de massa em todo o Grande Rio, que fazia sucesso independentemente da atuação das grandes gravadoras (VIANNA, 1987: p. 7). Colocando-se como “seu principal 'tradutor' para o público da Zona Sul, uma 'autoridade em baile', dando entrevistas para revistas, rádio e televisão” (VIANNA, 1987: p. 5), Vianna afirmou que o “funk é uma música produzida na periferia dos grandes centros urbanos” (VIANNA, 1987: p. 32), sendo a região do Grande Rio o lugar em que se elaborou, no seio de uma “sociedade complexa”, “onde coexistem inúmeros grupos que têm estilos de vida e visões de mundo completamente diferentes uns dos outros” (VIANNA, 1987: p. 33). Por essa razão, ele entendeu que seria improvável a consolidação de “uma 'estabilidade' ou 'consenso' no que poderiam ser chamados de Cultura Carioca ou mesmo Cultura Dominante Carioca” (VIANNA, 1987: p. 33).

Partindo das formulações teóricas de Gilberto Velho e de Viveiros de Castro sobre a “pluralidade de tradições” encontrada em grandes metrópoles como o Rio de Janeiro, ele rejeitou a ideia de que as interações sociais possam oferecer “uma totalidade coerente” ou que possam resultar numa “cultura 'dominante' onipresente impondo seu modo de vida a todos os instantes”, já que a dominação seria “um imprevisível jogo de forças, onde vencedores e perdedores podem trocar de posições a cada momento” (VIANNA, 1987: pp. 34-35). Em seguida, o autor debateu algumas das possíveis formas de elaboração identitária, valores que poderiam ser mobilizados nesse processo e a quem essas formas de identificação fariam oposição. Sobre isso, ele concluiu que o baile funk, “além de ser uma atividade 'suburbana', é frequentado por uma população em sua maioria de cor negra”, o que colocaria tal fenômeno cultural na posição de um dos elementos constitutivos de uma “‘etnicidade carioca', entendida como um processo onde se constroem (e se modificam as fronteiras entre) as várias identidades étnicas” (VIANNA, 1987: p. 37).

33 “Funk-se quem puder – música negra urbana é a coqueluche popular”. *Jornal do Brasil* de 16 de agosto de 1989. *Niterói*, p. 6..

Após essa discussão mais teórica, Vianna buscou definir as origens estéticas daquele fenômeno cultural que se consolidava localmente por meio dos bailes. Recuperando as transformações e reelaborações estéticas observadas na música negra estadunidense – blues, R&B, soul, funk, rap –, ele construiu uma narrativa histórica sobre os bailes do Rio de Janeiro que se inicia nos anos 1970, com as festas dominicais produzidas pelos DJ's Ademir Lemos e Big Boy no Canecão, os bailes da pesada. De acordo com o antropólogo, depois que o estabelecimento optou por mudar seu perfil musical, as festas começaram a ser realizadas nos clubes suburbanos, servindo de inspiração para que outros grupos de pessoas comessem a organizar seus próprios bailes e suas próprias equipes de som.

Vianna chamou atenção para a recepção do soul e do funk em outras grandes capitais do país (como Salvador, São Paulo, Minas Gerais e Porto Alegre) e para as primeiras tentativas das grandes gravadoras de lançar um segmento nacional de soul, na segunda metade da década de 1970. Em relação aos anos 1980, ele apontou uma transformação ocorrida na programação da rádio Tropical, que não só passou a anunciar a agenda de bailes do final de semana, como também dedicou programas inteiros sobre as músicas que tocavam nas festas divulgadas. De acordo com o autor, em 1985, o hip hop já era predominante nesses programas, ao mesmo tempo em que o estilo de dança e a indumentária também haviam passado por mudanças sensíveis (VIANNA, 1987: p. 62).

Sobre os bailes que frequentou durante seu trabalho de pesquisa, o antropólogo observou que a temática do orgulho negro havia sido praticamente abandonada naquele momento (meados dos anos 1980), uma vez que teriam deixado de ser considerados espaços propícios à conscientização, esvaziando-se de um sentido político (VIANNA, 1987: p. 63). De acordo com ele, apenas uma “minoridade de 'conhecedores' do funk” organizada em grupos de dança que faziam performances nos bailes e que também circulavam entre DJ's e lojas de discos mantiveram uma postura de afirmação identitária, como, por exemplo, o grupo Movimento Funk Clube³⁴ (VIANNA: 1987: p. 64). A respeito das formas de participação do público nos bailes que frequentou, ele afirmou o seguinte:

34 Grupo de jovens que, posteriormente, passaria a se apresentar cantando e dançando funk. Algumas de suas músicas foram incluídas na edição seguinte do disco *Funk Brasil*.

Os bailes de todo o Grande Rio tocam as mesmas músicas e o público dança da mesma maneira. As variações são quase imperceptíveis. É possível dizer que as mulheres do baile da quadra da escola de samba Estácio de Sá rebolam de modo mais acentuado e sensual que as dançarinas niteroienses. É possível dizer que os refrões que o público canta (em português) acompanhando determinadas músicas surgem primeiro em certos bailes e, por um tempo, só são conhecidos pelos frequentadores desses bailes. Quase todos os DJs e alguns dançarinos divulgam as novidades para os outros bailes. Um nova coreografia, um novo refrão, logo passam a ser propriedade de todo o circuito funk e não só de um baile específico. A única grande diferença que podemos notar nesse circuito é entre os bailes que só tocam charme (como Cassino Bangu) e a maioria que divulga mais o hip hop. (VIANNA, 1987: p. 101)

A partir de suas observações, pode-se reparar que a participação do público era bastante intensa e complementava a atuação dos DJ's. Embora houvesse alguma variação de baile para baile – a depender do bairro ou da região em que ocorriam –, práticas como um jeito característico de dançar ou a invenção de refrões em português para as músicas estrangeiras pareciam ser bastante comuns. Ainda assim, Vianna concluiu que a relação do público com os bailes – principalmente daqueles com vários ambientes, como o do Forró Ferrado de Nova Iguaçu – era “efêmera, 'funcional', completamente descartável”, já que “quase ninguém sabe qual o nome do artista que gravou a música, muito menos o nome da música. (...) só poucos DJs e raríssimos aficionados do funk conhecem” (VIANNA, 1987: p. 115-116). Ao comparar, por exemplo, a relação mantida pelos funkeiros com o funk à relação sustentada pelos fãs de heavy metal, ele destacou que os “metaleiros” se diferenciavam porque conheciam “detalhes íntimos da vida particular de seus ídolos, comprando todas as revistas, posters e biografias (além de camisetas, badges etc.) que são publicadas sobre heavy-metal” (VIANNA, 1987: p. 116). Por isso, ele constatou que “a maioria dos funkeiros não tem ídolos. Só melôs preferidas e ainda assim por um curtíssimo período” (VIANNA, 1987: p. 116).

Mesmo reconhecendo os bailes como um elemento central para a consolidação local desse movimento cultural, pelo fato de proporcionarem um ambiente em que era possível se divertir com os amigos e ver outras pessoas (VIANNA, 1987: p. 124), o pesquisador entendeu que “o Rio não devolve para o mundo uma outra maneira de se fazer hip hop”. Para ele, naquele momento específico, não havia uma experiência que buscasse ir além dos bailes, uma vez que o comércio de músicas e discos seria “um movimento de mão única” de fora

para dentro do país. Ainda que alertasse sobre a imprevisibilidade a respeito das inovações musicais que poderiam vir em seguida, ele sustentou que os bailes nada produziram em termos musicais, sendo, portanto “puro consumo, puro gasto de informação” (VIANNA, 1987: p. 131).

O lançamento dos discos *Funk Brasil* e *Equipe Super Quente* e os primeiros festivais de galeras mostram que havia algo a mais sendo criado. Sua pesquisa, no entanto, se encerrou antes que esse gênero musical começasse a ser comercializado localmente, o que significa que suas análises antropológicas não incluíram os profundos desdobramentos que ocorreriam nos anos 1990.

Embora tenha reconhecido a existência de outras pessoas desenvolvendo experiências similares às de Marlboro, esse DJ foi apontado pelo antropólogo como sendo o pioneiro do movimento. De acordo com Vianna, os *scratches* não eram tão difundidos e o uso de teclados e de bateria eletrônica era raro, mas “vários outros DJs cariocas já pensam em seguir o caminho aberto por Marlboro” (VIANNA, 1987: p. 66). Ao recordar os primeiros contatos com os discos e com os aparelhos de som nos quais desenvolveu suas habilidades, o DJ contou que só conseguiu compreender melhor aquilo que fazia quando foi num baile no clube Canto do Rio (em Niterói) e viu o DJ local mixar as músicas colocando os dedos nos discos: “o cara faz igual a mim!³⁵”, ele disse ter pensado³⁶. Mas ele não ficou satisfeito com o que ouviu e, depois de se informar, decidiu conferir as mixagens do DJ Ferrugem, no baile do Clube de Sub-Tenentes e Sargentos do Estado do Rio de Janeiro (CSSEERJ), em São Gonçalo.

Entre os DJ's que realizavam experiências sonoras desse tipo, estavam o DJ Grandmaster Raphael e o DJ Tony Minister, que, em 1989, lançaram o disco *Equipe Super Quente*, gravado de forma independente no estúdio Fantastic Voyage de São Paulo. No disco, as mixagens musicais predominam (cinco faixas, num total de oito), mas três músicas trazem letras em português, abordando temas muito semelhantes àqueles tratados pelo disco de Marlboro. “Bananeira rap” e “Melô da violeta” propõem uma colagem de versos de duplo sentido com temática

35 Entrevista com DJ Marlboro, realizada em 15 de Maio de 2017.

36 Vale lembrar que naquele período as práticas, experiências e métodos de criação musical dos DJ's não eram compartilhados com a mesma velocidade que, hoje, os canais da Internet proporcionam. Uma abordagem reveladora sobre o caráter quase artesanal do compartilhamento dessas práticas pode ser conferida na série *The Get Down*, produzida e disponibilizada pela plataforma de *streaming Netflix*, onde o DJ Grandmaster Flash é representado como uma espécie de bruxo da discotecagem, dotado de uma aura mística, que só transmite seus conhecimentos para seus discípulos mais confiáveis.

sexual e/ou humorística, dentre os quais é bastante possível que algumas das rimas tenham sido inventadas pelos públicos dos bailes. Já na “Melô da Funabem” uma voz distorcida canta “Eu vim/Eu vim/Eu vim da Funabem/Agora eu sou do bicho/E não dou mole pra ninguém!³⁷” em cima de uma combinação de músicas dos estilos soul e miami bass, além dos efeitos sonoros produzidos com bateria eletrônica pelos DJ's. Na contracapa do disco, uma observação fez a ressalva de que essa música não tinha o intuito de atingir a credibilidade dessa instituição – a Fundação Nacional do Bem Estar do Menor³⁸ –, por tratar-se, apenas, de “um refrão cantado nos bailes funk do Rio de Janeiro³⁹”. O DJ Grandmaster Raphael revelou, em entrevista ao pesquisador Carlos Palombini, sua percepção sobre o início desse movimento cultural:

Até mais ou menos 1988, 1989 a gente só tocava *vinil*, *vinil importado*, que na sua grande maioria vinha realmente dos Estados Unidos. Alguma coisa vinha da Inglaterra, alguma coisa da Alemanha, mas noventa e nove por cento vinha dos Estados Unidos. O funk realmente é música de origem americana. A partir de 1988, 1989 começou essa coisa de fazer o funk, *o nosso* funk. E eu sou um dos responsáveis, que começou isso, junto com o Marlboro, que também estava nessa coisa de fazer funk em português. (...) Ele tinha lá o movimento de uma maneira, e eu fazia de uma outra maneira. Eu trabalhava na Furacão e também tinha o espaço de executar as músicas na rádio, porque a Furacão tinha um programa e eu era o responsável. Isso facilitou bastante porque eu podia fazer as minhas coisas e tinha lugar onde tocar, não é? (...) Sempre houve, sempre teve gente fazendo alguma coisa. Ele mesmo fazia, eu fazia, outros DJs faziam. Mas era aquela coisa que não tinha grande divulgação porque não tinha quem apostasse. Hoje em dia é muito fácil: eu faço uma música aqui agora, vou botar na Internet e vou mandar pra mil DJs. Naquela época não: você necessitava da gravadora pra fazer o vinil e divulgar. E isso não é uma tarefa fácil. Principalmente num gênero que estava começando e ninguém sabia o que poderia acontecer, no que iria dar. Já havia essa produção local, gente fazendo. A questão do Marlboro e do *Funk Brasil* é que ele conseguiu esse canal: ter uma gravadora.⁴⁰

Do ponto de vista histórico, essa outra perspectiva nos autoriza a pensar que a narrativa histórica formulada pelo antropólogo Hermano Vianna baseou-se, sobretudo, na trajetória específica de apenas um dos sujeitos – no caso, o DJ Marlboro – que contribuíram para a consolidação daquelas experiências iniciais como uma manifestação cultural local. Além disso, considerando-se que sua

37 “Melô da Funabem”. Tony Minister, Rafael Cuca e Funk Gil. *Equipe Super Quente*, 1989.

38 Instituição federal fundada em 1964 para coordenar as ações das entidades estaduais de proteção à criança e ao adolescente, conforme a Lei Federal Nº 4.513 de 1º de Dezembro de 1964.

39 Tony Minister, Rafael Cuca e Funk Gil. *Equipe Super Quente*, 1989, contracapa.

40 Entrevista de Carlos Palombini e de Jones MFJay, realizada em 25 de Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

trajetória artística tenha sido marcada pela sua participação no gerenciamento dos meios de produção e de divulgação musical (como gravadoras, equipes de som, estúdio, editora etc), é possível indagar quais outras experiências artísticas e sociais existiram naquele período histórico, que compuseram o cenário sociocultural a partir do qual emergiu o *Funk Brasil*. E isso inclui pensar quais outros ritmos e práticas culturais (para além dos de origem estadunidense) compuseram tal realidade. Em seu depoimento, o DJ Grandmaster Raphael salientou a importância do *sampler*⁴¹ para as transformações estéticas e rítmicas testadas pelos DJ's estadunidenses, que *sampleavam* outros gêneros além do funk. Sobre o uso do aparelho no funk carioca, ele disse: “A gente sampleia de *tudo*: sampleia forró, samba, não tem limite!”⁴².

De fato, outros relatos reforçam a ideia de que o funk carioca foi elaborado a partir de conexões mais diversas do que poderia sugerir uma percepção histórica linear. O próprio Hermano Vianna ressaltou o ecletismo musical do público dos bailes, que poderiam se dividir “em vários salões que se especializam em músicas de estilos bem diferentes. Existem bailes (...) que têm até mais de sete ambientes: funk, pagode, MPB, forró, música lenta etc” (VIANNA, 1987: p. 115). Tojão – dono da equipe de som Espião e um dos mais antigos organizadores de bailes funk do Rio – também sinalizou a convivência de diferentes estilos dentro de um mesmo baile, dando ênfase à participação das bandas de rock brasileiras que se apresentavam em *playback*. De acordo com ele, bandas como Kid Abelha, Barão Vermelho, Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Uns e Outros e outros artistas costumavam fazer pequenos shows, antecedendo as apresentações dos DJ's⁴³. Essa proximidade com o rock também aparece no disco *Funk Brasil* por meio a música “Rap das Aranhas”.

Na matéria de Tim Lopes sobre os bailes de Nova Iguaçu, o jornalista também mencionou a participação de artistas de forró (bandas e trios), que se apresentavam nos ambientes designados pelos organizadores. Esse e outros ritmos ou tradições culturais relacionados à região Nordeste conseguiram se embrenhar mais profundamente no processo de elaboração do funk. Além de dividirem o

41 Aparelho que armazena trechos de músicas e amostras sonoras para que possam ser reintroduzidos em outras músicas.

42 Entrevista de Carlos Palombini e de Jones MFJay, realizada em 25 de Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

43 Entrevista realizada com Tojão em 24 de Abril de 2017.

espaço dos bailes, tais ritmos representam a bagagem cultural trazida por vários sujeitos dessa história. Os irmãos Mc's Júnior e Leonardo – uma das primeiras duplas a alcançar grande sucesso, no início dos anos 1990 – reafirmaram, em entrevista, que a experiência de migração do Nordeste para o Rio de Janeiro e a herança cultural trazida por seus pais da Paraíba foram fundamentais para suas carreiras. Seus pais saíram de Campina Grande no final da década de 1960 e, inicialmente, foram morar na Baixa do Sapateiro, no Complexo da Maré, na Zona Norte. De lá, mudaram-se para a favela da Rocinha (na Zona Sul), onde os Mc's passaram a infância e boa parte de suas vidas. Em meio a inúmeras dificuldades de sobrevivência, eles acabaram vivenciando algumas das interações culturais que teriam o funk carioca como um de seus resultados. A fala do Mc Leonardo⁴⁴ faz uma boa vinculação do processo analisado até aqui:

Em 1989, minha irmã tava trabalhando no Mc Donald's e o primeiro salário dela, ela comprou um disco chamado *Super Quente* e um disco chamado *Funk Brasil*. Aquilo ali ferrou a minha mente. (...) Até os meus 10 anos, eu cantava uma realidade, porque meus pais são nordestinos. Só que eu não vivia ela; eu vivia uma outra. Falar de boi, de seca, de rio, de pau de arara, de retirante, era bonito, também, porque meus pais eram aquela história. Fazia sentido, mas não havia a vivência. Então, em 85, quando surge o Cacique de Ramos, aí fudeu, porque eu fiquei viciado nas letras. Vem o telhado de zinco, vem o bicheiro na esquina, vem tudo nas letras e eu tô vendo aquilo, vem a enchente, vem até as batidas da polícia com o Bezerra da Silva, vem tudo ali. O pagode estava em ebulição e eu querendo aprender tudo e aprendia tudo com facilidade e não tinha dinheiro pra comprar disco, nem fita, nem caralho nenhum... Não tinha nada, só tinha alguns discos que o meu pai tinha deixado. Minha mãe casa de novo em 86, e o Zezinho, meu padrasto, (...) começou a comprar discos lá pra casa. Comprou uma vitrola, nossa situação começou a ficar um pouco melhor, porque era mais um a ajudar a minha mãe. O mais velho estava começando a ganhar uma condição de sair de casa... (...) O Lúcio começa a trabalhar no Top Center também, o Júnior também... (...) O forró me trouxe uma métrica, o forró me deu uma condição de dicção, facilidade de falar enquanto eu tô cantando qualquer palavra, me situou no ritmo... As coisas que eu ouvia do meu pai, a herança cultural que ele trouxe lá da Paraíba é a minha maior herança. Gosto de samba? Pra caralho, à beça, até mais do que o funk. Uma roda de samba pra mim, é tudo. Mas o forró é onde eu escuto e me emociono, porque tem identificação direta com a minha infância, com a minha formação musical.⁴⁵

Percebe-se, portanto, que a perspectiva singular de Mc Leonardo também reforça a ideia de que houve um encontro entre diferentes tradições culturais, a partir do qual foram conectadas experiências sociais de tempos e espaços

44 O Mc é membro fundador da Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk) e, atualmente, faz parte da assessoria do mandato do vereador Renato Cinco (PSOL).

45 Entrevista realizada com Mc Leonardo em 30 de março de 2017.

diversos. Analisando o caráter variado do funk, o DJ Marlboro sustentou que isso seria devido ao que ele chama de “multiculturalidade” do povo brasileiro. Ao mostrar o modo pelo qual a métrica do funk se encaixa no forró e no samba, Marlboro também destacou a importância do *sampler* para esse processo, aproximando-se da narrativa de DJ Grandmaster Raphael, conforme se vê:

O funk é quem melhor representa essa multiculturalidade, porque ele se apropria de vários elementos e sons, de várias culturas pra se formar. Se você pegar o “Rap do Silva” (...), tu vê que a melodia é meio de forró. Se você pegar samba enredo e o “Rap da Felicidade”, tu vai ver que é meio parecida com samba enredo. E tem música que é meio folia de reis. Aí, tu pega desde a coisa folclórica brasileira, de africana, de portuguesa. (...) O funk não tem limitações pro que ele mistura, assim como é o povo brasileiro: ele não tem limitações quanto a quem se misturar. (...) O funk veio nos anos 1990, naquela virada de anos 1980 pros anos 1990, onde o *sampler* começou a ser descoberto também. E a fusão não é só de sampler; não é só pedaços de outras músicas naquela música. Mas a temática, a melodia, a alma também tá misturada. Não é só o som sampleado do teclado que colocou no eletrônico que tá tocando no funk. (...) Não é só isso. (...) Mas tem ali o espírito, a melodia, a linha melódica, a construção da música, a temática da música. (...) E não tem limitações em relação a temas. (...) Porque o cotidiano não tem, a vida não tem limitações. Por que a música vai ter?⁴⁶

A partir desses fragmentos de memória, das músicas e dos textos jornalísticos que abordaram o fenômeno dos bailes, pode-se pensar que Vianna, ao basear sua análise em uma das trajetórias possíveis da história do funk carioca, contribuiu para que uma determinada narrativa se estabelecesse como representante de um movimento cultural muito mais amplo. Sua tentativa de definir as origens estéticas se aprofundou no histórico das referências estrangeiras, mas pouco explorou os elementos nacionais e/ou locais que também se somaram.

Embora tenha reconhecido que os bailes do Rio de Janeiro “deglutiam” o funk de uma forma específica, Vianna entendeu que “o Rio não devolve para o mundo uma outra maneira de se fazer hip hop. Tudo termina no baile. O comércio musical é um movimento de mão única” (VIANNA, 1987: p. 130). A partir de tais concepções, poder-se-ia pensar que os frequentadores ou os organizadores dos bailes apenas consumiam algo produzido externamente, sem que imprimissem suas próprias vivências ou que dessem outros significados para o que estava sendo comunicado por meio daquelas músicas.

46 Entrevista com DJ Marlboro, realizada em 15 de Maio de 2017.

Deve-se considerar que o antropólogo não poderia imaginar que, logo após o término de sua pesquisa, a produção local de funk fosse atingir tamanhas proporções. Ele mesmo sinalizou o caráter transitório de suas conclusões, quando acertadamente salientou que “as tentativas de se fazer um funk brasileiro, que também fosse consumido nas festas, até hoje (não sei o que pode acontecer com os grupos de rap que surgiram nos últimos meses no Rio) fracassaram” (VIANNA, 1987: p. 130). No entanto, a assertiva de que “musicalmente, os bailes nada produzem” (VIANNA, 1987: p. 130) parece não reconhecer que a criação de coreografias para as músicas ou a escolha de apelidos para as canções preferidas poderiam ser encarados como estratégias de (re)elaboração cultural. Sua constatação de que os frequentadores não se identificavam como “dançarinos de funk” porque mantinham uma relação descartável com o gênero (VIANNA, 1987: pp. 134-135) é outro indício de que, para ele, o encontro de diferentes fluxos culturais não produziu um processo local de resignificação.

Nesse trabalho, não se pretende rastrear as origens históricas do funk, nem estabelecer as fronteiras que o separam de outras manifestações culturais. A realização dessas tarefas seria pouco proveitosa, dadas as constantes transformações e recombinações estéticas pelas quais passou (e continua passando). Ainda assim, é importante alertar que, na medida em que algumas relações sociais são priorizadas ao invés de outras, demarcações históricas e estéticas poderão ser depreendidas desse texto, mesmo que esse não seja seu foco.

O contraste em relação à ótica de Vianna reside no fato de que, aqui, não se pretende esgotar as possíveis vias pelas quais o funk pode fluir. Por isso, compreender a narrativa histórica que se consolidou nos primeiros estudos, assim como as trajetórias que estruturaram tais perspectivas, é essencial para que seja possível realizar a descentralização proposta por Natalie Davis. Por outro lado, recuperar outras experiências que nos permitam elucidar as fraturas discursivas presentes nas interpretações canônicas é uma etapa importante na sustentação do viés descentralizador que se pretende adotar. Até aqui, o DJ Grandmaster Raphael, os Mc's Júnior e Leonardo, Tojão (proprietário da equipe Espião) e as descrições jornalísticas dos bailes contribuíram para mostrar que os caminhos percorridos pelo funk são mais diversos. Agora, é preciso analisar os impactos midiáticos decorrentes da emergência desse fenômeno para as várias disputas políticas e simbólicas que tiveram a cidade do Rio de Janeiro como cenário.

1.3

De fenômeno cultural a fenômeno midiático:

Apesar das colocações do crítico Jamari França, entre Agosto e Outubro de 1989, o disco *Funk Brasil* apareceu na lista dos mais vendidos dos jornais de grande circulação. Enquanto os críticos desqualificavam seu trabalho, Marlboro deu prosseguimento a seus projetos artísticos. Ao falar, em entrevista, sobre os primeiros passos de sua carreira, o DJ recordou uma conversa que teve com Hermano Vianna, em que revelou ao antropólogo alguns detalhes da estratégia que havia planejado para sua carreira de produtor de funk:

Eu tinha os discos, mas não sabia como fazia. Não sabia como poderia produzir, fazer as coisas. O Hermano falava pra mim, quando ele me deu a bateria eletrônica... Porque aí, depois eu comprei uma outra, fui juntando dinheiro, fui crescendo. Não tinha estúdio ainda (...) E eu falava com o Hermano tudo que ia acontecer com o funk: 'vou fazer esse disco, uma coletânea. Dessa coletânea, cada um vai fazer um disco solo. Aí, eu venho com uma nova coletânea e depois cada um com seu disco solo. (...) Daqui a pouco vão ter 100 artistas, vamos ter gente na televisão, vamos ter gente no jornal'. Eu ficava viajando com ele.⁴⁷

É possível que, no momento dessa entrevista, o DJ estivesse produzindo uma ilusão biográfica sobre seu passado, já que é bastante comum que os entrevistados busquem encontrar um sentido pré-concebido para as escolhas feitas ao longo de suas trajetórias, chegando-se a uma explicação coerente para os caminhos percorridos, que, na verdade, só é produzida posteriormente. Mas os feitos de Marlboro nos anos imediatamente seguintes ao lançamento de *Funk Brasil* sustentam a ideia de que havia alguma direção previamente calculada em seus projetos. Em 1990, o DJ produziu e lançou o LP *Conselho* – um disco solo de Mc Batata, que havia participado de *Funk Brasil*, cantando as faixas “Entre nessa onda” e “Melô do bêbado”. O álbum trazia oito músicas (dentre as quais as duas já lançadas em *Funk Brasil*) escritas numa parceria entre o DJ e o Mc, com exceção da primeira faixa do lado B, “Melô da venenosa” – uma versão funk para “Erva venenosa” (a qual, por sua vez, já era uma versão nacional da música “Poison Ivy”, lançada em 1959 pelo grupo The Coasters).

⁴⁷Entrevista realizada com DJ Marlboro, em 15 de Maio de 2017.

O

LP *Conselho* tinha um sentido estético bastante próximo ao de *Funk Brasil*, o que significa dizer que as letras das músicas apresentavam certa comicidade e certo sarcasmo na forma de abordar os temas escolhidos. As faixas “Feira de Acari”, “Conselho” e “Melô do nojento” tratavam a precarização da vida dos trabalhadores e o descaso dispensado pelas autoridades públicas de forma cômica, evidenciando que suas estratégias de sobrevivência eram tão mirabolantes, que beiravam o humor do absurdo. “Feira de Acari”, por exemplo, conta a história de um homem que foi até uma loja no centro da cidade para comprar um fogão novo, mas que acabou desistindo porque não tinha condições de pagar a quantia exigida. Ao relatar o fato para um amigo, ele descobriu a existência de uma feira realizada no bairro de Acari, na Zona Norte do Rio, onde, pelo preço de um bujão de gás, ele poderia comprar uma geladeira, um fogão e até panelas. A feira mencionada ocorre ainda hoje às margens da linha do trem, na Avenida Pastor Martin Luther King Jr, e é conhecida por ser um dos escoadouros de mercadorias roubadas – motivo que explicaria os preços reduzidos⁴⁸. A necessidade de recorrer a tal dispositivo ganha ares de comicidade quando a personagem decide levar seu avô à feira. A cena é descrita utilizando-se o recurso do duplo sentido, para mostrar que aquela condição de precariedade poderia conduzir a situações inimagináveis para alguém de fora daquele contexto:

Já levei o meu avô
Pra mostrar que eu não minto
Ele foi no troca troca
Da barraca do Jacinto
Meu avô trocou as calças
Meu avô trocou o cinto
Meu avô trocou cueca
E trocou até um pinto

Quando eu voltar na feira
Meu avô quer ir de novo
Ele está tão satisfeito
Que já quer trocar o ovo
Tudo isso tu encontra
Numa rua logo ali
É molinho de achar
É lá na feira de Acari⁴⁹

48 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/de-robauto-robtudo-feira-de-acari-oferece-produtos-roubados-funciona-sem-ser-incomodada-22174437> Acesso em: 22 nov. 2019.

49 “Feira de Acari”. Mc Batata. *Conselho*. Polydor, 1990.

Ao mesmo tempo em que a música retrata a feira como uma oportunidade para que as pessoas mais pobres pudessem suprir suas necessidades mais básicas, há, também, um alerta para aqueles que não conheciam o funcionamento do lugar. Isso fica evidente no trecho em que o eu lírico alerta que, para conseguir as ofertas vantajosas, era preciso saber os códigos comportamentais daquele espaço, pois, caso contrário, a aventura poderia terminar em desvantagem, conforme se vê em “Se você quer transação/Acari cê vai achar/Se levar algum dinheiro/Maloca a merreca/Põe no bolso, no sapato/E o resto na cueca/Porque lá tem gente boa/E malandro adoidado/Já venderam pra um otário/O morro do Corcovado”⁵⁰.

“Feira de Acari” pode ser considerada uma das primeiras músicas a ir além do circuito cultural por onde o funk circulava, pois foi incluída na trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel*, que estreou na Rede Globo, em Agosto de 1990. A música era o tema da personagem Clara (interpretada pela atriz Cláudia Abreu), uma moça pobre e moradora de uma favela do bairro de Inhaúma (Zona Norte do Rio) que se desdobrava entre o emprego de balconista numa padaria e de dançarina numa boate de Copacabana. A música foi incluída no disco *Barriga de Aluguel Nacional* (lançado pela gravadora Som Livre), fato que, provavelmente, contribuiu para que o trabalho do Mc Batata e do DJ Marlboro ganhasse maior repercussão.

Tamanho êxito possibilitou que o DJ lançasse, ainda em 1990, o disco *Funk Brasil 2*. Em Setembro daquele ano, uma nota na coluna Eli Halfoun, no jornal *O Dia* abordou a participação da atriz e humorista Dercy Gonçalves no LP lançado pelo selo PolyGram⁵¹. Ela cantou a música de abertura do disco – “Resposta das Aranhas” –, dando indícios de que o novo trabalho mantinha um diálogo com o primeiro. No dia seguinte, o mesmo jornal publicou um *release* revelando maiores detalhes sobre o LP, que também mencionou os grupos de funkeiros que interpretaram as demais músicas (como Protocolo do Subúrbio e Movimento Funk Clube), mas sem o mesmo destaque que Dercy Gonçalves e os atores e humoristas Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães tiveram⁵².

50 Idem.

51 “As aranhas”. *O Dia*, 1º de Setembro de 1990. Caderno D, p. 6.

52 “Dercy Gonçalves grava funk com a resposta das aranhas”. *O Dia*, 2 de setembro de 1990. Caderno D, p. 3.

Entre o lançamento de um disco e outro, DJ Marlboro foi contatado pela produtora Marlene Mattos, responsável pelo programa da apresentadora infantil Xuxa. A diretora estava à procura de um grupo de funkeiros para que fizesse uma participação especial no novo longa-metragem estrelado por Xuxa – o filme *Lua de Cristal*. O DJ indicou, então, o grupo Movimento Funk Clube, que havia participado do disco *Funk Brasil 2* cantando as músicas “Melô do Sunda” e “Melô do tarado”. Os rapazes apareceram num trecho de pouco mais de dois minutos do filme desenvolvendo coreografias acrobáticas e cantando sobre a cultura hip hop junto com a apresentadora⁵³. Aproveitando-se daquela situação única, Marlboro buscou se aproximar da produtora Marlene Mattos e da apresentadora, com o intuito de abrir novas oportunidades de divulgação do funk na televisão, conforme ele explicou em entrevista:

Eu tinha o meu programa na rádio, explodido, tinha lançado o *Funk Brasil 1* (...) e a Marlene tava fazendo um filme chamado *Lua de Cristal*. E a Marlene queria colocar uns funkeiros, porque tinha uma cena que iam ter uns funkeiros (...). Aí, a Marlene sabia que o único disco de funk quem tinha lançado era eu, não tinha mais nenhum funkeiro, me ligou, ligou pra gravadora. (...) 'Marlboro, preciso de uns funkeiros pra colocar no filme aqui!'. (...) Se você olhar no *Lua de Cristal*, você vai ver que o mesmo pessoal do *Funk Brasil 2* tá no *Lua de Cristal*. (...) Chegou lá no set de gravação, tinha uma barraquinha dos funkeiros (...) e tinha a barraca da Xuxa. (...) A Xuxa não ficava na barraca dela. Ficava com a gente, curtindo o funk, ouvindo as músicas. Levamos gravador, fita e ela ficava aprendendo os passinhos, aprendendo as danças. (...) Aí, nisso, eu fiz uma aproximação com ela e com a Marlene e pedi: 'Marlene, posso ir lá na gravação do programa?'. 'Pode!'. Aí, eu ia de vez em quando, aparecia na gravação. (...) Aí, ela começou a fazer o *Paradão da Xuxa*. O *Paradão da Xuxa*, era cada semana um estilo de música diferente. Uma semana era forró, aí tinha os artistas do forró e o tema da semana era forró. Aí, o *paradão*, na outra semana, era de axé. Aí, estavam lá os artistas de axé. Aí, na outra semana, era o sertanejo. Na outra semana, era o pagode. (...) E eu pensei: 'se eu chegar pra Marlene e falar pra fazer um *paradão* de funk, a Marlene não vai querer. Se eu chegar pra Xuxa e falar pra fazer um *paradão* de funk, a Xuxa vai querer, mas a Marlene não vai deixar'. (...) Aí, eu lembrei, que na hora do programa *Xuxa Park*, tinha uma hora de troca de fita. (...) Tinha um momento da troca de fita, que ela ficava parada, esperando trocar a fita, pra poder continuar gravando. Então, vou fazer o seguinte: na troca da fita, eu vou falar com a Xuxa. (...) Ela não vai esperar pra falar com a Marlene depois. Ela vai falar com a Marlene pelo microfone ali na hora da troca da fita. A hora que ela falar, vai ter a reação do público. A Marlene vai ver a reação do público. Marlene, como oportunista, vai querer fazer um programa de funk. Que nem um relógio, certinho...⁵⁴

53 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yB0OLBec9KY>. Acesso em: 22 nov. 2019.

54 Entrevista com DJ Marlboro realizada em 15 de Maio de 2017.

Mais uma vez, é possível que a anedota faça parte da já mencionada ilusão biográfica. Ainda assim, o fato é que os grupos de funkeiros que participaram de *Funk Brasil 2* (Movimento Funk Clube, Protocolo do Subúrbio e Cashmere) fizeram uma espécie de lançamento do disco no programa da Xuxa, onde dançaram e cantaram por duas vezes suas músicas acompanhados pelo coro de uma plateia de crianças e adolescentes⁵⁵. Ao longo de toda a década de 1990, o funk marcaria presença nos programas da apresentadora, com o próprio DJ Marlboro, mas também com vários Mc's produzidos por ele. Após o lançamento de *Funk Brasil 3*, em 1991, o grupo Movimento Funk Clube voltou a se apresentar no programa da Xuxa, levando a plateia à loucura. No vídeo da apresentação do grupo, é possível perceber, por duas vezes, um cartaz representando a capa do disco *Funk Brasil 3* sustentado pelas pessoas presentes no auditório, dando indícios de que parte dos espectadores estava, de fato, bastante comprometida com aquele movimento cultural⁵⁶.

Em Abril de 1991, o funk também foi tema do episódio piloto do humorístico *Programa Legal*, estrelado pela dupla Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, os quais haviam participado do disco *Funk Brasil 2*, cantando a música “Melô do terror”. O roteiro do programa foi escrito por Hermano Vianna e por Pedro Cardoso e dirigido por Guel Arraes. O vídeo ofereceu para os espectadores um panorama sobre o mundo do funk, mostrando a organização dos bailes e as formas de sociabilidade ali desenvolvidas, algumas referências musicais, experimentações estéticas, a importância dos programas de rádio, a vida e os locais de moradia dos funkeiros, a produção do disco *Funk Brasil 2*, as formas de reconhecimento identitário (racial e de classe, principalmente) e a violência praticada por grupos de extermínio.

A narrativa do programa tinha um tom etnográfico – percebido na explicação do comportamento dos funkeiros – e seguiu, em linhas gerais, o mesmo percurso histórico proposto no trabalho de Vianna. No entanto, a tentativa de transformar em humor algumas das estratégias mais dramáticas de sobrevivência desenvolvidas pelas pessoas representadas se sustentou num olhar

55 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptEhnIgM2u0>. Acesso em: 22 nov. 2019.

56 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yy13XuczsUo>. Acesso em: 22 nov. 2019.

flagrantemente racista e classista. A prática da *black face*⁵⁷ foi apenas um dos recursos usados para ridicularizar e estereotipar seus modos de vida, chegando a beirar o mau gosto com a representação sarcástica de um integrante de grupo de extermínio. Em alguns momentos, a estigmatização assumiu um tom mais agressivo, como na esquete em que uma senhora – interpretada por Regina Casé – conta para o DJ Herculano – interpretado por Luiz Fernando Guimarães – os problemas decorrentes da falta de saneamento em seu bairro, citando o cólera como uma das consequências de uma “vala negra”, ao que o locutor respondeu: “o que seria do Brasil sem a vala negra, a música negra, a cultura negra? A coisa ia ficar preta!”⁵⁸.

Seria arriscado desconsiderar que o programa permitiu uma projeção mais ampla (ainda que momentânea) de algumas das visões de mundo e das demandas coletivas comunicadas pelos funkeiros. O simples fato de assistirem a um programa que retratava seus locais de moradia e de diversão sem focar na sua associação direta à violência ou à miséria era algo muito valorizado porque ajudava a recuperar a autoestima daqueles que estavam acostumados a serem representados como personagens de histórias de pobreza. Assim, é possível afirmar que, em alguma medida, havia uma polifonia de vozes e uma polissemia discursiva em muitas peças midiáticas dedicadas ao funk, o que criava condições para que ocorresse uma troca simbólica entre diferentes setores sociais.

Quando se aponta o olhar racista e classista que pode ser depreendido das performances de Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, não é com o intuito de fazer um julgamento moral anacrônico do que, na época, era (ou não) visto como humor. Pretende-se, apenas, assinalar que essa circulação simbólica também era condicionada pelas mesmas contradições que determinavam o caráter desigual presentes em outras relações sociais. Em outras palavras, entende-se que na polifonia e na polissemia presentes no discurso midiático algumas vozes e alguns

57 Procedimento em que atores brancos pintam-se com tinta preta e se utilizam de outros recursos (como perucas) para representar pessoas negras de modo estereotipado.

58 O programa pode ser conferido em cinco partes, nos links a seguir – todos consultados pela última vez em 22 de Novembro de 2019:

https://www.youtube.com/watch?v=RC_2YLS271Y (parte 1);

<https://www.youtube.com/watch?v=2s7yro6KScg> (parte 2);

<https://www.youtube.com/watch?v=2hhd2nUJHtM> (parte 3);

<https://www.youtube.com/watch?v=X8MH7QHdqtC> (parte 4);

<https://www.youtube.com/watch?v=fvyxEyXGqWM> (parte 5).

significados possuem maior ou menor relevância e aceitação, a depender de sua origem.

É inegável que as matérias de jornal e os programas de televisão tenham oferecido brechas para que os discursos subalternos pudessem ser repercutidos. Entretanto, é importante analisar com cuidado o peso dado às diferentes vozes que se fizeram presentes nessas ocasiões de trocas simbólicas. No *Programa Legal*, por exemplo, as esquetes encenadas pelos dois humoristas, a entrevista com Dercy Gonçalves e as explicações do DJ Marlboro têm muito mais espaço e são representadas com mais seriedade do que o cotidiano, as criações artísticas e as opiniões dos frequentadores dos bailes. A partir dessas questões, o sentido predominante na narrativa do programa fica explícito quando se compara a fala de uma jovem entrevistada por Regina Casé (que nem sequer foi identificada), na qual afirmou ter orgulho de sua cor, e a fala jocosa de Luiz Fernando Guimarães, sobre ser confundido com uma mulher negra (“Cruzes! Pareço uma negona!”).

Embora a afirmação de orgulho racial seja um nítido exemplo de que os discursos subalternos poderiam ser inscritos nas estruturas dominantes, não foi essa visão de mundo que prevaleceu no programa, mas sim aquela que também era comunicada pela música “Melô do Terror” – cantada pela dupla de apresentadores no palco do clube CCIP, de Pilares. O eu lírico da letra – escrita por Marlboro, Regina Casé e o humorista Hubert – representa um frequentador de bailes funk que, além de cometer erros de concordância verbal (“a gente somos colegas”⁵⁹), pode ser considerado alguém que já esteve em conflito com a lei, por ter sido internado na Funabem e por se envolver em brigas.

De início, o eu lírico se localiza em termos de classe nos versos “Meu patrão é a maior mala/ Quem vacila vai pra vala”. Em seguida, segue-se o refrão “ô, ô, ô, a galera é um terror!”, apropriado do grito de guerra entoado por algumas galeras nos bailes. Depois, a letra aborda a relação conflituosa com os seguranças, mostrando que a personagem faz um uso consciente de sua posição social no enfrentamento da situação: “Aí seu segurança não vem que não tem/Eu sou filho de Deus/Sei que tu é também/Eu vim aqui pro baile pra poder me dar bem/Já tomei muita porrada do inspetor na Funabem”. Para finalizar, ao tratar das brigas entre os frequentadores, a personagem explica essa prática de um jeito que leva o

59 “Melô do Terror”. Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. *Funk Brasil Vol. 2*, Polydor, 1990.

ouvinte pouco familiarizado ao mundo do funk a pensar que esse era um comportamento que beirava a irracionalidade: “É tudo gente amiga/Por isso que nós se porra/Por isso que a gente briga”⁶⁰.

A “Melô do terror” e o “Rap do arrastão” são duas letras escritas por pessoas que não frequentavam os bailes funk, nem moravam em subúrbios ou favelas. Ambas narram em primeira pessoa as condições de vida dos funkeiros, retratando, em linhas gerais, a precariedade que marcava a vida daqueles jovens. No entanto, enquanto o “Rap do arrastão” traz uma proposta estética mais elaborada – por abordar um tema importante a partir de um viés sensível e descontraído, ao mesmo tempo em que expressa elementos não verbais por meio das combinações sonoras –, a “Melô do terror” se caracteriza por uma tentativa de fazer humor ridicularizando os modos de vida dos jovens periféricos.

Nessa segunda música, as próprias formas de elaborações identitárias das galeras (como os gritos de guerra) são usadas para reforçar os estereótipos que já marcavam muitas de suas experiências sociais. Não seria absurdo pensar que o sentido da perspectiva proposta pela música sobre os funkeiros tenha contribuído para que a suspeição que pesava sobre eles se acentuasse, sobretudo se considerada a conjuntura histórica em que tal representação foi elaborada.

Sabendo-se que, o início da década de 1990 foi um período de intensas disputas sociais, decorrentes da transição política entre o regime ditatorial e o regime democrático que se iniciou com a promulgação de uma nova Constituição em 1988 e que o processo de transformação do caráter do Estado, longe de ser automático, se estendeu pela década seguinte, percebe-se que diferentes setores sociais buscaram garantir a representação de seus interesses de classe ou de frações de classe. Nesse sentido, compreende-se que as representações estereotipadas e estigmatizadas propostas pela música “Melô do terror” e pelo *Programa Legal* a respeito dos funkeiros tiveram impacto direto nos debates públicos sobre o espaço urbano e, mais especificamente, sobre a corrida eleitoral pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro de 1992, especialmente após a ocorrência dos arrastões nas praias da Zona Sul, que foram decisivos para dar uma dimensão política ao funk, conforme discutido na sequência.

60 “Melô do Terror”. Rgina Casé e Luiz Fernando Guimarães. *Funk Brasil Vol. 2*, Polydor, 1990.

1.4

De fenômeno midiático a fenômeno político – O arrastão de 1992 e as disputas pelo Estado:

Os arrastões foram definidos como um tipo de ação coordenada de alguns grupos com o intuito de roubar e furtar tão rapidamente suas vítimas, a ponto de desnorteá-las, desencorajando qualquer possível reação. Em geral, episódios de violência desse tipo ocorriam em locais em que havia certa aglomeração de pessoas, como nos transportes públicos, nas praias e nas saídas de jogos de futebol ou de bailes funk – onde as brigas entre galeras rivais proporcionavam situações favoráveis à prática. Sabendo-se que já no final da década de 1980 o fenômeno foi tematizado por uma música do disco *Funk Brasil* (o “Rap do arrastão”, já mencionado), pode-se afirmar que os arrastões aconteciam com alguma frequência no entorno dos clubes que abrigavam os bailes, devido à falta de segurança e policiamento nos bairros suburbanos, além da oferta reduzida de meios de transportes que permitissem uma rápida dispersão dos frequentadores.

Durante o contexto de instalação da Nova República, a manutenção da política proibicionista de algumas drogas psicoativas – estabelecida no Brasil durante a ditadura (BATISTA in BATISTA, 2013: p. 32) – fez com que, no estado do Rio de Janeiro, o proibicionismo resultasse na adoção de uma política de segurança marcada pelo enfrentamento armado ao crime. A partir daí, predominou no debate público sobre a violência urbana um discurso que apontou os criminosos do varejo (recrutados, quase sempre, entre a juventude das frações mais pobres da classe trabalhadora) como os principais responsáveis por tal situação (BATISTA in BATISTA, 2013: pp. 32-35).

Desse modo, a política de guerra às drogas contribuiu para intensificar a criminalização e a estigmatização da juventude negra e favelada, que já vinha sofrendo a violência sistemática praticada pelo Estado, desde antes da ditadura militar, conforme evidenciou o relatório final da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro⁶¹. Essa criminalização ocorreu por vias complementares. Enquanto o Estado direcionou as políticas de segurança pública e o uso do aparato repressivo para combater militarmente os comerciantes varejistas de drogas e suas organizações, nos bairros suburbanos e nas favelas, a mídia empresarial contribuiu

61 Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade do Rio. - Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015. Ver os capítulos 8 e 9.

para associar a imagem dos temidos traficantes ao perfil sociológico da juventude negra e favelada. Por isso, a cobertura midiática do arrastão de 1992 teve impacto direto nas várias disputas políticas que ocorriam naquele contexto, incluindo a definição do caráter do Estado durante a redemocratização e o pleito municipal daquele ano.

Os bailes, a música funk e os funkeiros já vinham sendo associados a esse fenômeno desde antes daquele evento emblemático de 1992. Exemplo disso é a carta da leitora Nilcileia Guerra dos Santos publicada em 12 de Setembro de 1990 no jornal *O Dia*. Sem se preocupar em definir quem eram os agressores e quem eram as vítimas de seu relato, ela acusou os frequentadores dos bailes funk de Madureira de praticarem assaltos e de cometerem diversos atos de ilegalidade no entorno do bairro e na estação de trem. Os termos usados por ela para se referir aos funkeiros evidenciam os estigmas que demarcavam o lugar social ocupado por esses jovens:

No dia 26.08, por volta das 20h30m, a estação de Madureira foi invadida por um grupo de rapazes e moças, entre as idades de 10 e 20 anos, os quais vieram de algum show ou baile de **black soul** ou música **funk** (esses só reúnem a escória da juventude marginalizada), que eles chamam de **baile do bicho**. Essas moças e rapazes fizeram um **arrastão** na estação de Madureira, roubando todos que ali estavam. Eles eram no mínimo uns 150. Roubaram tênis, relógios, camisas, bolsas, mochilas, enfim...quem estava ali, dançou. Parecia até urubu em cima da carniça. O pior é que isso vem acontecendo sempre nos finais de semana, depois desses bailes. Imagino o que não aconteceu dentro dos trens que esse grupo pegou.⁶² (*Grifos originais*)

Segundo o antropólogo Micael Herschmann (HERSCHMANN, 2000: pp. 15-16), os arrastões ganharam notoriedade na mídia nacional e internacional entre 1992 e 1993, após uma série de tumultos que aconteceram nas praias da Zona Sul carioca e tiveram um impacto muito negativo para o funk e para os funkeiros, que passaram a ser demonizados pelo discurso midiático, ao ponto de haver uma associação direta entre os termos “funkeiro”, “pivete” e “menino de rua” (HERSCHMANN: 2000, p. 69). O auge da repercussão de tais fenômenos se deu após o episódio do dia 18 de Outubro de 1992, quando, num domingo ensolarado e de praias lotadas, turmas de jovens suburbanos se enfrentaram nas areias das praias de Copacabana, Arpoador, Ipanema e Leblon, dando início a uma grande

62 “Baile do bicho”. *O Dia*, 12 de setembro de 1990, Opinião, p. 4.

correria de banhistas apavorados com a confusão. No dia seguinte, a emissora televisiva Rede Globo exibiu uma matéria no *Jornal Nacional* – seu noticiário de maior audiência –, reforçando a narrativa de que tais eventos eram, na realidade, uma estratégia adotada por aqueles jovens, para que pudessem praticar essa modalidade de roubo em massa⁶³.

Ao comentar o caso, o apresentador Cid Moreira informou que o comando da Polícia Militar do Rio de Janeiro iria anunciar em até 15 dias seu plano para acabar com os arrastões nas praias – prazo que soava extenso, diante da urgência dos fatos. Antes de chamar a matéria produzida pelo jornalista Marcelo Rezende, o âncora disse ainda, que a emissora havia dado início à cobertura do caso poucas horas após a ocorrência de tais eventos, por meio de reportagem apresentada pelo programa *Fantástico* – um misto de telejornal e programa de variedades, exibido nas noites de domingo –, que mostrava “o drama e o desespero de milhares de pessoas”. Ele classificou as imagens como “impressionantes” e se referiu aos protagonistas das cenas como “gangues de praia”, responsáveis por transformar um dia de sossego num verdadeiro “pesadelo”⁶⁴.

Tal caracterização foi reforçada pelo jornalista Marcelo Rezende. A matéria começou descrevendo as praias de Ipanema e Arpoador como “áreas nobres” da cidade, frequentadas por turistas e cariocas em busca de tranquilidade, mas que, naquele fatídico domingo, tiveram um encontro marcado com “gangues que roubaram, assaltaram e espancaram quem tentou se defender”. Em seguida, foram exibidas imagens de um grande grupo de jovens (negros, em sua maioria) que caminhavam pela areia, enquanto o jornalista os classificava como uma “uma parede humana de assaltantes”, aparentando tranquilidade por estarem certos de sua impunidade⁶⁵.

Mas as imagens do cinegrafista Nilton Rodrigues não foram exibidas pela matéria de forma contínua. Após um corte na edição, vemos uma multidão de pessoas correndo pelas areias, sem que seja possível entender como se iniciou o tumulto descrito por Marcelo Rezende como “o estopim de uma manhã de horror”. Depois de outro corte, a matéria lança mão de um recurso visual de edição, centrando o foco numa parte destacada da imagem em que é possível

63 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n9jpx0ObWic>. Acesso em: 22 abr. 2018.

64 Idem.

65 Idem.

perceber uma pessoa que se abaixa para pegar algo na areia e que sai em disparada na direção do calçadão. Embora não seja possível afirmar, com base nas imagens, que se tratava de um roubo – já que essa poderia ser uma reação esperada de qualquer um que se visse envolvido em tal situação –, o jornalista apresentou a cena como a ação de um “ladroão”, que se aproveitou do medo das pessoas para pegar a bolsa de uma banhista, escapando do local com o apoio de seus “comparsas”⁶⁶.

Após destacar que apenas dois policiais “armados e sem saber o que fazer” estavam encarregados da segurança de milhares de banhistas, o texto da matéria destacou o desespero de mulheres e crianças, que fugiram amedrontadas em direção ao calçadão, dotando a cena de uma carga dramática similar a de uma calamidade pública, que foi reforçada logo em seguida, com a comparação entre a avenida beira mar a um campo de refugiados. A entrevista de uma criança relatando seu pavor e de um pai se dizendo disposto a “matar ou morrer” para proteger sua filha completaram o quadro. A todo tempo, o jornalista se referiu às turmas de jovens suburbanos como “gângues” e “quadrilhas” e, ao relatar o enfrentamento entre eles, afirmou se tratar de uma briga entre “assaltantes” de “quadrilhas rivais” que se encontraram na hora de praticar mais um roubo – momento em que um deles foi violentamente espancado, levando socos e chutes na cabeça, sem que nenhum policial aparecesse para “conter as gângues”⁶⁷.

Ao todo, foram exibidas cenas de duas brigas, mas não é possível compreender exatamente a dinâmica dos conflitos, porque os cortes de edição mostram trechos muito curtos do ocorrido, inviabilizando uma interpretação mais complexa. Ainda assim, se compararmos o que foi exibido pelo *Jornal Nacional* com registros imagéticos feitos em bailes de corredor⁶⁸ da década de 1990⁶⁹, é possível perceber que as brigas ocorridas nas praias apresentam algumas similaridades com a dinâmica dos salões desse tipo de bailes. A primeira semelhança pode ser reparada ainda no início da reportagem de Marcelo Rezende, quando ele destacou a presença de uma “parede humana de assaltantes”, enquanto eram exibidas cenas de um grupo de pessoas caminhando em bloco pelas areias.

66 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n9jpx0ObWic>. Acesso em: 22 abr. 2018.

67 Idem.

68 Bailes realizados em alguns clubes, onde o enfrentamento físico entre as turmas de funkeiros eram institucionalizadas. Maiores detalhes sobre essa dinâmica são discutidos no capítulo seguinte.

69 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xiDPnXoddE>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Essa era a mesma estratégia utilizada pelos frequentadores dos bailes de corredor, que, ao se dividirem, nos clubes, entre lado A X lado B, buscavam manter a coesão de seu grupo (formando, portanto, uma “parede humana”), de modo a garantir a segurança de todos os membros, para evitar que alguém fosse “sequestrado”⁷⁰ pelo grupo rival. Além disso, na praia, a forma como se deram as investidas dos agressores contra seus “inimigos” é bastante parecida com o que ocorria nos bailes, quando membros mais audaciosos de um dos lados avançava rapidamente contra os membros do outro grupo, desfechando socos e chutes em alta velocidade, para, em seguida, voltarem para o seu território. A própria descrição feita pelo jornalista a respeito das brigas endossa essa proximidade, quando ele disse que um dos homens agredidos que havia caído no chão conseguiu se levantar rapidamente, dando início à perseguição de seus “inimigos” com o apoio de seus “companheiros”⁷¹.

Depois de exibir cenas de correrias e brigas nas areias, a matéria passou a abordar o momento em que as pessoas tentavam voltar para suas casas utilizando o transporte público. A partir daí, ganham destaque as imagens de pontos de ônibus lotados, com um fluxo intenso de jovens que caminhavam em grupo pelas ruas tentando desesperadamente embarcar em veículos lotados pelas portas e pelas janelas. Alguns deles, ao perceberem a presença das câmeras de reportagem, cobriram seus rostos com suas camisetas – conduta que, dentro daquela narrativa, poderia facilmente ser entendida pelos espectadores como indício de alguma culpa.

Nesse momento, a reportagem deu início a uma análise da atuação de policiais e dos agentes de segurança da Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro), enfatizando sua incapacidade de conter a “selvageria”. Enquanto vemos um jovem negro ser retirado algemado de dentro do ônibus por um guarda da Riotur e um policial portando uma escopeta calibre 12 no meio dos carros, o texto de Marcelo Rezende classificou a situação como “incontrolável” e ressaltou a demora de uma hora para a chegada de reforço policial. Contudo, durante a exibição de imagens de ônibus que partiam lotados de jovens negros acenando para as câmeras, o jornalista afirmava que, àquela altura, os agentes

70 Categoria nativa, que significa a captura de um adversário para o lado oposto, com o intuito de deixá-lo isolado de seus companheiros. Ser “sequestrado” implicava num alto risco de morte.

71 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xiDPnXoddE>. Acesso em: 22 nov. 2019.

teriam chegado tarde demais, dando margem para que os espectadores interpretassem aquele desfecho como uma situação em que graves atos de violência ficaram impunes. Um desdobramento lógico que esse discurso proporcionava era a ideia de que as cenas de policiais agredindo, prendendo e ameaçando as pessoas não eram punições suficientemente severas – principalmente se levarmos em conta a fala do pai de família entrevistado antes⁷².

Ao término da reportagem de Marcelo Rezende, o âncora Cid Moreira salientou a “revolta, indignação e vergonha” sentida pelos moradores da cidade em relação à “audácia e violência das gangues”. Em seguida, uma reportagem da jornalista Sandra Moreyra descreveu o dia seguinte aos eventos de domingo, seguindo uma linha narrativa idêntica à de Marcelo Rezende. Enquanto ela descrevia a orla, o calçadão e a praia como as áreas de lazer preferidas dos cariocas e como locais frequentados por “gente bonita”, imagens de pessoas brancas caminhando pela ciclovia eram exibidas, de modo a criar uma evidente demarcação racial no perfil percebido como normal entre os frequentadores daquele espaço. Ao analisar a atuação das forças repressivas, a jornalista citou a presença de “seguranças particulares de hotéis”, que atuaram em conjunto com policiais militares e os guardas da RioTur, revelando que havia uma aproximação nebulosa entre as forças de segurança públicas e privadas⁷³.

Sandra Moreyra finalizou a matéria sustentando que “a paz aparente” não diminuía “a revolta dos cidadãos”, representada pela entrevista da aposentada Adelaide Rodrigues, que expressou seu sentimento de vergonha diante dos turistas e sua preocupação com a imagem de violência que se criava a respeito do Rio de Janeiro. Logo após essa entrevista, a emissora exibiu uma fala de 16 segundos de Nilo Batista – à época, Secretário de Justiça –, representando o Governo do Estado, na qual ele informou que estava sendo pensando “um projeto emergencial de atividades de cultura, esporte e lazer em algumas das regiões de onde afluem as populações” para as praias⁷⁴.

Nesse ponto, vale a pena discutir de que maneira se entrecruzam todos esses elementos analisados, quais sejam, a irrupção disjuntiva da juventude periférica em uma área nobre da cidade, o discurso criminalizador proposto pela

72 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xiDPnXoddE>. Acesso em: 22 nov. 2019.

73 Idem.

74 Idem.

Rede Globo a respeito de tais eventos e as disputas políticas travadas em torno do caráter do Estado brasileiro, especialmente durante a administração estadual de Leonel Brizola e durante o segundo turno do pleito municipal na cidade do Rio de Janeiro. Até aqui, vimos que a emergência do funk como fenômeno midiático permitiu que a juventude periférica comunicasse suas visões de mundo e seus modos de vida de forma mais ampla, fazendo com que suas vozes alcançassem espaços que iam muito além daqueles por onde estavam habituados a circular.

Contudo, ao atentar-se para o fato de que a sociedade brasileira constituiu-se, desde o período colonial, sob a lógica de uma hierarquia racial legitimadora da violência (física e simbólica) contra as populações afrobrasileiras e indígenas e da brutal exploração de sua força de trabalho, torna-se mais evidente o fato de que a manifestação de suas produções intelectuais e culturais ou que a simples expressão de seus códigos morais e de suas condutas cotidianas possuem um potencial disruptivo para a ordem social estabelecida sob tais bases. Portanto, se o funk pode ser considerado uma manifestação cultural elaborada por uma maioria de jovens negros e favelados, pode-se afirmar que o espaço conquistado pelos funkeiros nas estruturas da mídia corporativa e da indústria da cultura gerou deslocamentos significativos para o jogo político naquele contexto histórico.

Analisando-se os posicionamentos políticos sustentados pela mídia corporativa, é preciso levar em conta que, embora os diferentes veículos midiáticos possuam uma linha editorial que serve como parâmetro para nortear o sentido daquilo que é comunicado, as empresas midiáticas apresentam, com frequência, algum grau de diversidade em relação à orientação ideológica predominante. Isso ocorre porque o ímpeto pela conquista de novos espectadores e/ou leitores – motivado pelo objetivo de aumentar seus índices de venda, mas também de consolidar sua credibilidade enquanto fonte de informação – torna necessária certa polifonia discursiva, de modo a satisfazer um espectro mais amplo de tendências ideológicas apresentadas por seu público-alvo. A própria composição do corpo editorial implica na existência de nuances, mesmo que a empresa busque garantir a coesão de seus membros. Nesse sentido, entende-se que, na mídia corporativa, nenhum posicionamento político é unívoco, ou seja, nenhuma linha editorial é capaz de definir a totalidade dos conteúdos veiculados. No caso do funk, isso se evidencia na abertura relativa proporcionada a Mc's e DJ's nos espaços voltados para a divulgação cultural – como no caso do programa

da Xuxa e do *Programa Legal*, por exemplo – paralelamente à estigmatização e à criminalização dos funkeiros verificada nos noticiários (HERSCHMANN: 2000, pp. 89-119).

Entretanto, o reconhecimento dessa polifonia discursiva não deve ofuscar o fato de que as empresas de comunicação e de difusão cultural se organizam segundo a lógica industrial presente em todos os ramos da produção e da reprodução social. Isso significa dizer que suas estruturas produtivas são propriedades privadas gerenciadas por um determinado grupo de pessoas que pertencem a uma classe (ou a uma fração de classe) social dotada de interesses políticos e econômicos específicos e que fazem uso de suas propriedades com o intuito de garantir a realização de tais interesses. E é por isso que a polifonia discursiva midiática encontra um limite objetivo, pois, mesmo que possam ser veiculados posicionamentos dissonantes em relação à linha editorial hegemônica, ainda assim, haverá um posicionamento ideológico predominante.

A partir de tal afirmação, não se pretende sustentar a ideia de que todas as entidades da mídia corporativa possuem, necessariamente, um projeto político previamente definido e acabado e que estas atuem mecanicamente no sentido de impor seus planos ao resto da sociedade. Pretende-se, apenas, demonstrar que tais empresas são agentes ativos no jogo político, que assumem posições de acordo com a correlação de forças sociais decorrente da conjuntura sócio-histórica em que estão inseridas e que tal posicionamento visa à conquista ou à manutenção de seus interesses de classe (ou de fração de classe), embora possam existir nuances e contradições nessa dinâmica. Dito de outra maneira, pretende-se sustentar que as empresas midiáticas atuam como aparelhos privados de hegemonia, ou seja, como instituições cujo principal objetivo é o estabelecimento de um grau mínimo de consenso social em torno dos interesses particulares do grupo que as gerencia – o que só se concretiza com a incorporação de alguns posicionamentos dissonantes, de sorte que parcelas mais amplas da sociedade possam se sentir, de alguma forma, representadas pelas ideias veiculadas como universais (FONTES: 2010, pp. 133-134). Veja-se como o caso das Organizações Globo demonstra tais relações.

A tese do historiador João Braga Arêas apresenta um histórico da atuação dos veículos comunicativos das Organizações Globo desde a fundação do jornal *O Globo* em 1925 até chegar na operação creditícia que levaria à fundação da Rede

Globo de Televisão, em 1965. A empresa conquistou definitivamente a concessão pública como emissora de televisão ainda na década de 1950, mas o projeto de um canal televisivo só se concretizou após um acordo comercial com o grupo estadunidense Time-Life – proprietário de canais locais de televisão e de uma editora nos Estados Unidos, além de investimentos em outros países do continente –, por meio do qual foram enviados 6 milhões de dólares, entre 1962 e 1966. Pelo contrato, a multinacional “tinha direito a 30% dos lucros da TV Globo e detinha 30% do patrimônio da mesma”, além de garantia de participação “na administração, programação, treinamento de pessoal, contabilidade e venda de anúncios” (ARÊAS, 2012: p. 67).

Pela constituição brasileira da época, era vetada a participação de empresas estrangeiras como acionistas dos veículos de imprensa nacionais, o que levou os proprietários de outras empresas de comunicação e entidades do setor a denunciarem as irregularidades presentes no acordo que deu origem à Rede Globo de Televisão por meio do “Manifesto à Nação”. Diante disso, foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito, em 1966, cujo parecer final apontou a inconstitucionalidade do acordo entre as Organizações Globo e o grupo Time-Life. Entretanto, o presidente militar Costa e Silva arquivou o caso, depois que seu antecessor, Castelo Branco, e que o Procurador Geral da República definiram, numa decisão autocrática, que o acordo era legal. A partir daí, os governos militares atuaram de forma decisiva para que as Organizações Globo assumissem o monopólio midiático no Brasil, criando infraestrutura em telecomunicações que beneficiaram a empresa, dificultando a expansão de suas concorrentes e destinando cerca de 70% da verba de publicidade oficial para a Rede Globo (ARÊAS, 2012, p. 70). Em contrapartida, a emissora buscou legitimar o regime, divulgando uma imagem de um Brasil democrático que se desenvolvia econômica e socialmente, enquanto os críticos foram retratados como inimigos nacionais e caluniadores.

De acordo com Arêas, apesar do discurso de “neutralidade”, “imparcialidade” e “objetividade”, as Organizações Globo agiram como um partido político (no sentido gramsciano) desde a sua fundação. Para ele, os veículos Globo procuraram

tornar hegemônicos os valores neoliberais (como a crença na ‘eficiência do mercado’), de modo a unificar diferentes frações dos grupos sociais dominantes – ou, ao menos, atenuar suas divergências internas – além de obter também a adesão das classes subalternas. (...)

Na análise do papel ‘pedagógico’ de *O Globo* e seus esforços para construir um consenso em torno do neoliberalismo e vulgarizá-lo não consideramos que o jornal atua desconsiderando demandas dos grupos subalternos e das frações da classe dominante não interessadas na adoção integral do programa neoliberal. Até porque, como ressalta Gramsci, a hegemonia ‘pressupõe indubitavelmente que se deva levar em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia é exercida; que se forme certo equilíbrio de compromisso’. (ARÊAS, 2012: pp. 41-42)

Segundo João Arêas, o distanciamento entre as Organizações Globo e o regime ditatorial teve início ainda na década de 1970, conforme as oposições consentidas conquistavam mais adeptos – o que significava a necessidade de dialogar com o público leitor/espectador em novas bases –, ao mesmo tempo em que os próprios governos procuraram reduzir o poderio da gigante de comunicações, a partir da abertura de novas concessões públicas para emissoras televisivas. Entretanto, mesmo que tenha havido divergência de interesses entre as Organizações Globo e os governos ditatoriais durante o processo de abertura política, houve certa aproximação entre ambos, quando se tratava de lidar com adversários comuns. Isso se evidenciou, por exemplo, na cobertura do *Jornal Nacional* a respeito das greves operárias que ocorreram em São Paulo, no ano de 1978 e, posteriormente, na tentativa da emissora de invisibilizar o movimento nacional Diretas Já, quando o noticiário da TV Globo apresentou as manifestações de São Paulo como uma comemoração pelo aniversário da cidade.

Mas o principal inimigo em comum – e que mais interessa aqui – era Leonel Brizola, o qual, desde os anos 1960 vinha atuando a favor das reformas de base e que, em 1982, se candidatou ao governo do estado do Rio de Janeiro pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT). Segundo Arêas, a empresa contratada para computar os votos – Proconsult – possuía vínculos com o Serviço Nacional de Inteligência e tentou fraudar as eleições, subtraindo votos de Brizola e computando primeiramente as urnas favoráveis a Moreira Franco, candidato pelo Partido Democrático Social – o qual, após o fim do bipartidarismo, herdou os quadros políticos do partido oficial dos governos ditatoriais, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA). De acordo com o historiador, os veículos das Organizações Globo atuaram no caso com o intuito de conferir legitimidade ao

pleito, criando uma “opinião pública” favorável a Moreira Franco. Alguns anos depois, em 1987, Roberto Marinho assumiu, em entrevista ao jornal estadunidense *The New York Times*, que tentou inviabilizar a eleição de Brizola. João Arêas citou um trecho dessa entrevista, em que o mandatário da maior empresa de comunicação do Brasil afirmou textualmente que buscou intervir no processo eleitoral:

Em um determinado momento, me convenci que o Sr. Leonel Brizola era um mau governador. **Ele transformou a cidade maravilhosa que é o Rio de Janeiro em uma cidade de mendigos e vendedores ambulantes.** Passei a considerar o Sr. Brizola daninho e perigoso e lutei contra ele. Realmente, usei todas as possibilidades para derrotá-lo nas eleições. (*Grifos meus*) (ARÊAS, 2012: p. 87)

Relacionando o sentido de tal afirmação à cobertura feita pelo *Jornal Nacional* a respeito dos incidentes ocorridos nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, em 1992 – quando os protagonistas daquelas cenas foram classificados como “ladrões”, “gangues” e “assaltantes” – é possível identificar uma tentativa da empresa midiática de propagar uma sensação de caos social decorrente do que seria considerada a má administração do governador Leonel Brizola. As divergências políticas entre as Organizações Globo e Brizola haviam se acirrado durante as eleições presidenciais de 1989 – em que Brizola foi o terceiro candidato mais votado –, quando o jornal *O Globo* chegou a associar a imagem do candidato do Partido Democrático Trabalhista (PDT) ao tráfico de drogas da Ladeira dos Tabajaras, na capa de 27 de Outubro de 1989 (ARÊAS, 2012: pp. 109-110). De acordo com o historiador João Arêas,

Ao relacionar Brizola à ‘criminalidade’ e aos traficantes, *O Globo*, penetrava no âmago dos sentimentos e temores dos seus leitores da classe média. O pedetista passava a ser vinculado aos ‘bandidos’: jovens (não raro negros, como o homem da foto do dia 27 de outubro) saídos não se sabe bem de onde (geralmente da ‘periferia’, eufemismo para bairros paupérrimos), que por motivos ignorados se desviam do ‘caminho correto’ (conformista, que aceita de bom grado trabalhar para a classe média por salários miseráveis) e se transformavam em perigosos e violentos vendedores de drogas (cujo mercado consumidor é formado em boa parte pela mesma classe média). As próprias matérias sobre ‘criminalidade’ do jornal alimentavam esse medo (e seu correspondente anseio por repressão policial) e ao vinculá-lo a Brizola, *O Globo* esperava fazer que o pedetista perdesse voto das classes médias. E vale ressaltar: como a foto como o ‘traficante’ foi colocada em destaque na capa, o jornal de Roberto Marinho visava atingir não só seus leitores mais tradicionais, mas o conjunto da população. (ARÊAS, 2012: p. 111)

Diante disso, entende-se que o tratamento criminalizador e estigmatizador dispensado pelo noticiário da Rede Globo às turmas de funkeiros que se enfrentaram nas praias do Rio esteve estreitamente relacionado à disputa política entre a gigante das comunicações e Brizola. Não se pretende minimizar o fato de que a simples presença de jovens periféricos em um território nobre da cidade – os quais, naquele dia, decidiram inscrever suas próprias condutas à revelia daqueles que se consideravam proprietários daquele espaço – já seria suficiente para gerar uma repercussão negativa na mídia corporativa, pois, como vimos, esta era atravessada por interesses de classe e frações de classe. Entretanto, faz-se necessário apontar que, no caso dos arrastões, houve um entrelaçamento de disputas (entre Brizola e as Organizações Globo, mas também uma disputa pelo direito de acesso à cidade, na qual discutia-se o lugar social da juventude periférica) que culminou na criminalização do funk e dos funkeiros. Isso ocorreu porque estes eram elementos que estavam disponíveis no cenário político e que foram transformados pelos setores dominantes numa questão de segurança pública como uma estratégia para garantir aquele “equilíbrio de compromisso” necessário ao exercício da hegemonia política sobre os setores subalternizados.

Mas os veículos das Organizações Globo não foram os únicos que buscaram capitalizar os episódios conhecidos como arrastões para intervir nos processos políticos. Em 20 de Outubro de 1992, uma matéria do *Jornal do Brasil* explicou que, no dia 18 daquele mês, as “galeras do funk” teriam atacado milhares de pessoas nas praias de Copacabana, Arpoador, Ipanema e Leblon. De acordo com a reportagem, os funkeiros teriam se aproveitado da confusão causada pelas brigas entre duas galeras rivais que se encontraram nas areias para roubar e furtar os banhistas. O texto informava que as “turmas de funk” costumavam simular brigas entre seus integrantes quando queriam promover arrastões, mas, naquele dia, a briga teria acontecido de verdade. Usando termos como “arruaceiros”, “ganguês” e “marginais”, o jornal apontou os frequentadores dos bailes do clube CCIP de Pilares e do Império Serrano como responsáveis pela baderna, com base no depoimento de dois surfistas entrevistados⁷⁵.

75 “ ‘Galeras’ do funk criaram pânico nas praias”. *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1992, Caderno Cidade, p. 12.

O comandante Adilson Fernandes do 19º BPM de Copacabana disse, em entrevista para a matéria, que o registro de roubos havia sido pequeno, porque, segundo ele, os funkeiros não tinham o intuito de roubar naquele dia, apesar de seu comportamento “antissocial” e “mal educado”. Ele considerou que as ocorrências registradas eram “casos isolados” de pessoas que se aproveitaram do tumulto para praticar furtos. O comandante também apontou a superlotação dos pontos finais de ônibus como um fator que contribuiu para o aumento da tensão entre os jovens, devido à oferta reduzida de carros no horário de saída das praias⁷⁶.

Ainda assim, o jornal insistiu em relacionar as galeras de funkeiros às temidas facções criminosas responsáveis pelo comércio varejista de tóxicos no Rio de Janeiro, citando como fonte um suposto líder de galera identificado apenas pelas iniciais “JS”. O adolescente teria afirmado com todas as letras: “Foi briga de facção. Não somos gangues, mas *galeras* de baile funk. Uma reúne a *galera* do Comando Vermelho e a outra a do Terceiro Comando”. Ele ainda teria contado como o arrastão daquele domingo havia sido previamente planejado pelos funkeiros: “tudo começou na matinê do baile funk de sábado, na quadra do Boêmios de Irajá, em Irajá, subúrbio do Rio, quando as *galeras* de Vigário Geral e Parada de Lucas, inimigas, entraram em confronto”⁷⁷.

Percebe-se, portanto, que a narrativa jornalística se esforçou para apresentar tais ações como resultado de uma estratégia calculada pelos membros das galeras funk, de modo que se deduzisse que tal nível de organização seria consequência do engajamento desses jovens nas facções criminosas. No dia seguinte, em editorial, o *Jornal do Brasil* apressou-se em negar qualquer possibilidade de interpretar os arrastões a partir de uma ótica racial, para evitar que o debate público sobre o tema tomasse o rumo “penumbroso dos equívocos”⁷⁸.

O texto afirmou que as cenas exibidas pelos noticiários mostravam “mais negros e mestiços como protagonistas da desordem”, mas, em seguida, alertou que tal fato não deveria servir para “ênfatizar a ideia de conflito entre raças”, pois tratava-se de um caso de “violência pura e simples”, que poderia ter sido

76 “ ‘Galeras’ do funk criaram pânico nas praias”. *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1992, Caderno Cidade, p. 12.

77 Idem.

78 “O preto no branco”. *Jornal do Brasil*. 21 de outubro de 1992, Opinião, p. 10.

prevenida com mais policiamento na orla e “com mais educação da parte de alguns setores da juventude que enveredaram pelo caminho da delinquência”. Até aqui, os termos usados pelo jornal já sinalizam que, em sua linha editorial, prevalecia a criminalização e a estigmatização da juventude negra. Mas isso ficou ainda mais explícito quando o texto negou veementemente a existência de qualquer tipo de segregação sociorracial que pudesse aproximar o Rio de Janeiro da realidade constatada na África do Sul, ao sugerir que “a ideia de um apartheid, que dividisse o Rio de Janeiro em dois – o lado dos brancos e o dos negros; ou o do ricos e o dos pobres” fosse rejeitada pela sociedade, porque, além de ser “esdrúxula por natureza”, contrariava “todas as melhores tradições brasileiras” – relacionadas, em seguida, a uma “decantada democracia racial”⁷⁹.

Depois de negar contradições sociais mais do que palpáveis, o texto acrescentou os arrastões a um rol de transgressões legais, em que foram listados as atividades dos vendedores ambulantes, os bailes funk e as infrações de trânsito, citados como evidências de um hábito social mais amplo de desrespeito às leis. A análise editorial concluiu fazendo um alerta sobre o perigo de que, no verão seguinte, as praias se tornassem “territórios vedados aos cidadãos de bem”, caso as autoridades públicas não tomassem as medidas recomendáveis, como o “remanejamento de algumas maltraçadas linhas de ônibus, que desembocam em locais inteiramente inadequados da Zona Sul”. A solução, para os editores do jornal, seria dificultar o acesso dos moradores de bairros das Zonas Norte e Oeste às áreas nobres da cidade, para evitar a presença dos “delinquentes” que perturbavam a paz dos “cidadãos de bem”⁸⁰.

No entanto, vale lembrar que o comportamento desviante não era exclusividade da juventude periférica. No dia 9 de Junho de 1991, o mesmo *Jornal do Brasil* publicou uma matéria sobre o aumento dos casos de violência praticados por gangues da Zona Sul. Além das brigas entre turmas rivais, a matéria citou casos de ações de vandalismo, roubo e extorsão como situações recorrentes em bairros como Glória, Botafogo, Leme, Copacabana, Jardim Botânico e Barra da Tijuca (bairro da Zona Oeste habitado por uma maioria de famílias de classe média). Entretanto, a delinquência desses jovens foi abordada através de um viés psicológico, observado nas explicações do psiquiatra Rui

79 “O preto no branco”. *Jornal do Brasil*. 21 de outubro de 1992, Opinião, p. 10.

80 Idem.

Sabóia, o qual apontou a necessidade de que os responsáveis pelos adolescentes se fizessem mais presentes em suas vidas, além de sugerir como medida terapêutica a abertura de mais espaços para que eles pudessem desempenhar suas atividades culturais e esportivas. Ainda assim, a reportagem comparou as gangues de classe média às “turmas do arrastão”, que seriam responsáveis por uma “selvageria” na saída dos bailes suburbanos. De acordo com o jornalista Antônio José Mendes, as turmas dos bairros da Zona Sul próximos de favelas – como Copacabana, por onde circulavam moradores do Pavão-Pavãozinho e da Babilônia – teriam em comum com as galeras suburbanas o “amor pelo funk” (definido como “música de morro”)⁸¹.

Já em relação aos arrastões, depois de reafirmar, por vezes, o caráter antissocial e violento dos jovens suburbanos, o jornal trouxe a opinião do antropólogo Hermano Vianna para fazer um contrapeso às afirmações do editorial do dia 21 de Outubro de 1992. Num espaço de dois parágrafos, o jornal definiu o antropólogo como um “especialista do universo funk” e defensor das galeras para quem a associação entre funkeiros e arrastões seria “uma mentira”, pois, segundo ele, o funk estaria “virando um bode expiatório para tudo”. De acordo com o jornal, Vianna destacou o cotidiano agressivo vivido por esses jovens, que acabava se refletindo nos bailes, onde ocorriam brigas que eram “resolvidas rapidamente pelas próprias equipes de organização”. Ele explicou, ainda, que “o ritual da violência é muito teatralizado”, fazendo uma referência aos rituais de enfrentamento físico ocorridos nos “bailes de corredor”. Por fim, ele sugeriu que a Polícia Militar tentasse colaborar com os organizadores dos bailes, ao invés de reprimi-los, como vinha acontecendo, já que essa seria “a principal diversão, barata e acessível dessa garotada”⁸².

No texto principal dessa mesma página – inteiramente dedicada aos desdobramentos do arrastão de 18 de Outubro de 1992 – um dos proprietários da equipe de som Furacão 2000, Rômulo Costa, desmentiu a informação de que as ações daquele dia haviam sido planejadas no baile do clube Boêmios de Irajá. Segundo ele, o clube não estivera aberto no sábado, conforme teria afirmado um dos supostos líderes de galera entrevistados pela equipe de reportagem. O dono da

81 “Turmas da zona sul se divertem com violência e morte”. *Jornal do Brasil*, 8 de Junho de 1991. Cidade, p. 16.

82 “Antropólogo defende funk”. *Jornal do Brasil*, 21 de Outubro de 1992. Cidade, p. 12.

Furacão 2000 lembrou que o clube fora reaberto no dia seguinte (no domingo em que ocorreu a confusão nas praias), após ficar dois meses fechado por determinação policial, devido às constantes brigas na saída dos bailes. Para ele, havia, sim, uma rivalidade entre comunidades, mas que não poderia ser considerada uma “guerra entre funkeiros”⁸³.

Embora o *Jornal do Brasil* tenha permitido que alguns dos agentes envolvidos no debate público sobre os arrastões e as galeras do funk manifestassem opiniões contrárias à associação direta entre esses dois assuntos – movidos pela tentativa de desfazer os estigmas que pesavam contra os funkeiros – faz-se necessário avaliar o peso e o espaço concedido para as opiniões que divergiam da linha editorial do periódico. Enquanto aqueles que buscavam demonstrar que os bailes e o funk não eram a causa dos episódios de violência ganhavam alguns poucos parágrafos, onde dificilmente conseguiam aprofundar seus argumentos, diversas matérias e reportagens sugeriam ou responsabilizavam diretamente o funk, os funkeiros, os bailes e seus organizadores pelos arrastões e por outros casos de violência. Desse modo, evidencia-se, mais uma vez, que a polifonia verificada na mídia corporativa possuía limites bastante nítidos.

A discussão sobre os arrastões e sua possível ligação com os bailes funk se estendeu ao longo daquela semana de Outubro nas páginas do *Jornal do Brasil*. No dia 22, o jornal divulgava as estratégias adotadas pelo poder público para evitar novos tumultos nas praias⁸⁴. Ao lado de dois grandes textos que, sem a assinatura de um jornalista responsável, davam maiores detalhes sobre as providências tomadas, dois pequenos parágrafos transcreveram trechos de uma nota divulgada pela Associação das Equipes de Som do Rio de Janeiro (a AESOM), que, de acordo com o jornal, “defendia” as galeras funk. A nota expressava o repúdio dos organizadores dos bailes em relação ao tratamento midiático sobre os arrastões. A associação afirmou que a opinião pública foi “induzida a concluir que os frequentadores dos bailes funk são baderneiros” e disse que não seria possível “acusar os frequentadores por atos de alguns delinquentes que resolveram perturbar a ordem”. Por último, os organizadores se mostraram dispostos a colaborar com as autoridades e com a população, prestando

83 “Orla vai ter mais de mil policiais”. *Jornal do Brasil*, 21 de outubro de 1992. Cidade, p. 12

84 “Cerco às praias será estendido até a Barra”. *Jornal do Brasil*. 22 de outubro de 1992. Cidade, p. 14.

“quaisquer esclarecimentos necessários”, mas lembraram que o problema seria “reflexo de uma estrutura social injusta”. Diante de tantas insinuações e acusações diretas feitas pelo periódico contra os funkeiros, a simples sugestão de que os donos de equipe de som defendiam as galeras do funk poderia facilmente soar como uma posição demagógica motivada por interesses financeiros pessoais⁸⁵.

Uma semana após os incidentes que causaram essa enorme comoção social, o jornal voltou a abordar com sensacionalismo o tema dos arrastões, apesar de não haver registro de que tenham voltado a acontecer. Numa página inteira, os leitores puderam saber o passo a passo da operação policial que abrangeu vários pontos da cidade, para além da Zona Sul⁸⁶. Em uma foto, cerca de sete jovens negros aparecem sentados no chão, tentando cobrir seus rostos. Eles haviam sido retirados dos ônibus pela polícia em frente ao shopping Rio Sul, na divisa entre os bairros de Botafogo e Copacabana, por estarem, segundo a legenda da imagem, sem camisa, sem documentos e por não possuírem dinheiro. Em um dos textos, a matéria informava sobre a organização de milícias formadas por frequentadores das praia de Copacabana, lutadores de Jiu-Jitsu e “professores de *organizações anti-sequestro*”. Eles teriam colado cartazes, conclamando os moradores do bairro a levar porretes com o objetivo de “enfrentar a agressão das gangues de *funkeiros*”. Dois homens chegaram a ser detidos por terem em seu poder um porrete com um prego na ponta, onde se lia “Operação arrastão”⁸⁷.

A reportagem informou que o secretário de Polícia Militar Carlos Magno Nazareth Cerqueira garantiu, em entrevista, que “o trabalho com os líderes das galeras *funk* e os moradores ou frequentadores da Zona Sul surtiu efeito positivo”, mas, ainda assim, o jornal publicou, nas duas páginas seguintes, uma grande matéria apontando os funkeiros como uma grave ameaça aos moradores da região da cidade compreendida entre o Leme e a Barra da Tijuca. O título e o subtítulo da matéria já dão dimensão da imagem que se buscava construir dos funkeiros:

Movimento funk leva desesperança e violência do subúrbio à Zona Sul – Ao contrário dos jovens de classe média que lutaram pelo 'impeachment' de Collor, hordas de adolescentes desassistidos chegam da Zona Norte para ocupar as

85 “Equipes dos bailes funk fazem defesa”. *Jornal do Brasil*. 22 de outubro de 1992. Cidade, p. 14.

86 “Polícia garante praias livres dos arrastões”. *Jornal do Brasil*. 25 de outubro de 1992. Cidade, p. 31.

87 “Cartaz pede uso de porretes”. *Jornal do Brasil*. 25 de outubro de 1992. Cidade, p. 31.

avenidas litorâneas e se tornam a mais grave ameaça aos que moram entre o Leme e a Barra.⁸⁸

No texto, os jornalistas Jorge Antônio Barros e Octavio Guedes revelaram mais detalhes sobre as condições de vida, os hábitos culturais, o comportamento e até as preferências políticas dos “invasores”. Ainda que a matéria tenha dado espaço para as falas de alguns de seus representantes – como Hermano Vianna, DJ Marlboro, Rômulo Costa e os líderes de galera Xodó (do Morro do Urubu) e Bolha (da favela Fernão Cardim) – o sentido geral é a associação dos funkeiros aos arrastões e às facções do varejo da droga. Ao compararem a juventude funkeira à juventude de classe média, os jornalistas ressaltaram a suposta falta de consciência política dos funkeiros:

Eles não têm as caras pintadas pelas cores da Bandeira Brasileira e, muito menos, são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta pelo *impeachment* do presidente Collor. Sem tinturas no rosto, os *caras-pintadas* da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões que disseminam o pânico.⁸⁹

Nota-se, nesse trecho, o recurso à ironia para demarcar o perfil racial dos funkeiros, numa referência explícita à cor da pele daqueles que, mesmo sem usar tinturas em seus rostos, foram classificados como “caras pintadas da periferia”. Tal diferenciação já poderia ser considerada um discurso jornalístico racista, na medida em que as características fenotípicas foram abordadas a partir de um viés sarcástico. Mas o preconceito racial se torna inegável quando tais características são apontadas como sinônimo de selvageria e de vergonha.

Em seguida, o texto descreveu o cenário dos bailes e a vida dos funkeiros com base nas informações dadas pelo DJ Marlboro e pelo antropólogo Hermano Vianna. De acordo com o DJ, os bailes eram frequentados por mais de dois milhões de jovens, que não eram causadores da violência, mas sim suas maiores vítimas – motivo pelo qual buscavam nas galeras “a pátria que não conhecem”. A fala de Vianna sobre os funkeiros – caracterizados por ele como uma “juventude

88 “Movimento funk leva desesperança e violência do subúrbio à Zona Sul” *Jornal do Brasil*. 25 de outubro de 1992. Cidade, pp. 32 e 33.

89 Idem.

sem perspectivas” – foi complementada pelos dois jornalistas, que traçaram seu perfil social, enumerando as características do grupo:

média de idade de 15 anos, não passam da 5ª série do 1º grau, recorrem ao mercado informal de trabalho, onde obtém rendimentos muitas vezes incompatíveis com o modo de vida que desejam: se vestem com grifes caras, na linha *surfwear*.⁹⁰

A reportagem reproduziu a fala do suposto líder da galera do Morro do Urubu, em que ele revelou o motivo da briga entre galeras ocorrida na semana anterior: o roubo do tênis Nike Air praticado por um membro da galera da favela Fernão Cardim contra um dos membros da galera do Urubu – uma atitude que poderia ser compreendida como dentro dos limites de disputas territoriais entre jovens, mas que ganhou outros contornos com as afirmações do parágrafo seguinte, onde se lia que era “tênue a linha entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio” e que “embora não seja vinculada ao tráfico, a maioria dos funkeiros se divide *filosóficamente* entre *Comando Vermelho* e *Terceiro Comando* e admite ver como heróis os líderes do crime organizado”⁹¹.

É provável que as falas dos agentes envolvidos no mundo do funk tenham criado alguns deslocamentos no modo como os jornalistas encaravam aquela situação, já que eles apontaram a proibição dos bailes como uma estratégia errada adotada pelo poder público, que “não deteve a força do funk” e que empurrou esse movimento cultural para “os braços do tráfico”. Por outro lado, nota-se que os breves trechos reproduzidos da fala de Rômulo Costa foram manobrados para que reforçassem a identificação dos funkeiros com os comerciantes varejistas de tóxicos ilegais. A partir da constatação do empresário de que “o Rio é dividido em facções criminosas que influenciam jovens de comunidades pobres” os jornalistas concluíram que Rômulo admitia que “a rivalidade entre as galeras pode ser acirrada pela disputa entre organizações que controlam o tráfico de drogas”. Ou seja, percebe-se um salto lógico entre uma afirmativa e outra, motivado pela imagem estigmatizada que se fazia dos frequentadores de bailes funk, pois a fala de Rômulo limitou-se a reconhecer o domínio exercido por grupos armados sobre os jovens favelados, sem estabelecer nenhuma relação entre isso e os bailes. Esse

90 “Movimento funk leva desesperança e violência do subúrbio à Zona Sul” *Jornal do Brasil*. 25 de outubro de 1992. Cidade, pp. 32 e 33.

91 Idem.

domínio poderia ocorrer independentemente do funk, assim como os embates entre galeras poderiam se suceder independentemente de facções criminosas. O próprio líder da galera do Morro do Urubu apontou o roubo de um tênis como o motivo para a briga com a galera de Fernão Cardim e não a associação das galeras com o crime.

Na página seguinte, duas breves entrevistas com os líderes das galeras rivais sustentariam a narrativa jornalística. Ao ser perguntado se sua ida à praia era motivada pela diversão, pela briga ou pelo intuito de fazer arrastão, Xodó (líder da galera do Urubu) respondeu que ia para “zoar”, mas que se houvesse alguma provocação de “alemão”, ele não poderia deixar barato, assim como não perderia a oportunidade de levar alguma coisa que estivesse “dando mole” na areia. Bolha (líder da galera de Cardim), por sua vez, respondeu que os “traficantes” eram “uma rapaziada legal”, por terem garantido o baile de sua favela, pagando a equipe de som. Bolha afirmou, ainda, que votaria em Benedita da Silva (do Partido dos Trabalhadores) para prefeita da cidade do Rio de Janeiro, caso tivesse título de eleitor. Para completar o quadro de criminalização, os dois jovens aparecem nas fotos escondendo seus rostos com suas camisas.

A referência à Benedita da Silva na reportagem foi reforçada em um *box* explicativo, que listava as características mais marcantes do perfil dos funkeiros. De acordo com o jornal, a candidata do PT à prefeitura do Rio nas eleições de 1992 figurava como preferência política da maioria dos moradores de favelas. No primeiro turno das eleições – ocorrido no dia 3 de Outubro – Benedita havia conquistado o primeiro lugar, com 32,94% dos votos contra os 21,79% obtidos pelo segundo colocado, o candidato do Partido do Movimento Democrático Nacional (PMDB), César Maia. Vale ressaltar que a matéria sobre os arrastões foi publicada menos de um mês antes do segundo turno das eleições municipais (marcado para o dia 15 de Novembro) e que, no dia seguinte (26/10), a cobertura do *Jornal do Brasil* sobre o debate realizado entre os dois candidatos, na TV Bandeirantes, enfatizou esse mesmo tema, repercutindo a fala de César Maia sobre sua disposição em convocar as Forças Armadas para a garantia da ordem pública, caso fosse necessário⁹².

92 “Cesar promete manter a equipe de Marcello” *Jornal do Brasil*. 26 de Outubro de 1992, 2a edição. Cidade, p. 16.

Assim, enquanto Benedita foi associada aos arrastões – e, por consequência, aos temidos traficantes de drogas –, César Maia foi retratado como o candidato que apresentava propostas tecnicamente melhor embasadas. Percebe-se, portanto, que o *Jornal do Brasil* buscou intervir nos rumos das eleições municipais, utilizando-se de métodos similares ao que a Rede Globo usou nas eleições presidenciais de 1989, quando associou a imagem de Brizola ao tráfico de drogas, conforme demonstrou João Arêas. Seria impossível verificar a eficácia de tal estratégia no escopo dessa pesquisa, mas o fato é que, no segundo turno do pleito municipal, Benedita da Silva obteve 48,11% dos votos contra os 51,89% alcançados por César Maia, que saiu vitorioso.

A associação entre os bailes funk e os arrastões também se verificou no jornal *O Dia*, mas de uma forma mais discreta e que não parecia ter o intuito de interferir diretamente no processo político em curso na cidade – embora seja bastante provável que tal narrativa tenha contribuído para reforçar uma sensação de insegurança e de caos social, que certamente impactou nas disputas políticas travadas. Diferentemente, do *Jornal do Brasil*, *O Dia* possui um viés mais popular e direcionado a leitores de baixo poder aquisitivo – o que se percebe por meio de três elementos: a manutenção de uma seção inteiramente dedicada às negociações sindicais, a ênfase na cobertura criminal das regiões periféricas e o tipo e quantidade de propaganda presente em suas páginas.

Em *O Dia*, os arrastões são tratados mais como um problema de segurança pública decorrente da falta de policiamento em determinados lugares e da situação de violência generalizada que se alastrava pela cidade do que como um ataque praticado unicamente por funkeiros contra cidadãos de bem. Excetuando-se o momento de maior tensão – ocorrido após o arrastão de 18 de Outubro de 1992 – o jornal manteve uma linha menos contundente no que diz respeito à construção da imagem dos funkeiros como inimigos públicos, ainda que tenha feito algumas associações bastante diretas entre os bailes e os arrastões.

No último dia do ano de 1990, o jornal publicou uma notícia sobre um conflito entre duas galeras rivais, que, a caminho do baile do CCIP de Pilares, se encontraram dentro de um ônibus da linha 650 (Marechal Hermes–Engenho Novo)⁹³. O embate entre as turmas inimigas se iniciou com o saque de uma pela

93 “Menor baleado e sete presos em arrastão 'funk' dentro do ônibus”. *O Dia*. 31 de Dezembro de 1990, Polícia, p. 6.

outra, que terminou com um revide de tiros de revólver, acertando o adolescente Fábio Ferreira Barros, de 16 anos, baleado no pescoço. Apesar da manchete falar em “arrastão funk”, a reportagem explicou, com base na narrativa de Abel Costa Júnior (amigo de Fábio) tratar-se de um conflito entre funkeiros, que vinha ocorrendo com frequência na saída dos bailes de Pilares e do Madureira Esporte Clube. Em texto complementar, o jornal se baseou na percepção dos policiais da 29ª Delegacia de Polícia (DP) para afirmar que “na saída dos bailes do clube se forma o **arrastão**, quando grupos com mais de 50 pessoas assaltam ônibus e pedestres que encontram pelo caminho”. Voltando ao depoimento de Abel, o jornal destacou a violência ocorrida dentro dos bailes, onde as galeras rivais “esperam que toque uma música agitada para começarem a brigar”⁹⁴.

Quase um ano depois, o mesmo jornal noticiou a prisão, em Copacabana, de dois rapazes negros suspeitos de liderarem turmas de **arrastão** nas praias da Zona Sul, sem associá-los, no entanto, aos funkeiros⁹⁵. O fenômeno foi definido como uma estratégia de “pungistas” e “ratos de praia”, que poderiam agir em grupos de até 100 pessoas, que “passam correndo entre turistas e banhistas desatentos e amedrontados”, levando tudo que podem e, depois disso, “se dispersam com rapidez, dificultando a ação da polícia”. A saída do Maracanã e os ônibus também foram citados como locais em que poderiam ocorrer ações similares, mas os bailes funk não foram mencionados⁹⁶ – o que evidencia que, nas páginas de *O Dia*, a cobertura desse tipo de ocorrência ultrapassava os ambientes relacionados ao funk.

Os dois jovens admitiram que já haviam participado de **arrastões**, em 1989 (quando eram menores de idade), mas disseram que não eram mais adeptos dessa prática e, assim, negaram as acusações de que estariam roubando naquele dia. Para comprovar sua versão, o inspetor da 13ª DP apontou justamente as fotos publicadas por outro jornal da cidade, em que um deles apareceria à frente de um grupo que praticava roubos. No mesmo dia, a edição de Nova Iguaçu do jornal *O Dia* também noticiou⁹⁷ a prisão de outro jovem negro acusado de liderar grupos que praticavam “**arrastões**” na “saída dos clubes”, especialmente, do Signus Club. Nesse caso, não existe uma menção direta aos bailes, mas a referência aos locais

94 “Grupos saem dos bailes para assaltar”. Idem.

95 “Preso líder de ‘arrastão’ na praia”. *O Dia*. 6 de novembro de 1991, Polícia, p. 9.

96 “Correndo e roubando em bandos”. Idem.

97 “Líder de **arrastão** é preso”. *O Dia*. 3 de Dezembro de 1991. Polícia, p. 9.

(os clubes) e ao horário (“saída”) em que aconteciam pode ser considerada como uma associação indireta aos bailes funk. Percebe-se, assim, que o discurso midiático era peça fundamental na criminalização dos jovens periféricos (funkeiros ou não).

Em grande parte da cobertura do jornal *O Dia* sobre os arrastões de Outubro de 1992 não houve uma associação direta aos bailes e aos funkeiros, como ocorreu no *Jornal do Brasil*. De maneira geral, em *O Dia*, o foco se centrou na reação e nas propostas das autoridades públicas para solucionar o problema. A nota divulgada pela AESOM que criticava a acusação da imprensa contra os funkeiros também foi divulgada pelo periódico. Na matéria veiculada no dia 22 de Outubro de 1992, um dos textos complementares reproduziu trechos maiores e mais relevantes da nota, que permitiam uma sustentação mais elaborada da versão dos organizadores de bailes.

Com base na fala de Luís Orlando Mathias (presidente da associação, à época), o jornal lembrou que a maioria dos bailes do Grande Rio começavam exatamente no mesmo horário em que teriam ocorrido os arrastões (entre às 14h e às 17h), o que serviria como argumento para contestar a ideia de que galeras de funkeiros teriam participado dos tumultos do dia 18 daquele mês. Além disso, destacou-se o apelo do presidente da associação às autoridades para que incentivassem a realização de bailes em todos os bairros, como medida para acabar com as brigas entre galeras rivais que frequentavam os mesmos eventos. Por último, o texto ainda repercutiu a ideia de que as acusações contra os funkeiros representavam um “ato discriminatório às comunidades menos favorecidas”, conforme dizia a nota da AESOM⁹⁸.

A linha editorial menos contundente adotada por *O Dia* e a concessão de maior espaço à visão de alguns dos agentes ligados ao funk não devem ser confundidas, contudo, com um esforço desse veículo para que houvesse uma pluralidade efetiva de versões sobre aqueles fatos ou com uma preocupação em evitar a estigmatização dos jovens periféricos. As matérias já citadas aqui de Novembro e Dezembro de 1991 (sobre a prisão de suspeitos de liderarem grupos de arrastões) somadas a outras duas de março de 1992 deixavam bastante evidente a imagem que o jornal buscava construir a respeito daqueles jovens. Se no início

98 “Turmas planejam guerra ao arrastão – Polícia civil terá reforço”. *O Dia*. 22 de Outubro de 1992, Polícia, p. 10.

do verão de 1991/1992 o jornal mencionou a favela de origem e a baixa escolaridade dos indivíduos responsabilizados apenas como informações secundárias, que complementavam a notícia, em março de 1992, esses dados começaram a ganhar relevância argumentativa na análise dos fatos investigados pelos repórteres.

Nos dias 16 e 17 de Março, as “gângues de morros”⁹⁹ e as turmas de favelados do “Morro do Borel” e do “Morro da Casabranca” foram denunciadas como responsáveis diretas pelo arrastão ocorrido dias antes no Arpoador, a ponto de ser dito que “o arrastão é tijucano”. As pessoas oriundas do “Morro do Alemão”, do “Morro do Cruzeiro” e do “Morro do Escondidinho” também foram apontadas como “invasoras” e “estrangeiras” pelo jornal, mesmo que não fossem diretamente acusadas de participarem das confusões registradas. Indo mais longe, o jornal definiu sem subterfúgios o perfil racial do grupo ao qual se referia, quando citou a fala racista da universitária Sílvia Pontes (frequentadora da praia do Arpoador) em que ela lamentou a presença daquelas pessoas: “de dourado aqui não tem mais nada, só carvãozinho”¹⁰⁰.

Depois do “arrastão” de 18 de Outubro daquele ano, *O Dia* publicou algumas matérias acompanhando as ações policiais montadas para evitar novas ocorrências. Nessas reportagens, a única menção ao funk se limitou às brigas entre galeras, incluídas entre os transtornos que deveriam ser combatidos nas operações de “guerra aos arrastões”¹⁰¹. A menção às brigas, no entanto, não era uma acusação direta aos funkeiros, ainda que fosse uma aproximação bastante sugestiva. Já no dia 25 de Outubro, o jornal divulgou uma espécie de guia sobre os arrastões, oferecendo um panorama do fenômeno para além das praias da Zona Sul. Com um tom mais semelhante à linha editorial que vinha sendo adotada pelo *Jornal do Brasil*, o jornalista Rodolfo de Bonis fez um mapeamento dos lugares em que esses fenômenos ocorriam com mais frequência e dos grupos adeptos de tal prática. Seu objetivo parecia ser o de demonstrar que esse problema era bem mais grave do que o incômodo causado aos banhistas nos finais de semana¹⁰².

99 “Arrastão teve pau, pedra e revólver”. *O Dia*. 16 de Março de 1992, Rio de Janeiro, p. 3.

100 “Arrastão na praia veio do Borel”. *O Dia*. 17 de Março de 1992, Rio de Janeiro, p. 2.

101 “Barreiras impedirão a superlotação de ônibus para evitar arrastões – Polícia terá orientação de americanos”. *O Dia*. 23 de Outubro de 1992. Polícia, p. 8.

102 “Pobre sofre arrastão todo dia”. *O Dia*. 25 de Outubro de 1992. Polícia, p. 22.

Os locais mais propícios aos arrastões identificados pelo jornalista eram as ruas do centro do Rio (nas regiões do Largo da Carioca, Cinelândia, Candelária e Praça XV), os ônibus (especialmente as linhas que trafegavam pela Avenida Brasil, Avenida Presidente Vargas, Avenida Suburbana e pelas ruas Carolina Machado e Conselheiro Galvão), os trens (nas estações Central do Brasil, Madureira e nas estações da Baixada Fluminense), a saída dos bailes funk (sobretudo daqueles realizados nos bairros de Madureira, Pilares e Irajá – onde grupos de extermínio que caçavam funkeiros deixavam a situação ainda mais perigosa) e, por último, os estádios de futebol e em seus entornos. Os grupos responsabilizados foram menores de rua, galeras funk (acusadas de praticarem arrastões em vários dos locais apontados), surfistas de trem e torcidas organizadas. Nas imagens que ilustravam os textos, uma maioria de jovens negros se destacava, mesmo que as cenas não mostrassem nenhuma atitude ilícita ou nem sequer suspeita, como na foto usada para retratar as galeras funk, onde jovens aparecem sorrindo, se abraçando e dançando com os braços para o ar.

No dia seguinte, a matéria “Polícia vence batalha contra o arrastão” relatou o clima de medo e insegurança que predominou entre todos que decidiram ir à praia naquele final de semana, apesar dos índices de criminalidade terem sido reduzidos praticamente a zero, devido à atuação de mais de 600 policiais e dos autodenominados grupos de “voluntários” da segurança pública. *O Dia* destacou que a maioria dos banhistas aprovou a presença de policiais militares nas areias e nos calçadões, onde eles receberam aplausos e palavras de incentivo. Por outro lado, o mesmo jornal que, no dia anterior, responsabilizou (por meio de imagens) grupos de jovens negros pelos arrastões dos subúrbios, denunciava os critérios preconceituosos adotados pelos policiais que se baseavam na cor da pele e na aparência humilde para revistar as pessoas suspeitas. No questionamento da ação policial, foram citadas algumas falas de quem teve que passar pelo constrangimento de ser revistado, ressaltando a sensação de raiva, medo e injustiça que prevaleceu entre aqueles que não puderam gozar do mesmo alívio de quem aplaudiu os policiais nas areias das praias. Usando termos como “discriminação”, “preconceito” e “arbitrariedade” para classificar a operação da

polícia, o jornal apontou que “entre os cerca de 50 rapazes detidos que passaram o domingo sem praia não havia nenhum branco”¹⁰³.

Conforme já foi dito, essa variação na linha editorial pode ser compreendida como a expressão da polifonia e da polissemia discursivas observadas entre os veículos da mídia corporativa, pois o enfoque e a abordagem de determinados assuntos poderia variar bastante, dependendo do jornalista responsável pela cobertura. Além disso, conforme demonstrou o historiador Leonardo Pereira em suas análises sobre a percepção dos jornais da grande imprensa a respeito do lazer dos trabalhadores na Primeira República, tais veículos, além de manterem sua legitimidade perante seus leitores habituais, tinham a necessidade de atender aos interesses de um público mais amplo, de modo que incentivassem mais pessoas a comprarem os jornais. Dessa maneira, “por mais que cada veículo tivesse seu próprio programa, com interesses e ideais diferenciados, eles abrigavam assim uma diversidade de vozes que não podem ser desconsideradas na análise de um jornal comercial” (PEREIRA, 2016: p. 21).

Apesar disso, na visão de muitos agentes relacionados ao mundo do funk, o papel cumprido pela mídia empresarial contribuiu de forma mais intensa para sua criminalização. Na memória de Verônica Costa¹⁰⁴ (ex-sócia da equipe Furacão 2000 e popularmente conhecida como a “Mãe Loira” do funk), a repercussão midiática dos arrastões afetou o funk de maneira muito negativa, porque estimulou a desconfiança das autoridades públicas sobre o baile, aumentando a criminalização e a estigmatização que recaía sobre os funkeiros. Ao ser perguntada sobre a associação dos arrastões com os bailes, ela disse, em entrevista, que esse tratamento “dava mais força às autoridades que trabalhavam na fiscalização para nos extorquir. Porque aquilo ali marginalizava e enfraquecia ainda mais o movimento”¹⁰⁵. Ainda de acordo com ela, uma das estratégias adotadas por sua equipe foi a criação de programas de televisão e de rádio onde pudessem divulgar suas próprias imagens dos bailes, combatendo, assim, as matérias que estigmatizavam o funk e que, para ela, ajudavam a vender jornais.

Segundo Verônica,

103 “Polícia vence batalha contra o arrastão – Polícia exige camisa e documento”. *O Dia*, de 26 de Outubro de 1992. *Polícia*, p. 8.

104 Atualmente, é vereadora da cidade do Rio de Janeiro pelo PMDB, tendo sido eleita pela terceira vez desde 2001.

105 Entrevista realizada com Verônica Costa em 10 de Abril de 2017.

Era capa de todos os jornais tudo que falava sobre funk. Porque a gente já estava com a liderança das comunidades e a gente parava o Rio. Nos quatro cantos, a gente parava o Rio. De 17h às 19h na rádio Imprensa, você passava e os carros nas ruas, todo mundo ouvindo. (...) E a gente quando abria [o programa], no dia seguinte: 'olha, o baile do (...) Boêmios de Irajá fechou. (...) Porque, no domingo que teve o baile, morreu uma pessoa lá em Colégio'. Um é Irajá e o outro Colégio, um bairro próximo. Morreu e aí está no jornal que foi na saída do baile funk, então, as autoridades interditavam o baile. Quando interditavam, a gente tinha que provar, quase se matando, que a gente tinha um trabalho. (...) Mas vendia [jornal]... (...) Vendia muito [jornal]. Hoje, continuam os arrastões, os assaltos nas praias e o baile funk não está do jeito que estava.¹⁰⁶

De acordo com ela, os veículos de comunicação da mídia corporativa cobriam situações de violência no entorno dos clubes de modo a criminalizar os bailes com o objetivo de aumentar suas vendas – o que nos permite indagar se toda e qualquer exposição midiática permitia a abertura de canais de diálogo e negociação. Opinião bastante semelhante é a do Mc Leonardo, para quem o funk sempre foi usado como “bode expiatório” pela mídia e pelas autoridades públicas nos momentos nos quais as tensões se acirravam com os episódios que provocavam grande comoção social.

Para o Mc, o Estado deveria ter aproveitado a projeção que o funk ganhava para ouvir o que aqueles jovens tinham a dizer. Segundo ele, abria-se uma oportunidade para que as autoridades públicas pudessem compreender os anseios dos jovens periféricos, de modo a reduzir os efeitos violentos de sua reação contra a condição de subalternidade, manifestada por meio de quebra-quebras ou de brigas. De acordo com suas próprias palavras, os arrastões afetaram sua carreira

demais, porque o Rio de Janeiro teve um arrastão que não teve roubo, não teve queixa de roubo, ninguém perdeu nada, a polícia civil não tem queixa de roubo em Copacabana, ninguém foi roubado, mas, ao mesmo tempo, arrumaram um bode expiatório, como arrumaram no caso do Tim Lopes, que foi o funk. (...) As condições de produção de baile funk ficaram muito piores depois do arrastão e criminosa, muito massacrada a questão da perseguição depois da morte do Tim Lopes.¹⁰⁷

Até aqui, buscou-se apresentar o funk como uma manifestação cultural afrodiaspórica, a qual, ao emergir como um fenômeno midiático entre o fim dos anos 1980 e o início da década de 1990 possibilitou a expressão de modos de vida

106 Entrevista realizada com Verônica Costa em 10 de Abril de 2017..

107 Entrevista realizada com Mc Leonardo em 30 de Março de 2017.

e de visões de mundo da juventude periférica para além dos ambientes em que esta circulava, ao mesmo tempo em que provocou deslocamentos fundamentais nas disputas políticas pelo Estado, sobretudo a partir do momento em que tais jovens ultrapassaram os limites espaciais e simbólicos a eles impostos, ao encenarem seus rituais de embate em território sacralizado pelos setores sociais dominantes, como no episódio conhecido como arrastão de 1992.

Nesse sentido, ainda que houvesse algum espaço para divulgação das produções daqueles artistas que melhor conseguiram se inserir nos principais canais de produção e divulgação cultural (como era o caso do DJ Marlboro e dos Mc's produzidos por ele), é possível concluir que a criminalização e a estigmatização do funk, dos bailes funk e dos funkeiros seguiu como moeda corrente na abordagem dos veículos midiáticos corporativos – que, longe de serem entidades monolíticas e desprovidas de interesses próprios, revelaram-se atores que procuraram intervir no cenário político. Entretanto, é preciso compreender de que maneira essa exposição midiática também possibilitou a elaboração de canais de negociação – inclusive por iniciativa de setores do Estado, mas não apenas –, permitindo que alguns artistas e que alguns espaços de fruição do gênero gozassem de relativa aceitação social, apesar da visão estigmatizada que se consolidou no senso comum.

2

No desenrolo – As mobilizações dos funkeiros e sua participação nos canais de negociação propostos pelos setores dominantes

A abordagem midiática do arrastão de Outubro de 1992 provocou um forte impacto no cenário de disputa política na cidade do Rio de Janeiro e contribuiu para que o funk e os funkeiros passassem a gozar de uma visibilidade social que, até então, não haviam alcançado. Sua maior presença nos debates públicos e a notoriedade midiática deixaram, no entanto, um saldo de criminalização e estigmatização praticadas por agentes da mídia corporativa e por várias instituições do Estado, os quais passaram a associar o funk e seus adeptos à violência atribuída à juventude periférica, chegando ao ponto de transformar os termos “funkeiros” e “pivetes” em sinônimos. Segundo Herschmann, após o arrastão daquele ano, os dois termos passaram a ser utilizados “emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade” (HERSCHMANN, 2000: p. 69).

Entretanto, assim como foi assinalado no capítulo anterior, a mídia empresarial e o Estado não devem ser tomados como agentes monolíticos e livres de contradições. Ciente disso, Herschmann salientou que “a mesma mídia que demoniza é aquela que também abre espaços nos jornais e programas de televisão”, o que, de acordo com ele, levava à “construção de diferentes significados para os acontecimentos dentro da mídia” (HERSCHMANN, 2000: p. 91). Assim, entende-se que seja necessário discutir de que modo tais espaços identificados pelo autor impactaram nas relações de negociação entre o movimento funk, o Estado e frações do empresariado fluminense. A análise dos canais de negociação abertos ao funk e aos funkeiros por esses agentes tem o intuito de compreender de que maneira esse processo se relacionou à criminalização e à estigmatização, que, paralelamente, seguiram sendo praticadas por outros grupos dos setores sociais dominantes. Para tanto é fundamental compreender os aspectos mais relevantes da principal forma de elaboração do funk: os bailes.

2.1

Os bailes de corredor e os festivais de galera

Nos primeiros anos da década de 1990, os bailes funk já não eram mais iguais àqueles que ocorriam no final dos anos 1980, como no Forró Ferrado, de Nova Iguaçu. Na última década do século XX, o funk se tornou a principal trilha sonora dos bailes, principalmente depois que surgiram os primeiros Mc's brasileiros. De acordo com o jurista Danilo Cymrot e com o jornalista Zuenir Ventura (CYMROT, 2012: p. 171; VENTURA, 2011: p. 121), nesse período, os eventos passaram a adotar três formatos: os bailes de clube (onde poderiam ocorrer brigas pontuais entre os frequentadores), os bailes de corredor ou de briga (realizados em alguns clubes específicos, onde as brigas entre as galeras eram institucionalizadas) e os bailes realizados dentro das favelas, em quadras esportivas, pátios de escolas ou mesmo na rua. Nesses últimos, dificilmente ocorriam brigas, já que eram frequentados por pessoas de uma mesma vizinhança, além de serem regulados pelos grupos armados locais que, em geral, vetavam os embates para não atrair a atenção das forças de segurança ou da mídia (HERSCHMANN, 2000: p. 173).

Nos bailes de clube onde não havia a prática do corredor, as brigas poderiam acontecer em qualquer espaço e em qualquer momento, de modo imprevisível. Segundo Tojão, proprietário da equipe Espião, o motivo mais comum era o encontro de galeras rivais¹⁰⁸. Já nos bailes de corredor (ou de briga), os embates entre frequentadores eram mais ou menos regulados pelos organizadores do evento, que montavam toda uma estrutura pensada para dar conta de uma dinâmica em que o enfrentamento físico entre dois grandes grupos de pessoas era a atração principal. Os lugares de entrada, a pista de dança, os bares e até mesmo os banheiros eram separados, de modo que cada metade do clube fosse ocupada pelos frequentadores que pertenciam a uma mesma galera ou às galeras aliadas (HERSCHMANN, 2000: p. 175).

No ápice do baile, a pista de dança se dividia em dois: lado A e o lado B, separados por um corredor sinuoso, por onde percorriam os seguranças encarregados de garantir o cumprimento das regras. Eram proibidos o uso de qualquer tipo de arma, invadir o território inimigo e circular pelo corredor (VENTURA, 2011: pp. 122-123). O método usado pelos seguranças para manter o controle sobre os embates

¹⁰⁸ Entrevista realizada com Tojão em 24 de Abril de 2017.

era a violência. Quem desrespeitava as regras poderia apanhar ou ser expulso do baile (HERSCHMANN, 2000: p. 139). Ambulatórios improvisados e enfermeiros contratados pelos organizadores dos bailes faziam plantão nos clubes, para prestar os primeiros socorros aos feridos, mas, em alguns casos, as brigas poderiam terminar com vítimas fatais. Por vezes, os desentendimentos com os seguranças ou os enfrentamentos entre as galeras continuavam do lado de fora dos clubes, onde os conflitos tendiam a ser mais violentos, porque não contavam com nenhum controle. Isso levou os donos de alguns clubes a deixar de abrigar bailes funk, ainda de acordo com Tojão.

Mc Leonardo fez uma análise retrospectiva sobre os bailes de corredor na qual buscou desfazer a visão estigmatizada difundida pela mídia corporativa sobre os adeptos desse tipo de baile. Para ele, o ímpeto das brigas poderia ser entendido como a manifestação de um vigor aventureiro típico dos jovens, pois, para o Mc, enquanto “o filho do bacana, quando ele quer adrenalina, ele vai pegar onda de 30 metros, ele vai pular de paraquedas, ele vai esquiar no Chile, ele vai andar em alta velocidade, ou até brigar na boate”¹⁰⁹, os jovens pobres não tinham outras opções além dos bailes.

Tojão complementou essa explicação reafirmando que as rivalidades territoriais entre turmas de jovens já existiam desde antes dos bailes funk, os quais acabaram se tornando locais propícios ao enfrentamento entre galeras rivais – o que atrapalhava o andamento das festas. Segundo ele, diante da falta de apoio das autoridades públicas para mediar tal situação, os organizadores dos bailes se viram compelidos a desenvolver seus próprios métodos para tentar reduzir os danos daqueles encontros explosivos. Assim, a institucionalização das brigas funcionou como uma estratégia para amenizar os efeitos dos embates físicos entre os frequentadores. O dono da equipe Espião não soube precisar o responsável pela criação dessa modalidade de baile, nem conseguiu definir o momento em que tal estratégia passou a ser adotada, mas ele apontou a Furacão 2000 como a equipe responsável pela popularização do corredor. De acordo com suas palavras, “foi a maneira que eles arrumaram de não ter mais briga. Só ter uma briga, que era no meio do salão, dividindo os lados. (...) Só que, depois, saiu do controle (...) porque vinham outros grupos”¹¹⁰.

109 Entrevista realizada com Mc Leonardo em 30 de Março de 2017.

110 Entrevista realizada com Tojão em 24 de abril de 2017.

O jurista Danilo Cymrot entende que os enfrentamentos entre as galeras podem ser compreendidos como uma forma de elaboração identitária forjada por aqueles jovens num contexto social violento. Assim, os bailes de corredor eram “uma recriação dos códigos de violência no âmbito do lazer e da sociabilidade juvenil” e “os conflitos do baile eram uma maneira de *o cara aparecer*, de *ser alguém*” (CYMROT, 2012: p. 173) (*grifos originais*). Sobre a associação entre os funkeiros e os grupos armados do comércio varejista de drogas apontada pelos discursos criminalizadores encontrados na mídia empresarial, Cymrot pontuou que é comum que as identidades marginalizadas assumam a “polaridade negativa” da imagem construída pelos setores sociais dominantes, de modo que “o que é visto como repulsivo pela sociedade passa a ser motivo de status para o membro da subcultura” (CYMROT, *idem*). Assim, em suas formas de autorrepresentação estavam presentes tanto a linguagem e os códigos de valores usados pelos grupos armados com os quais conviviam, quanto os adjetivos que a própria mídia usava para classificá-los.

Avaliando as consequências dos bailes de corredor para a história do funk, Tojão salientou que não eram todas as equipes e todos os organizadores que concordavam com tal prática, já que “tinham pessoas que brigavam contra o corredor, porque o governo cobra muito isso da gente”. Para ele, a perseguição a esse tipo de baile foi uma “maneira que eles encontraram de tentar travar a gente”¹¹¹. Mc Leonardo também se mostrou contrário às brigas e contou que ele e seu irmão alertavam o público de seus shows sobre sua repulsa em relação à prática. No entanto, nenhum dos dois entrevistados considerou que a participação nas brigas pudesse ser tomada como um desvio moral no caráter de seus adeptos. Ao contrário, Mc Leonardo disse entender perfeitamente o porquê de muitos funkeiros se engajarem naquele tipo de interação social:

A gente não gostava de ver aquilo ali, mas eu entendo. Eu entendo porque um moleque saía do baile e quebrava tudo. Porque nem o ônibus para pra ele, pô! Nem o ônibus é colocado à disposição dele. As pessoas tiravam o ônibus de circulação. Passava 1 a cada 40 minutos e ele não parava pra você. Quantas vezes dormi em marquise no meio da rua, esperando a massa trabalhadora levantar, pra poder entrar no ônibus! Isso não aconteceu uma ou duas vezes, não. Foram várias vezes. A gente já tinha até as lojinhas certas. Tinha uma loja chamada XYZ, ali em Copacabana, que eu sabia que, quando eu descesse do Cantagalo, tinha um lugarzinho, tinha uma marquisezinha que a gente podia dormir. Não adiantava

¹¹¹ Entrevista realizada com Tojão em 24 de abril de 2017.

fazer sinal pra ônibus! A grande maioria das vezes, a gente foi a pé pra casa. Saía do Cantagalo e ia a pé pra casa, pra Rocinha.¹¹²

A partir da fala de Mc Leonardo é possível concluir que, para ele, as brigas entre galeras eram motivadas pela insatisfação dos funkeiros com o lugar de subalternidade que ocupavam naquela hierarquia sociorracial. A falta de transporte e a recusa dos motoristas dos poucos ônibus que ainda circulavam em parar para os jovens que saíam dos bailes foram apontadas pelo Mc como evidências disso. Ao mencionar as opções de que dispunham os jovens funkeiros – dormir na rua ou voltar a pé –, ele chamou atenção para o nível de negligência do Estado e de seus concessionários para com aqueles jovens, impingindo-lhes condições de vida humilhantes que eram expiadas por eles nos rituais de enfrentamento físico desenvolvidos nos bailes de corredor.

Mas não eram só os bailes de corredor que movimentavam a massa funkeira. Antes das primeiras proibições e interdições de bailes, alguns produtores de eventos procuraram direcionar as rivalidades das turmas de funkeiros para outras formas de competição, que assumiram o formato de uma gincana constituída de várias etapas, como corrida de saco, partida de sueca, concurso de embaixadinhas, concurso da rainha do baile, de casal mais elegante, concurso da maior galera, da galera mais animada, do melhor grito de guerra, doação de sangue e de alimentos etc. Ao fim de cada etapa, os participantes acumulavam pontos para sua galera e poderiam ganhar prêmios em dinheiro. Aqueles que desobedeciam às regras da gincana, que brigavam no baile ou que causavam tumulto no entorno dos clubes eram punidos com a perda de pontos ou com a suspensão por alguns finais de semana. A punição mais severa era a perda do ônibus oferecido pela equipe de som para sua galera, já que isso dificultaria muito a ida ao baile, por conta da falta de transportes públicos já apontada. Ao final da disputa, o grupo que tivesse mais pontos acumulados ganhava um troféu e um baile na sua comunidade¹¹³.

Essas gincanas ocorreram nos primeiros anos da década de 1990 e ficaram conhecidas como “festivals de galeras”, podendo durar semanas. A última e mais concorrida das etapas era o concurso de rap, de onde surgiu grande parte dos Mc's

112 Entrevista realizada com Mc Leonardo em 30 de março de 2017.

113 Nesse parágrafo apresenta-se uma sistematização de informações relatadas por todos os entrevistados e reafirmadas pelas matérias jornalísticas citadas adiante.

de sucesso daquele período. Muitos deles gravaram músicas que foram incluídas nos discos de coletâneas lançados pelas equipes de som – oportunidade que também poderia ser oferecida como prêmio para os vencedores do concurso. Isso foi fundamental para o processo de tradução do funk para uma linguagem local, pois, como contou Verônica Costa, as equipes começaram a “fabricar talentos” para seus bailes: “Eles saíam da galera pro palco (...), através do festival de galeras que a gente tinha. A gente dava temas. 'Rap do festival', do Danda e Taffarel, saiu porque a gente falou: 'vamos falar do festival nesse rap'”^{114, 115}

Seria difícil precisar uma data específica para o início dos festivais de galera. Para Tojão, as competições teriam surgido antes dos bailes de corredor e, ao invés de terem reduzido os conflitos entre as galeras, teriam acirrado os embates, tornando-os ainda mais frequentes, justamente porque estimulavam a competitividade entre os jovens. De acordo com Tojão, “o festival começou no CCIP de Pilares com o Luiz Carlos Nascimento”¹¹⁶, o qual, além de organizar bailes, era produtor musical e foi um dos primeiros radialistas a apresentar programas inteiramente dedicados ao funk, na década de 1980.

Em 1992, Luiz Carlos manifestou uma opinião próxima a de Tojão, quando, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, falou sobre seus esforços para tentar resgatar a paz entre as galeras. De acordo com o radialista, as brigas se tornaram mais frequentes depois que equipes como a Furacão 2000 começaram a distribuir prêmios em dinheiro – o que teria começado três anos antes daquela data, ou seja, por volta de 1989. Antes disso, ele mesmo teria distribuído, por dois anos seguidos, troféus de iguais tamanhos para cada galera que simplesmente frequentasse seus bailes, além de realizar festas nos principais locais de moradia

¹¹⁴ Entrevista realizada com Verônica Costa em 10 de abril de 2017.

¹¹⁵ Verônica Costa e a dupla de Mc's Júnior e Leonardo iniciaram suas carreiras artísticas nesse tipo de evento, conforme revelaram em entrevistas já citadas. A “Mãe Loira” começou a frequentar os bailes da equipe Furacão 2000 a convite da galera do Morro do Juramento (em Vicente de Carvalho) que lhe propôs ser sua representante no concurso de rainha do baile. Depois de sair vencedora, ela se interessou pelos bailes da Furacão 2000, onde conheceu Rômulo Costa, com quem se casou aos 17 anos de idade. Com os Mc's Júnior e Leonardo, o caminho foi semelhante. Mc Leonardo contou que não frequentava os bailes, nem participava de galeras, mas isso não impedia que ele fosse convidado por várias turmas da Rocinha para representá-las nos festivais. Um desses convites partiu da galera do Valão – localidade onde ele e seus irmãos foram criados. A dupla de Mc's aceitou a proposta e acabou saindo vitoriosa de vários festivais. Pouco tempo depois, a dupla se tornaria a primeira a lançar um disco próprio e a gravar um videoclipe.

¹¹⁶ Entrevista realizada com Tojão em 24 de abril de 2017.

de seu público sem registros de violência – o que lhe valeu a alcunha de “pacificador das galeras”, dada pelo jornal¹¹⁷.

Na mesma reportagem, o empresário Rômulo Costa – proprietário da equipe Furacão 2000 – explicou que a distribuição de prêmios em dinheiro em seus festivais do clube Boêmios de Irajá tinha o intuito de amenizar os conflitos entre as galeras. Prova disso seria a inclusão do quesito “comportamento” nas disputas, que tirava pontos das galeras daqueles que insistissem em brigar. Em entrevista, Verônica Costa listou outras medidas tomadas pela equipe para aumentar o controle sobre os participantes e para evitar os conflitos. Ela contou que a Furacão 2000 passou distribuir carteirinhas de identificação para seu público e a incluir os líderes de galera nas reuniões que definiam as regras das disputas¹¹⁸. Para ela, os festivais serviam para que os funkeiros recuperassem a autoestima, pois eles “apresentavam o melhor deles”. Segundo a empresária, os festivais eram uma forma de “autoafirmação” para “jovens [que] queriam chamar atenção por serem totalmente desamparados. Eles encontravam ali a identificação deles (...), se sentiam valorizados. Se o governo chega ali e abraça a gente...”¹¹⁹.

Os festivais podem ser vistos, portanto, como ocasiões em que os funkeiros criavam ou reforçavam os laços de solidariedade desenvolvidos entre os membros de uma mesma galera, já que as etapas da gincana estimulavam a cooperação e o espírito coletivo, na medida em que premiavam quesitos como organização, disciplina e criatividade. Contudo, o ímpeto competitivo – cotidianamente reafirmado pela dinâmica da sociedade de classes – e as insatisfações acumuladas numa vida de expropriações fizeram com que as competições acirrassem rivalidades locais, tornando-se oportunidades para sua explosão violenta. De todo modo, essas disputas foram essenciais para a emergência de muitos artistas que, como Mc Leonardo, foram responsáveis por inscrever seus discursos no sistema simbólico dominante.

Diante disso, pode-se constatar que os bailes (de qualquer modalidade) tinham a capacidade de reunir e mobilizar um contingente expressivo de jovens que reivindicavam algum tipo de reconhecimento simbólico. Esse fato foi

117 “‘Rap’ quer levar a paz a bailes funk do Rio”. *Jornal do Brasil*. 26 de outubro de 1992, Cidade, p. 16.

118 Algumas imagens de carteirinhas e outras curiosidades sobre os festivais podem ser conferidas nesse link: Disponível em: <http://reportagensdebailles.blogspot.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2018.

119 Entrevista com Verônica Costa realizada em 10 de abril de 2017.

percebido pela socióloga Maria Teresa Monteiro, da empresa Retrato Consultoria e Marketing LTDA, que realizou uma pesquisa de mercado encomendada pela Associação Brasileira de Agências de Propaganda (Abasp). A entidade organizou o encontro “O carioca dos anos 90”, ocasião em que, segundo o *Jornal do Brasil*, foram apresentados os resultados da pesquisa¹²⁰. O relatório “O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk” (Anexo 1), de Dezembro de 1992, foi produzido a partir de uma sequência de pesquisas de opinião e de mercado realizadas durante dois anos pela empresa com “diversas faixas etárias e segmentos socio-econômicos” da população a respeito de temas relativos às áreas “social, comportamental, política e de consumo”¹²¹.

O relatório afirmou que a população carioca se enxergava como um “‘microcosmos’ do contexto nacional, por ter sido a capital federal até a década de sessenta”, tornando-se, por isso, “um pólo de poder político e disseminação de cultura e hábitos”, ou seja, uma “‘vanguarda’ cultural”¹²². No entanto, essa percepção havia sido abalada pela intensificação da violência urbana e pelo consequente esvaziamento econômico. Assim, o “orgulho” de ser carioca teria sido substituído pelo medo, pela desesperança e pela sensação de viver uma guerra civil decorrente de uma “luta de classes sociais – o que seria, em uma classificação ABA, A/B versus C/D/E”¹²³. Nesse ponto, o texto fez uma equiparação de fenômenos como os sequestros e os arrastões, igualando as ações de grupos criminosos articulados¹²⁴ aos conflitos entre jovens periféricos que, nos casos mais graves, se desdobravam em situações de delinquência.

Ao abordar a emergência do funk, o documento o caracterizou como “o mais expressivo fenômeno cultural de massa da atualidade”, capaz de “resgatar a posição do Rio de vanguarda cultural do país”. O fato de conseguir reunir “mais de 1,5 milhão de jovens das classes D e E em bailes de fim de semana, em busca de espaço, identidade própria e diversão” é o que explicaria sua relevância social. O sentido político do funk foi definido como uma “busca de cidadania”, de modo

120 “‘É o bicho, é o bicho’”. *Jornal do Brasil*. 19 de Dezembro de 1992. Caderno B, p. 1.

121 *O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk*. Retrato Consultoria e Marketing LTDA, Dezembro de 1992, p. 1.

122 Idem.

123 Idem.

124 Diversas matérias publicadas pela mídia empresarial apontaram que tais grupos eram formados por policiais militares da própria divisão anti-sequestro da Polícia Militar. Nos anos 1990, os casos de sequestro de empresários e de pessoas de classe média alta tiveram grande repercussão.

a proporcionar o “estabelecimento não só de valores e ética próprios, código de linguagem diferenciado, mas também por anseios de oportunidades e direitos”. Ainda de acordo com o documento, o fato de o funk ser encarado como “um dos principais estilos musicais de origem africana”, faria com que essa busca de uma identidade própria estivesse articulada à luta contra “a discriminação racial e social, na medida em que nos bailes há a predominância dos funklers da raça negra”¹²⁵.

Paralelamente a isso, o relatório afirmou que os funkeiros teriam uma postura cética em relação aos políticos e à política institucional como caminho possível para resolver os problemas nacionais, “particularmente das ‘pessoas que não têm emprego’”¹²⁶. A empresa chegou à conclusão de que essa descrença explicaria a ausência desse segmento social nas passeatas a favor do impeachment do ex-Presidente Fernando Collor, já que tais mobilizações seriam associadas aos “mauricinhos”, que já gozavam de uma posição de destaque e prestígio nos meios de comunicação, enquanto eles, os funkeiros, vivam uma situação de “exclusão”, decorrente de um “sistema capitalista selvagem” responsável pela “falta de perspectivas a nível de ascensão social e oferta de trabalho”¹²⁷. Tais conclusões a respeito do posicionamento político e dos anseios sociais dos funkeiros podem corroborar a ideia de que ao menos uma parcela do empresariado estaria preocupada em compreender os modos de vida e as visões de mundo da juventude periférica. Logo, essas informações poderiam contribuir para a definição de uma conduta a ser tomada em relação a esse segmento da população na dinâmica de disputas sociais.

Além dos aspectos mencionados, o relatório também indica que os bailes eram encarados por seus frequentadores como sua principal forma de divertimento – a qual, no entanto, não gozaria do mesmo status de glamour conferido ao rock pela mídia, pelo fato desse último estilo ser associado aos moradores da zona sul da cidade. Na lista de preferências musicais dos funkeiros figuram os artistas Tony Garcia e Mc Batata, além do disco *Funk Brasil*¹²⁸. Para os funkeiros, sua principal forma de expressão cultural seria comumente retratada pela mídia de duas

125 *O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk*. Retrato Consultoria e Marketing LTDA, Dezembro de 1992, p. 2.

126 Idem.

127 Idem, p. 4

128 Idem, p. 6.

maneiras: “sob uma forma depreciativa – associado aos ‘arrastões’ – ou jocosa, como no ‘Programa Legal’”¹²⁹. No que diz respeito à violência, o funk também foi classificado como uma reação à “condição de marginalidade”, motivo que levaria os funkeiros a dividirem-se entre gangues e galeras. As gangues seriam compostas por funkeiros que expressariam sua agressividade por meio da violência – resultado de uma “total ausência de perspectivas e por se sentirem socialmente excluídos do sistema”¹³⁰.

A pesquisa afirmou que as “gangues”, ao se conscientizarem de sua “expressão política” seriam responsáveis pelo “aumento da violência e da barbárie no Rio de Janeiro”¹³¹. Já as galeras seriam grupos que também se reuniriam em razão da “ausência de expectativas”, mas com objetivos lúdicos, na intenção de “tornar o seu cotidiano alegre e suportável” por meio da música, da dança, de gincanas e outros divertimentos¹³². Segundo o texto, a percepção de sua situação social poderia levar as galeras a se tornarem gangues. Haveria, ainda, uma categoria de funkeiros que não estaria vinculada a nenhuma gangue ou galera cujos indivíduos seriam, por isso, percebidos como pertencentes ao “lado mais pacífico do movimento”¹³³. Para esses últimos, os arrastões seriam ações praticadas por “‘pivetes’/‘bagunceiros’” que também seriam adeptos do funk, mas que se expressavam por meio da violência nos bailes e nas ruas¹³⁴.

Diante desse quadro, o relatório alertou para o fato de que os funkeiros já teriam tomado consciência de sua capacidade de expressão política – fato que poderia levar a graves distúrbios sociais. Por esse motivo, sugeriu algumas recomendações para amenizar seu potencial socialmente explosivo, conforme se vê no trecho a seguir:

Neste sentido, por estarem os funklers cada vez mais cômicos de sua expressão numérica, bem como da importância de sua luta pela gradativa transformação de um poder marginal em poder político – sinalizam a tendência a uma explosão incontrolável da violência urbana, caso não sejam reconhecidos e legitimados pela sociedade. A aceitação do funk, enquanto movimento cultural de massa – especialmente no que tange à sua valorização pelos meios de comunicação – pode

129 *O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk*. Retrato Consultoria e Marketing LTDA, Dezembro de 1992, p. 3.

130 Idem, p. 4.

131 Idem, p. 5.

132 Idem, p. 4.

133 Idem.

134 Idem, p. 5.

ser expressa em concursos de música, coreografia, em aperfeiçoamento da estética e, principalmente, em ofertas de trabalho na indústria musical cultural, o que adquiriria uma marca de identidade carioca, distanciando-se naturalmente da violência por esta legitimação.¹³⁵

Nesse trecho nota-se que a socióloga fez um alerta sobre o potencial de mobilização do funk aos setores do empresariado fluminense que encomendaram a pesquisa. Ela apontou a urgência da formulação de estratégias para lidar com as questões sociais relacionadas à juventude periférica, que pode ser observada por meio da utilização de expressões como “guerra civil”, “luta de classes sociais” e “explosão incontrolável da violência urbana”. Percebe-se, portanto, que esses jovens eram vistos como inimigos ou, no mínimo, como agentes perturbadores da ordem social instituída. Assim, conhecer suas condutas, seus hábitos de vida e suas preferências políticas seria fundamental para elaborar tanto mecanismos de negociação – quando isso fosse possível –, quanto formas de reprimir aquilo que era demasiadamente disruptivo para as relações sociais estabelecidas. De forma textual, o relatório recomendou a criação de canais de mediação social que resultassem na valorização do funk como movimento cultural, sugerindo sua incorporação pelas estrutura da indústria cultural como caminho para seu aprimoramento estético.

Ao longo dessa década, boa parte dessas recomendações foram acolhidas por representantes do Estado, da mídia corporativa e do empresariado. Embora esta não tenha sido a única, nem a principal estratégia adotada pelos setores dominantes no trato com os funkeiros e com a juventude periférica, é inegável que, diante do potencial mobilizador do movimento funk, tenham sido abertos importantes espaços de negociação, tais como aqueles analisados na sequência. Até este ponto, o que se pode afirmar é que os bailes eram eventos em que os funkeiros desenvolviam formas de socialização, de elaboração estética, de trabalho e de organização, que poderiam ocorrer de forma mais ou menos disruptiva para a ordem social instituída.

135 *O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk*. Retrato Consultoria e Marketing LTDA, Dezembro de 1992, p. 6.

2.2

As mobilizações de funkeiros e as soluções de consenso para os bailes

No dia 19 de Março de 1992, o *Jornal do Brasil* revelou as estratégias usadas pelo Coronel César Pinto – à época, comandante do 9º Batalhão de Polícia Militar (BPM), de Rocha Miranda – para tentar acabar com os bailes realizados na área sob sua responsabilidade. Na matéria “Polícia ataca baile funk suburbano”, ele se posicionou favoravelmente à proibição de bailes e afirmou que “enquanto esses jovens não colocarem juízo na cabeça, a solução é acabar com os bailes”. O texto do jornal informou que o coronel havia conseguido, junto ao Juizado de Menores, proibir a participação desse segmento etário, que seria predominante. A jornalista Irany Tereza destacou as brigas entre os frequentadores desses eventos e a identificação das turmas de funkeiros aos comerciantes varejistas de drogas ilícitas como alguns dos problemas verificados pela autoridade policial, mas, segundo ela, “foram os tumultos no lado de fora da quadra, em ônibus e ruas próximas, à saída dos bailes, que despertaram a insatisfação do Coronel Pinto”¹³⁶.

Em Março de 1992, os bailes do Centro de Comércio e Indústria de Pilares (CCIP), do Pavunense Futebol Clube e da quadra da Escola de Samba Império Serrano foram fechados. Em resposta, os frequentadores de tais eventos organizaram, junto com os proprietários da equipe de som Furacão 2000, uma manifestação no bairro de Madureira, para protestar contra a decisão do juiz Liborni Siqueira, da 1ª Vara de Menores, que havia atendido à solicitação do Coronel Pinto¹³⁷. O jornal *O Dia* informou que, no dia 27 daquele mês, cerca de mil funkeiros se reuniram, carregando faixas e cartazes reivindicando mais segurança na saída dos bailes e denunciando o caráter discriminatório da atuação policial contra eles. No entanto, os manifestantes foram impedidos pelo Coronel de fechar o trânsito da Avenida Edgar Romero, para que pudessem sair em passeata. O que havia sido planejado para ser uma manifestação pelas ruas do bairro, acabou se limitando a um ato parado em frente à quadra da Escola de Samba Império Serrano. Enquanto isso, os comerciantes locais ficaram em estado de alerta e alguns acabaram fechando suas lojas, com medo de que houvesse um

136 “Polícia ataca baile funk suburbano”. *Jornal do Brasil*. 19 de Março de 1992. Cidade, p. 1.

137 “Funkeiros' protestam contra dos locais de bailes”. *O Dia*. 27 de março de 1992. Polícia, p. 10.

arrastão. Segundo o jornal, nem os camelôs arriscaram expor suas mercadorias naquele dia, apesar do clima pacífico em que ocorreu o protesto¹³⁸.

Diante do impedimento imposto pelo comandante do 9º BPM, os organizadores do movimento decidiram transferir a passeata para o centro da cidade, que aconteceu na tarde do dia 3 de Abril de 1992. Contudo, na nova manifestação os ânimos pareciam estar bem mais exaltados do que se viu em Madureira e o encontro entre as galeras que tinha como objetivo a reivindicação de seu direito ao lazer e ao divertimento assumiu a dinâmica de um grande baile de corredor em plena Cinelândia. Segundo o relato do jornal *O Dia*, aproximadamente mil funkeiros oriundos de diversos bairros do Rio, da Baixada Fluminense e de Niterói começaram a se reunir em frente à Câmara Municipal desde o meio dia e passaram a se desafiar com gritos de guerra, ao som das músicas que eles “exigiram” que fossem tocadas. A partir das 13h, conforme a tensão aumentava, pedras foram atiradas contra o Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara, e depois contra uma das saídas do metrô¹³⁹.

O princípio de confusão foi contido pela polícia e, por um momento, os organizadores conseguiram fazer discursos sobre o tema que tinha levado aqueles jovens até ali. Mas entre as 15h e as 17h40, os vários enfrentamentos entre as galeras fizeram com que Rômulo Costa e Ronni Rap – representando a Furacão 2000 – desistissem de falar ao microfone. Depois disso, de acordo com o jornal, Rômulo Costa teria pedido a intervenção da tropa de choque da PM – o que deixou a situação ainda mais delicada, porque as galeras começaram a correr “arrastando tudo que encontravam pela frente nas ruas do Passeio, Santa Luzia, Araújo Porto Alegre, Avenidas Rio Branco e Almirante Barroso” até chegarem na Central do Brasil, “onde aproximadamente 50 pessoas foram presas”¹⁴⁰.

Ainda de acordo com o jornal, os organizadores do protesto disseram que as brigas foram motivadas por “disputa de namoradas, preferências musicais, insatisfação social e até crise existencial¹⁴¹”. Tais motivos podem explicar, em algum nível, os embates ocorridos justamente no momento em que os funkeiros deveriam se unir num dos espaços mais representativos dos movimentos de

138 “Funkeiros' fazem protesto pacífico vigiados pela PM”. *O Dia*. 28 de março de 1992. Polícia, p. 11.

139 “Protesto 'funk' leva terror ao centro – Saque e pânico na rota das galeras”. *O Dia*. 4 de Abril de 1992. Polícia, p. 11.

140 Idem.

141 “Protesto 'funk' leva terror ao centro”. *O Dia*. 4 de abril de 1992. Polícia, p. 11.

reivindicação social e política, mas também é preciso levar em consideração outros fatores que podem ter contribuído para que os fatos relatados ocorressem. Em primeiro lugar, supõe-se que a maior vigilância sobre aqueles bailes tenha dificultado, por algum tempo, a prática do corredor, o que pode ter gerado um acúmulo de tensões que tornou o encontro entre galeras rivais um evento explosivo. Também vale lembrar que, comparando-se com Madureira, o centro da cidade possui condições de reunir pessoas de procedências mais longínquas, devido à maior oferta de meios de transporte – ou seja, é provável que houvesse uma maior diversidade de galeras presentes.

Além disso, deve-se atentar para o fato de que, poucos dias antes, aquelas centenas de jovens tiveram seu direito de livre manifestação cerceado pela mesma polícia que os reprimia e os constrangia cotidianamente nos seus locais de moradia e nos seus momentos de lazer, o que, provavelmente, intensificou a sensação de indignação e revolta diante de uma nova situação em que sua condição de subalternidade se concretizou. De forma mais direta, é possível pensar que os ânimos estivessem mais exaltados por conta de mais um esculacho sofrido pelos funkeiros. Ainda assim, fica nítido que aqueles que se organizaram para reivindicar seus direitos dominavam, em algum nível, os códigos simbólicos necessários à negociação nos espaços de poder institucional, conforme demonstraram em seu protesto em Madureira.

No entanto, aquelas tentativas de negociar a liberação dos bailes não tiveram o êxito almejado e as autoridades públicas mencionadas mantiveram uma postura proibicionista e persecutória. Após muitos casos de violência no entorno dos clubes serem noticiados pela mídia, o juiz Liborni Siqueira voltou a manifestar sua posição contrária à realização desses eventos. O juiz afirmou ao jornal *O Dia* que era “terminantemente contra esse tipo de baile”, pois era “mais do que notório que essas festividades não trazem nenhum benefício para o menor”¹⁴². Ainda naquele mês, o jornal publicara uma série de notícias que destacavam a violência na região sob sua jurisdição, apontando os bailes como sua causa principal. Numa carta publicada no jornal *O dia*, o leitor Mário Vieira pediu que as autoridades tomassem providências contra o baile realizado no clube Boêmios de Irajá, por conta do som alto e de tiroteios constantes na vizinhança¹⁴³.

142 “Juiz de menores volta a condenar bailes 'funk’”. *O Dia*. 4 de agosto de 1992. *Polícia*, p. 8.

143 “Baile 'funk’”. *O Dia*. 6 de Agosto de 1992. *Opinião*, p. 6.

Os bailes realizados nesse clube tornaram-se o centro de uma grave troca de acusações entre os policiais responsáveis por aquela região (da 29ª DP e do 9º BPM), o empresário Rômulo Costa e Adilson dos Santos (proprietário do clube). Depois de um forte tensionamento entre esses agentes, noticiado detalhadamente nas páginas de *O Dia*, o resultado foi a proibição de todos os bailes no estado do Rio de Janeiro pelo alto comando das forças de segurança, deixando nítido que se tratava de um tema fundamental para o planejamento da segurança pública do estado. Também fica evidente o quadro de instabilidades e incertezas a que estavam sujeitos os organizadores e os frequentadores de bailes funk, que poderiam ser interditados a qualquer tempo pelas autoridades.

O dono da Furacão 2000 foi acusado de fazer sessões de exorcismo (valendo-se de sua posição de fiel da Igreja Universal do Reino de Deus), de pedir votos para sua campanha de vereador, de furtar energia e de permitir que os adolescentes fizessem sexo e consumissem álcool e drogas enquanto o alto volume das músicas os deixaria atordoados. As informações foram recolhidas pelo Inspetor Nelson Duarte, que, por seis meses, vinha “montando um dossiê com notícias de jornais e informações de pais e jovens frequentadores desses bailes”¹⁴⁴. A existência desse dossiê reforça a hipótese de que a mídia empresarial cumpriu papel determinante para a repressão do Estado aos bailes, uma vez que os agentes das forças de segurança buscaram legitimar suas ações com base nas representações feitas por notícias que associavam o funk e os funkeiros ao crime e pelas linhas editoriais de tais veículos que adotaram um discurso estigmatizante e criminalizador mais incisivo.

Rômulo Costa negou todas as acusações contra ele e sua equipe e disse que Adilson dos Santos fora coagido pelo Inspetor para que assinasse um depoimento falso – o que seria confirmado pelo próprio, no dia seguinte. O empresário argumentou que o número de brigas nos bailes vinha caindo, devido à instalação de detectores de metal na entrada do clube e à contratação de 60 seguranças dos quais 35% seriam compostos por policiais, enquanto os outros 65% estariam divididos entre seguranças particulares e “frequentadores de academia”. Ele ainda disse que a violência no entorno do clube não tinha relação com o baile e que os casos noticiados seriam provocados pela própria polícia. De

144 “Firma acusada de furtar energia e fazer exorcismo em baile 'funk'”. *O Dia*. 20 de Agosto de 1992. Polícia, p. 11.

acordo com ele, “funkeiro não tem carro. Isso mais parece obra de policiais que querem acabar com os bailes¹⁴⁵”. Enquanto isso, o Comandante do 9º BPM César Pinto afirmou que havia apreendido talonários com funcionários daquela equipe de som, que estariam encarregados de vender os ingressos a menores de 18 anos.

No dia seguinte, Rômulo Costa foi chamado a depor novamente na 29ª DP, pois o Delegado Arnaldo Barbosa queria averiguar as condições de segurança nos bailes daquele clube, já que o local não tinha licença do Corpo de Bombeiros, nem permissão do Juizado de Menores que autorizasse seu funcionamento. A notícia sobre a investigação informava aos leitores que o Inspetor Nélson Duarte entregara o dossiê sobre os bailes a diversas autoridades: à PM, à Secretaria de Polícia Civil, ao Juizado de Menores, à companhia de energia e ao juiz responsável pela campanha eleitoral de Rômulo Costa a vereador. Diante das dificuldades em manter o funcionamento do baile no clube Boêmios de Irajá, o empresário transferiu a festa para um bairro próximo, na quadra da Associação Atlética de Vicente de Carvalho. No entanto, policiais do 9º BPM impediram, sem mandado, que os funkeiros entrassem no local. Rômulo Costa classificou o episódio como uma “arbitrariedade” e afirmou que entraria com um processo contra o Estado no dia seguinte¹⁴⁶.

A justificativa dada por César Pinto dizia que “esses bailes geram muito tumulto, violência e até mortes. Esse pessoal não respeita ninguém”. Segundo Meire Cristina, de 19 anos, entrevistada pelo jornal *O Dia*, os policiais ameaçaram atirar em todos que insistissem em entrar na festa. Mas a tentativa de proibir a diversão acabou frustrada, pois, impedidos de entrar no clube, os funkeiros dançaram na Praça de Vicente de Carvalho e na rua Graúna, já que o alto volume das caixas de som permitia que as músicas fossem ouvidas do lado de fora. O jornal descreveu a situação como uma “festa popular”, “com direito a faixas de protesto e até coros anti-Collor”, onde “por mais de duas horas as pessoas beberam e dançaram sem conflitos”¹⁴⁷.

Dois dias após o fiasco policial em Vicente de Carvalho, todos os bailes foram interditados por tempo indeterminado pelo Estado Maior Conjunto de Segurança Pública, composto por Nilo Batista (Vice Governador e Secretário de

145 “Empresário faz acusações à polícia”. *O Dia*. 20 de agosto de 1992. Polícia, p. 11.

146 “Baile interditado bota galera para dançar na rua”. *O Dia*. 24 de Agosto de 1992. Polícia, p. 9.

147 Idem.

Justiça e da Polícia Civil), pelo Coronel Nazareth Cerqueira (Comandante da PM), pelo Coronel Jorge da Silva (Chefe do Estado-Maior da PM), por Joel Silveira (Sub-secretário da Polícia Civil) e por outras autoridades policiais. Na notícia de 27 de Agosto, o jornal *O Dia* informou que a decisão fora motivada pelo “recrudescimento da violência nas últimas semanas nos bailes”. Em entrevista, Nilo Batista advertiu que dera ordem para que a PM reprimisse aqueles que tentassem desrespeitar a determinação. Dando legitimidade à decisão, o jornal salientou que as autoridades realizaram quatro reuniões com DJ's, líderes de galeras e promotores de bailes do Rio e do Grande Rio, para explicar que os eventos só poderiam ser realizados em clima de “cordialidade”. Depois disso, as festas foram liberadas aos poucos, a começar pelo clube Mauá, de São Gonçalo, mas “com o retorno da violência resolveu-se proibir os bailes” novamente¹⁴⁸.

O relatório “Baile funk” (Anexo 2) elaborado pela Assessoria de Comunicação Social da Secretaria de Estado da Polícia Civil é um documento que, possivelmente, aborda essas reuniões entre autoridades e funkeiros apontadas pelo jornal. O documento faz parte do acervo disponibilizado pelo professor Frederico Coelho e permite compreender maiores detalhes sobre as relações de negociação que ocorreram entre agentes do Estado e do movimento funk. Embora não esteja datado, é bastante provável que o texto tenha sido escrito em 1992, pois, analisando-o em conjunto com as matérias consultadas na imprensa, vê-se que os eventos relatados no documento parecem corresponder aos que foram narrados pelas edições do jornal *O Dia* anteriormente citadas.

O documento descreveu o funk como uma “manifestação paralela às lutas da raça negra contra a discriminação”, que, nos últimos anos, havia se transformado em “sinônimo de violência” e destacou a atuação da mídia, que estaria “formando o estereótipo da delinquência juvenil no nosso Estado em cima dos bailes funk”, sobretudo após o arrastão e os homicídios cometidos nas “periferias dos bailes funk”¹⁴⁹. Diante desse cenário, o relatório informa a existência de “manifestações contra os bailes funk”, sem detalhar tais ações e sem informar que se tratavam de iniciativas tomadas por outros agentes públicos, como o Coronel César Pinto e o Juiz Liborni Siqueira. Os atos repressivos, no

148 “Polícia proíbe os bailes 'funk’”. *O Dia*. 26 de Agosto de 1992. Polícia, p. 11.

149 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 1.

entanto, teriam sido precedidos de “medidas governamentais no sentido de dialogar com os setores envolvidos”¹⁵⁰.

De acordo com o documento, a primeira iniciativa de negociação ocorreu em Maio e foi definida como uma “reunião entre setores da Polícia Civil e as equipes de som”, a qual teve como resultado a escolha dos dois clubes descritos como os “mais problemáticos” para a realização de “bailes-piloto” – o Clube Esportivo Mauá de São Gonçalo e o Esporte Clube Pavunense¹⁵¹. Depois disso, ocorreu, no dia 16 de Junho, um “encontro entre órgãos governamentais e não governamentais e representantes de galeras e promotores de bailes funk” do qual participaram Nilo Batista e as

cúpulas da Polícia Civil, Polícia Militar e Defesa Civil, além de representantes da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Negras (Carlos Alberto Medeiros), Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (Januário Garcia¹⁵²), Riotur (Anfilófilo Filho –¹⁵³), atuando na condição de observadores sociais¹⁵⁴.

O intuito era “promover a paz funk” e “demonstrar a disposição do Governo em estabelecer uma nova linha de atuação em relação aos funkeiros”, além de “compreender alguns problemas periféricos então desconhecidos”¹⁵⁵. De início, chama a atenção a preocupação do texto em destacar a disposição daquele órgão em estabelecer canais de diálogo com membros do movimento funk, diferenciando-se, portanto, de outros setores desse mesmo Estado e da mídia corporativa, os quais vinham atuando no sentido de criminalizar os bailes funk e os funkeiros. Também percebe-se que os agentes envolvidos em tais encontros demonstraram ter um conhecimento mais profundo a respeito dos funkeiros, pois tinham uma noção bastante nítida sobre suas referência estéticas e políticas, os significados simbólicos que comunicavam, a dinâmica dos bailes, seus principais interlocutores etc. O funk foi reconhecendo por eles como uma manifestação

150 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 1.

151 Idem.

152 Fotógrafo e militante do movimento negro.

153 Asfilófilo de Oliveira Filho, ou Don Filó, foi uma das personalidades mais importantes do movimento Black Rio, entre os anos 1970 e 1980. Além de promover bailes soul em que a cultura negra era exaltada de forma positiva, ele foi dono de uma das equipes de som mais atuantes nesse movimentos, a Soul Grand Prix.

154 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 1.

155 Idem, pp. 1-2.

cultural afrodiaspórica – o que se expressou na convocação de instituições e sujeitos comprometidos com a promoção da igualdade racial e da cultura negra, estivessem eles diretamente vinculados ou não ao Estado.

A partir da escuta de representantes de galeras e dos promotores dos bailes, os agentes públicos tomaram conhecimento de um dos principais problemas enfrentados pelos funkeiros que era “a carência de transportes coletivos no horário em que os bailes terminam” e que este seria um fator agravante para a questão da violência¹⁵⁶. Os funkeiros denunciaram, ainda, a existência de uma campanha difamatória contra o funk promovida pela mídia e cobraram “policiamento nas áreas periféricas onde os bailes são realizados”¹⁵⁷.

Sobre isso, Nilo Batista afirmou que “o baile não pode ser uma questão de polícia”, mas, ao mesmo tempo, demonstrou pouca disposição em atender às reivindicações dos funkeiros, quando disse ser “totalmente inviável [para] o Governo do Estado desenvolver seu planejamento de segurança a partir do baile funk”¹⁵⁸. Ou seja, embora tenha proporcionado aquele canal de diálogo com os funkeiros, seu posicionamento revela que a margem de atuação dos frequentadores dos bailes em tais espaços era bastante estreita, já que suas demandas foram negadas sob o argumento da escassez de recursos públicos. Enquanto isso, os representantes das instituições convidadas ressaltaram “a necessidade de se estimular a autoestima nos funkeiros com projeções de slides durante os bailes e outras iniciativas” que poderiam ajudar “a fomentar um novo perfil no funk”¹⁵⁹. O relatório afirma que, naquela ocasião, representantes das equipes de som apontaram a realização dos concursos (ou festivais) de galeras como outro fator que contribuía para o aumento da violência entre os funkeiros. Novamente, Rômulo Costa foi o único a discordar dessa ideia, argumentando que, na realidade, os concursos mantinham os jovens “ocupados com coisas saudáveis”¹⁶⁰. O encontro definiu a criação de uma comissão responsável por acompanhar a realização dos “bailes piloto” que foram sugeridos na reunião anterior.

156 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 2.

157 Idem.

158 Idem.

159 Idem. Essa sugestão recuperava uma das práticas desenvolvidas nos bailes soul dos anos 1970.

160 Idem.

Os “bailes piloto” foram planejados em nova reunião, realizada na Central de Polícia (CEPOL) em 27 de Junho. O documento não oferece maiores detalhes sobre a dinâmica desses eventos, mas informa que estes “transcorreram dentro de um clima de cordialidade e diversão, propiciando a desinterdição de outros bailes”¹⁶¹. Entretanto, a liberação durou até o dia 26 de Agosto, quando todos os bailes foram interditados por ordem do Estado-Maior Conjunto de Segurança Pública, “devido a mais uma onda de violência em alguns clubes do Grande Rio”¹⁶².

A cronologia dos eventos apresentada no relatório parece corresponder, em linhas gerais, ao que foi noticiado pelo jornal *O Dia* em Agosto de 1992. Já no dia 23 de Setembro – logo após os episódios que tiveram o clube Boêmios de Irajá e a Associação Atlética de Vicente de Carvalho como cenários –, o órgão de segurança pública que havia proibido os bailes determinou que os seguintes clubes seguiriam interditados: “Pavunense, Madureira, boêmios de Irajá, Grêmio de Rocha Miranda, Centro de Comércio e Indústria de Pilares, Associação Atlética Vicente de Carvalho e Escola de Samba Império Serrano”¹⁶³. Os demais bailes foram liberados, contanto que seguissem algumas recomendações, como o respeito à lotação máxima do local, a adequação do volume do som de modo a não incomodar a vizinhança, o desencorajamento (da parte de seus organizadores) de qualquer tipo de violência, depredação ou vandalismo e a denúncia imediata de eventuais incidentes. As delegacias, os Batalhões de Polícia Militar e a Defesa Civil também foram orientadas a comunicar qualquer anormalidade nas áreas de realização dos bailes, enquanto a fiscalização do cumprimento de tais condições ficaria a cargo da Delegacia Móvel do Meio Ambiente e da Divisão de Proteção à Criança e ao Adolescente da Polícia Civil.

A partir da análise dos eventos noticiados pela mídia empresarial e, possivelmente, relatados no documento oficial analisado, pode-se chegar a duas constatações. A primeira é que os bailes funk já estavam na mira dos agentes do Estado desde antes do arrastão de Outubro de 1992, sendo que a representação midiática estigmatizadora dos funkeiros foi elemento determinante para a intensificação dessa vigilância, pois as notícias que associavam os bailes à

161 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 2.

162 Idem.

163 Idem, p. 3.

violência serviram como argumentos para justificar as medidas proibitivas tomadas por diferentes agentes do Estado, como o Coronel César Pinto e o juiz Liborni Siqueira. A segunda constatação refere-se ao fato de que, paralelamente a essas ações repressivas, aqueles setores do Estado que atentaram para o potencial mobilizador do movimento funk buscaram estabelecer canais de negociação com os organizadores e os frequentadores dos bailes para que chegassem a uma solução de consenso, evitando, assim, as reclamações dos moradores do entorno dos clubes e a proibição definitiva dos bailes.

Sobre o segundo ponto, cabem algumas observações. Primeiramente, se compararmos a iniciativa de Nilo Batista e da Polícia Civil, de promover encontros com os funkeiros, às posturas adotadas pelo Coronel César Pinto e pelo juiz Liborni Siqueira, veremos que os posicionamentos dos agentes públicos em relação aos bailes não era unívoco. Isso revela que havia uma disputa social pelo caráter do Estado, cujas instituições poderiam estar mais ou menos permeáveis à participação das camadas sociais subalternizadas. No entanto, se Nilo Batista e a Polícia Civil lançaram mão de estratégias que não se pautavam, prioritariamente, pela lógica punitivista para tentar resolver os problemas associados aos bailes, vale ressaltar que, em nenhum momento, esta deixou de ser uma opção para tais agentes – o que se concretizou por meio da intedição dos clubes citados.

Além disso, é preciso dimensionar o real impacto dos canais de negociação abordados. De início, identifica-se como um de seus limites a falta de disposição do então Vice-Governador e Secretário de Justiça e Polícia Civil Nilo Batista em atender à reivindicação dos funkeiros por mais policiamento nas áreas dos bailes, pois isso evidencia que os funkeiros estavam longe de conseguir acessar os recursos do Estado da mesma forma que outros setores sociais. Outro limite pode ser observado no fato de que as condições estabelecidas para a liberação dos bailes em Setembro de 1992 não foram acompanhadas por nenhuma medida que, da parte do Estado, garantisse aos organizadores dos bailes um mínimo de segurança e estrutura. Mesmo depois de tomar conhecimento dos principais problemas relatados pelos funkeiros (como a falta de transportes públicos e de policiamento na saída dos bailes), o alto comando da segurança definiu que aos órgãos públicos caberia, apenas, a tarefa de fiscalizar e reprimir, enquanto toda responsabilidade de garantir que os eventos não culminassem em novos casos de violência ficaria a cargo da Associação das Equipes de Som do Rio de Janeiro

(AESOM), que, segundo o documento, teria se proposto a “assumir o auto-controle dos bailes realizados no Grande Rio”¹⁶⁴.

Apesar desses limites, o relatório informa que, em Novembro de 1992 (logo após o arrastão, portanto), Nilo Batista deu continuidade aos esforços de elaborar uma “política de bailes funk”¹⁶⁵ – dessa vez, em parceria com a comunidade acadêmica. Para tanto, criou-se uma Comissão Executiva (a qual contou com a participação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ –, da Secretaria de Polícia Civil – SEPC – e da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Negras – SEDEPRON) que ficou encarregada de organizar o Seminário Barrados no Baile: Entre o Funk e o Preconceito. O evento foi realizado em 8 de Dezembro de 1992, no auditório da Central de Polícia (localizado no centro do Rio), e teve como objetivo estimular uma

discussão interdisciplinar entre os diversos segmentos da sociedade (governo, representação da sociedade civil, comunidade científica, etc) sobre o fenômeno dos bailes funk e os recentes episódios, reais e imaginários, de violência no Rio de Janeiro¹⁶⁶.

Os organizadores esperavam que desse debate surgissem sugestões para nortear as “ações do poder público e da sociedade” em relação aos bailes. Além dos órgãos estatais já citados, a promoção do encontro teve o apoio da Secretaria de Polícia Militar (SEPM), da Secretaria de Justiça (SEJ), da Secretaria de Defesa Civil e da Secretaria de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia (SEICCT) e da Secretaria de Trabalho e Ação Social¹⁶⁷.

De acordo com o folheto de divulgação do evento (Anexo 3), as discussões se dividiram em três blocos temáticos. Após uma fala de abertura de Nilo Batista, o “Painel I – A visão dos órgãos do estado do Rio de Janeiro” foi presidido por Rosa Cardoso (SEJ) e coordenado por Gisálio Cerqueira (CUEP¹⁶⁸). A sessão teve a participação de quatro expositores: Elson Campello (SEPC), Carlos Alberto Medeiros (SEDEPRON), Coronel Adilson Fernandes (SEPM) e Gustavo Tepedino

164 *Baile Funk Relatório*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, p. 3.

165 Idem, p. 4.

166 Folheto de divulgação do Seminário Barrados no Baile – Entre o Funk e o Preconceito, 1992.

167 Idem.

168 Não foi possível averiguar o órgão representado por essa sigla. Por essa razão, optou-se por manter a grafia como consta no folheto de divulgação.

(UFRJ/FAPERJ). No “Painel II – A visão da sociedade civil”, a presidência coube a Joel Rufino (UFRJ) e a coordenação à Maria Paula Gomes (SEICCT). Os expositores foram Jair Foly de Azevedo, representando a galera de Vila Kennedy, Luiz Orlando Matias, falando pela AESOM, Frei Davi da Paróquia de São João de Meriti e Januário Garcia, representando o movimento negro¹⁶⁹. A última sessão, “Painel III – A visão da comunidade científica”, teve Fernando Peregrino (FAPERJ) como presidente e a socióloga Sílvia Ramos (Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro – IUPERJ) como coordenadora. Dessa vez, contam-se cinco expositores: Livio Samsoni (Universidade Federal da Bahia – UFBA), Carlos Hasenbalg (IUPERJ), Gilberto Velho (Museu Nacional/UFRJ), Hermano Viana (Museu Nacional/UFRJ) e Muniz Sodré (UFRJ). Após os três painéis, o encerramento ficaria, mais uma vez, a cargo de Nilo Batista¹⁷⁰.

O *Jornal do Brasil* repercutiu o evento com a manchete “Nilo defende bailes ‘funk’ em seminário”¹⁷¹. O título da nota de quatro parágrafos possui certa polissemia discursiva, pois, na medida em que afirma que o Vice Governador e Secretário de Polícia Civil defendeu os bailes, aquela parcela de leitores favoráveis à realização desses eventos poderia interpretar que o jornal adotava uma perspectiva positiva a respeito da questão. Por outro lado, os leitores partidários da interdição dos bailes poderiam ler o título a partir de um viés negativo, pois a ideia de que um governante defendesse algo contrário a suas expectativas poderia provocar uma sensação de injustiça ou ultraje. Sabendo-se que o periódico era voltado para um público de classe média (setor expressivo dentre aqueles que cobravam a proibição dos bailes) e que em suas matérias e editoriais predominaram um sentido de criminalização e estigmatização dos bailes e da juventude periférica – especialmente após o arrastão – entende-se que, nesse caso, provavelmente prevaleceu o sentido negativo da manchete.

Segundo o periódico, o Vice Governador “reafirmou a necessidade de se acabar com o estigma negativo dos bailes” e comparou o funk à capoeira, que “também era combatida no início do século [XX]”. O jornal ainda destacou a fala do pedagogo Ivanir dos Santos (Centro de Estudos das Populações

169 O folheto define sua militância de forma genérica, sem informar se Januário Garcia era vinculado a alguma organização ou instituição àquela época.

170 Folheto de divulgação do Seminário Barrados no Baile – Entre o Funk e o Preconceito, 1992.

171 “Nilo defende bailes ‘funk’ em seminário”. *Jornal do Brasil*. 9 de Dezembro de 1992. Cidade, p. 17.

Marginalizadas), o qual relacionou a proibição dos bailes ao contexto pós-arrastão, quando lembrou que “a juventude do subúrbio” já havia perdido o “direito de ir à praia”. Para ele, e o ímpeto de proibição dos bailes e a ideia de que os jovens periféricos eram inimigos públicos poderiam levar a “uma explosão social como a de Los Angeles”¹⁷².

Já o Coronel César Pinto acusou os funkeiros de “infringirem os códigos da polícia” e os classificou como “hordas que só entendem a linguagem do vandalismo”. Discordando dessa visão, o sociólogo Gisálio Cerqueira – que havia coordenado justamente o painel temático sobre a visão dos órgãos do Estado sobre os bailes – lembrou a manutenção de um “ódio étnico” na sociedade, que se desdobrava na “incapacidade de lidar com os meninos e meninas do subúrbio”. O empresário Rômulo Costa ressaltou que o funk se destacava como um dos gêneros musicais mais populares nas emissoras de rádio do estado. Por último, a nota ainda informou a participação de Hermano Viana, definido como um pesquisador do assunto que concordava com a ideia de que aquele gênero musical poderia ser classificado como um tipo de manifestação cultural¹⁷³.

Analisando as falas repercutidas pelo jornal, chama a atenção a divergência entre dois importantes agentes públicos: Nilo Batista e César Pinto. Ambos tinham poder de interferir na dinâmica dos bailes e, além de interpretarem o movimento funk de maneiras distintas, buscaram consolidar políticas públicas que possuíam sentidos opostos. Ainda que, em determinados momentos, Nilo Batista também tenha aderido a uma postura proibicionista, os encontros com os frequentadores e organizadores de bailes e o próprio Seminário demonstravam uma disposição de alcançar algum nível de consenso social que não era compartilhado pelo Coronel César Pinto. O Comandante do 9º BPM adotou, por sua vez, uma conduta que apostava em ações repressivas, além de expressar em seu comentário uma visão muito estigmatizadora a respeito dos jovens periféricos. Dentre os entrevistados, ele foi o único a defender a proibição dos bailes, enquanto os outros (sobretudo os acadêmicos) ressaltaram seu potencial de mobilização dessa juventude.

172 “Nilo defende bailes ‘funk’ em seminário”. *Jornal do Brasil*. 9 de Dezembro de 1992. Cidade, p. 17..

173 Idem.

Essa última característica do funk talvez seja o fator que explique a participação das Secretarias de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia e de Trabalho e Ação Social no seminário. É possível que tanto os setores empresariais representados no Estado por meio da SEICCT, quanto a face do Estado mais voltada para a conciliação social (que se expressa na Secretaria de Trabalho e Ação Social) estivessem interessados em aprofundar seus conhecimentos a respeito da juventude periférica e seus modos de vida, após esta ter sido lançada ao centro das discussões sobre segurança pública. O Seminário não parece ter se convertido em uma política de negociação mais sistemática direcionada aos organizadores de bailes, mas proporcionou um importante acúmulo para as iniciativas adotadas por outros agentes do Estado e do empresariado que também apostaram nessa mesma via.

No início do mês de Abril de 1993, o prefeito recém-empossado César Maia anunciou que pretendia prestigiar o funk, reconhecendo-o como “uma das expressões culturais mais criativas da cidade” digna de se tornar atração turística. Sua proposta de “integrar” a sociedade ao funk era uma estratégia para “esvaziar as gangues funkeiras, envolvidas em brigas e crimes”¹⁷⁴. Dias após essa declaração, o novo prefeito chegou a comparar a sofisticação das coreografias desenvolvidas pelas galeras à habilidade dos passistas das escolas de samba. Ele recebeu, no Palácio da Cidade, um grupo de representantes do movimento funk, composto por integrantes da AESOM (dentre os quais, Rômulo Costa) e por representantes de galeras. Na ocasião, Maia se comprometeu a liberar a Apoteose para os encontros de galeras e a conversar com os presidentes das escolas de samba, solicitando que as quadras fossem cedidas para a realização de bailes. Ele ainda garantiu a Rômulo Costa que os eventos apoiados pela prefeitura teriam o policiamento adequado e disse que iria interceder junto ao Juizado de Menores, com o intuito de rever a portaria que proibia a entrada desse segmento etário nas festas. Aproveitando o momento, “os funkeiros sugeriram a criação de um vale-lazer, que incluiria os preços do ingresso do baile e da passagem do ônibus que usam para ir aos bailes”¹⁷⁵, mas essa proposta não teve o mesmo apoio do prefeito, que se limitou a uma resposta evasiva, ao dizer que iria analisá-la.

174 “Prefeito cuidará dos funks e dos mendigos”. *O Dia*. 10 Abril de 1993. Cidade, p. 3.

175 “César promete apoio total aos ‘funkeiros’ da cidade”. *O Dia*. 28 de abril de 1993. Cidade, p. 5.

No dia 2 de Maio, César Maia voltou a expressar seu apoio ao funk ao participar de um dos bailes mais polêmicos da época, no clube Boêmios de Irajá, para prestigiar o encontro de mais de 80 galeras, numa festa com um público de sete mil pessoas. Ele permaneceu apenas 30 minutos no local, mas, durante, sua presença, o prefeito assistiu a “demonstrações de dança, recebeu presentes e anunciou a liberação da praça da apoteose para apresentações dos grupos funks”¹⁷⁶. Nessa mesma direção, o secretário da Polícia Civil Nilo Batista, afirmou numa entrevista sobre segurança pública, que seu grupo vinha estudando a questão dos bailes, com o objetivo de elaborar “uma política que preserve a integridade e o patrimônio das pessoas”, sem que fosse rompido de forma drástica “o lazer que muitas vezes é a única alternativa das populações muito pobres e marginalizadas”¹⁷⁷.

Enquanto isso, algumas matérias publicadas pelos jornais *O Dia* e *Jornal do Brasil* abordavam aspectos estéticos do funk, tais como as roupas usadas por seus adeptos, os últimos *hits* lançados e o sucesso do gênero nos canais *mainstream* da indústria cultural e da mídia empresarial. No suplemento cultural do jornal *O Dia* de 2 de Fevereiro de 1993, a matéria “O funk é chique” ocupou uma página inteira com fotos de funkeiros e um pequeno texto sobre os diferentes estilos adotados pelos frequentadores de bailes charme e funk, destacando-se os tipos de roupas, os acessórios utilizados e os cortes de cabelo preferidos¹⁷⁸. O *Jornal do Brasil*, por sua vez, cobriu a turnê de Stevie B (cantor estadunidense de *freestyle*, que fazia muito sucesso nos bailes funk)¹⁷⁹, além de divulgar a programação de boates da Zona Sul que passaram a incluir o funk em sua programação, demonstrando a aproximação de um público de classe média. Em Agosto, um *release* na *Revista Programa* do mesmo jornal apresentou o DJ Marlboro como a atração principal da boate Gypsy (localizada no bairro do Leblon), que prometia um ambiente diferenciado dos bailes suburbanos, “sem violência” e com “ar condicionado e o chopinho gelado”¹⁸⁰.

176 “César libera apoteose para apresentação funk”. *O Dia*. 3 de Maio de 1993. Cidade, p. 2.

177 “Novas armas contra o crime”. *O Dia*. 19 de Abril de 1993. Polícia, p. 8.

178 “O funk é chique”. *O Dia*. 2 de Fevereiro de 1992. O Dia D, p. 8.

179 “Stevie B chega ao Rio para fundar selo”. *Jornal do Brasil*. 9 de Abril de 1993, Caderno B, p. 6. e “‘Amasso’ ao som de Stevie B”. *Jornal do Brasil*. 16 de Abril de 1993, Revista Programa, p. 34.

180 “O melhor do funk na Gypsy”. *Jornal do Brasil*. 13 de Agosto de 1993, Revista Programa, p. 43.

No ano seguinte, a Tv Bandeirantes exibiu no programa *Sem Fronteiras* o documentário “Funk Rio”, dirigido por Sérgio Goldenberg e produzido em associação com a Tv francesa Canal Plus e com o Centro de Criação de Imagem Popular. O vídeo de 46 minutos também foi exibido na França e aborda vários aspectos do baile funk – a música, a dança, o flerte, o trabalho e a violência – a partir da visão de quatro funkeiros: “um *office-boy*, um gari, uma empregada doméstica e um dançarino”¹⁸¹. A essa altura, o funk já ocupava um espaço significativo nas emissoras de rádio e de televisão e já havia despertado o interesse da gravadora Sony Music¹⁸². Nesse mesmo período, a equipe Furacão 2000 passou a exibir, aos sábados, o programa *O melhor da Furacão 2000*, ocupando duas horas da programação do canal CNT.

De acordo com o empresário Rômulo Costa, o programa havia sido criado para “promover a paz e também dar oportunidade a grupos e cantores novos para mostrarem seu trabalho e se lançarem no mercado”¹⁸³. De acordo com matéria do *Jornal do Brasil*, o programa custava em torno de 10 mil reais por mês e não tinha patrocinadores. Os únicos anúncios comerciais se referiam aos bailes e aos produtos da própria equipe. O programa era tão importante para os propósitos da Furacão 2000 que, segundo Verônica Costa, o casal de empresários abriu mão de sua própria estabilidade financeira para mantê-lo no ar, chegando a sofrer seis ações de despejo por não pagarem aluguel. O papel dos programas de rádio e de televisão foi assim descrito por ela:

A gente queria vender, (...) se fortalecer. Enquanto *O Globo*, *O Extra* botavam: 'morre mais um em Madureira após saída de um baile funk'; a gente, não. A gente falava: 'não morreu por causa disso. Eles morrem de segunda à sexta ali, porque a violência está muito grande'. A gente queria levar a música, a gente queria levar o amor, a gente queria levar a arte pra eles da nossa maneira. Então, a rádio e a TV eram fundamentais. Aí, cada dia mais, lotavam mais os bailes, com os nossos programas, com a nossa direção, que era uma coisa pura. Era pra combater as matérias.¹⁸⁴

Sua perspectiva, de que a mídia empresarial cumpria um papel de estigmatização e de criminalização dos funkeiros, não contraria a ideia de que esta mesma mídia tenha se tornado mais permeável aos discursos comunicados pelos

181 “O mundo do ‘Uh-Tererê’”. *Jornal do Brasil*. 27 de Agosto de 1994, Caderno Tv, p. 6.

182 “Funk também é cultura”. *Jornal do Brasil*. 9 de Outubro de 1994, Revista Domingo, p. 20.

183 “Com funk nas veias”. *Jornal do Brasil*. 8 de Outubro de 1994, Caderno Tv, p. 8.

184 Entrevista realizada com Verônica Costa em 10 de Abril de 2017.

funkeiros. Se, nos veículos hegemônicos, é possível identificar a presença maciça de narrativas que vinculavam os bailes à violência e que criminalizavam os funkeiros, por outro lado, foram publicadas matérias que representavam o funk como movimento cultural, revelando que, em alguma medida, os discursos comunicados pelos jovens periféricos foram inscritos nesses canais, ainda que de forma subalternizada. A partir disso, pode-se concluir que os canais de negociação oferecidos pelo Estado aos funkeiros foram acompanhados por movimentos similares adotados pela mídia empresarial. Esta, contudo, não foi o único setor do empresariado carioca a apostar nessa via.

2.3

O interesse do empresariado pelo movimento funk (1993-1994):

Apesar dos canais de negociação abertos aos funkeiros por alguns setores do Estado, a criminalização da juventude periférica pelas forças de segurança se materializava de forma cada vez mais brutal. Em 1993, duas chacinas abalaram os debates públicos sobre o acirramento das desigualdades sociais. Em 23 de Julho daquele ano, 8 adolescentes entre 11 e 19 anos foram assassinados enquanto dormiam na porta da igreja Candelária, no centro do Rio¹⁸⁵. No mês seguinte, em 29 de Agosto, um grupo armado invadiu a favela Vigário Geral à noite e matou a tiros 21 pessoas¹⁸⁶. Em ambos os casos, as investigações constataram a participação de policiais (civis e militares), que teriam agido em represália à morte de outros policiais. Na chacina da Candelária, a maioria dos acusados pertencia ao 5º BPM (localizado na região da Praça Mauá, no Centro do Rio)¹⁸⁷. Já no caso da chacina de Vigário Geral, os agentes eram lotados, em sua maioria, no 9º BPM (localizado no bairro de Rocha Miranda) – o que levantou a suspeita de participação do grupo de extermínio Cavalos Corredores. De acordo com matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, a principal testemunha ouvida durante o

185 “Extermínio na Candelária”. *Jornal do Brasil*. 24 de Julho de 1993. Cidade, p. 1.

186 “Encapuzados fuzilam 21 pessoas em favela”. *Jornal do Brasil*. 31 de Agosto de 1993. Cidade, p. 15.

187 “Decretada a prisão dos três PM reconhecidos”. *Jornal do Brasil*. 27 de Julho de 1993. Cidade, p. 13.

juízo de 52 acusados apontou a participação de 33 policiais que seriam membros desse grupo para-militar¹⁸⁸.

Essas chacinas foram a expressão mais brutal das desigualdades sociorraciais que determinaram as dinâmicas políticas e culturais. A violência praticada contra jovens negros e favelados foi noticiada pela mídia corporativa em matérias sobre outras incontáveis chacinas ocorridas nas regiões mais precárias do estado do Rio, sobre casos de atiradores que vitimavam os funkeiros nas saídas dos bailes – representados de forma jocosa pelo *Programa Legal*, analisado no capítulo anterior – e de linchamentos e agressões praticadas por agentes de segurança privada contra esses jovens. Ao observar esse quadro, é possível avaliar que houve a predominância de uma postura coercitiva das ações do Estado sobre esse setor social. No entanto, tal movimento foi sincrônico a tentativas de aproximação e diálogo com as populações periféricas perpetradas por alguns agentes públicos e por um segmento do empresariado – representado por Organizações Não-Governamentais (ONG's), por intelectuais e por outros agentes mediadores.

Naquele ano, intelectuais, autoridades públicas e militantes políticos se uniram aos proprietários dos três maiores jornais da cidade (*Jornal do Brasil*, *O Dia* e *O Globo*) e a setores do empresariado com o intuito de pautar campanhas contra a violência e pela inclusão social por meio de ações de filantropia. Tais esforços resultaram em algumas manifestações públicas pela paz e na criação da ONG Viva Rio, a qual, dentre outras tarefas, se dedicou (e assim segue até o presente) à elaboração de chamados projetos sociais – que, nesse caso, podem ser classificados como iniciativas que buscavam oferecer instrumentos parciais de inserção social àqueles que viviam em situação de extrema precariedade. Em pouco tempo essa ONG tornou-se interlocutora privilegiada do Estado, tendo participado ativamente da formulação das políticas de segurança pública. A organização como um todo e alguns de seus membros atravessaram, por vezes e de formas variadas, a história do funk. Por isso, compreender sua trajetória e seus objetivos é fundamental.

O livro *Cidade Partida* do jornalista Zuenir Ventura, não fala exatamente sobre funk ou sobre os bailes, mas é um ponto de partida possível para essa

188 “Novo júri de Vigário Geral é marcado para 9 de Julho”. *Jornal do Brasil*. 29 de Abril de 1997. Cidade, p. 24.

investigação, uma vez que ele tenha acompanhado e participado de momentos decisivos para a criação do Viva Rio. Escrito a partir de suas visitas a Vigário Geral entre 1993 e 1994 e da observação dos encontros entre os vários sujeitos que fundariam a ONG, seu intuito era retratar as tentativas de aproximação entre as “duas cidades”:

de um lado, o Viva Rio, movimento da sociedade civil, espécie de porta-voz da cidade 'visível'; de outro, representantes organizados da comunidade de Vigário Geral, um pequeno pedaço da 'outra' cidade, que promovia várias iniciativas de caráter cultural e político (VENTURA, 2011: p. 12).

Seu intuito era demonstrar que “a exclusão se transformou no problema social maior” e desfazer alguns dos estigmas que recaíam sobre os moradores de favelas. Sua narrativa sobre a fundação do Viva Rio começa a partir da inquietação manifestada por Walter de Mattos Júnior (Vice-Presidente do periódico *O Dia* e “principal cabeça empresarial do jornal”), após a chacina de Vigário Geral. O executivo – descrito como o responsável pelo “grande salto do jornal, que em quatro anos deixara de ser um diário oficial do crime para tentar adquirir prestígio, além de continuar sendo o mais vendido da cidade” – conversou com sua equipe de redação e com os publicitários da agência Standart para pensar em alguma ação que tivesse impacto social. Seus planos começaram a ganhar fôlego depois que entrou em contato com o sociólogo Hebert de Souza (o Betinho), que, naquele momento, estava à frente de uma campanha contra a fome. De acordo com Ventura, Walter tinha consciência de que a tarefa exigiria a participação de outros veículos da mídia – motivo pelo qual estaria disposto a convocar representantes de seus concorrentes do *Jornal do Brasil* e de *O Globo* nessa “empreitada cívica” (VENTURA, 2011: pp. 71-72). Betinho, por sua vez, se encarregou de convidar o antropólogo Rubem César para a reunião que marcaria a fundação da ONG. O encontro foi descrito por Zuenir Ventura da seguinte forma:

Quando Betinho começou a falar, propondo uma 'ação mobilizadora de recuperação do Rio', havia na sala do andar P do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, na Praia de Botafogo, umas vinte pessoas, representando alguns dos principais setores produtivos da cidade. Diversidade é o que não faltava. Ele não queria pluralidade ideológica? Pois bem, nas cadeiras da sala sem mesa estavam sentados um metalúrgico, vários empresários da indústria e do comércio, jornalistas, publicitários e, para alegria de Betinho, 'os três maiores jornais da

cidade', como ele gostava de dizer, referindo-se aos três jovens diretores. (VENTURA, 2011: p. 86)

O jornalista ressaltou a “diversidade” que teria marcado essa reunião, argumentando que “se não era a sociedade civil que estava ali, era um esboço – o possível de arregimentar em tão pouco tempo e em clima de tão escassa mobilização” (VENTURA, 2011: p. 87). Tal afirmativa, no entanto, omite o fato de que havia um grande desequilíbrio na composição daquele grupo de participantes, em que predominavam os representantes do empresariado (de vários setores, incluindo Clarice Pechman, coordenadora no Rio do Pensamento Nacional das Bases Empresariais – PNBE¹⁸⁹), enquanto que apenas um trabalhador descrito genericamente como “um metalúrgico” representava os setores subalternizados. A composição do primeiro comitê executivo do Viva Rio contou com os seguintes nomes:

Betinho, Clarice Pechman, o líder metalúrgico Carlos Manoel Costa (alternando com o líder médico Jairo Coutinho), Manoel Francisco (Kiko) Brito, João Roberto Marinho, Rubem César Fernandes, Ricardo Amaral e Walter de Mattos Júnior. (VENTURA, 2011: p. 95)

A primeira iniciativa da ONG foi redigir o manifesto “Rio: começar de novo”, onde propuseram um evento que expressasse “a indignação que toma conta da alma de todos os cidadãos do Rio” (citado por VENTURA, 2011: p. 88). De acordo com a narrativa elaborada pelo jornalista, no mesmo momento em que o antropólogo Rubem César sugeria, numa sala do Centro Empresarial, a organização de um ato público pela paz, o sociólogo Caio Ferraz liderava, com o apoio do Diretório Central de Estudantes da UFRJ, aproximadamente 100 pessoas na “Caminhada pela Vida, pela Paz, Assassinatos Nunca Mais” que partiu da igreja da Candelária e foi até Vigário Geral, em memória das vítimas das duas chacinas. Segundo Ventura, a coincidência mostrava que os dois grupos

189 Fundado em 1987 por um grupo de empresários paulistas que “compartilhavam da convicção de que as lideranças das entidades empresariais haviam perdido representatividade, por não democratizar internamente suas associações e manter uma postura estreita e corporativista, em contraposição à desejada atuação comprometida com as grandes questões econômicas e sociais” à época da redemocratização do país. Dentre suas metas, encontram-se “o aprofundamento da democracia em todas as instâncias do país; economia de mercado, combatendo abusos de poder econômico; melhor distribuição da renda; exercício da cidadania; opção pela negociação como sendo o melhor processo para a resolução dos conflitos; aceitação da diversidade como elemento enriquecedor dos processos; defesa do patrimônio material e humano do país”. Disponível em: <http://www.pnbe.org.br/historico.html>. Acesso em: 19 nov. 2019.

procuravam “fazer 'alguma coisa' que ainda não sabiam muito bem o que era, a não ser que era pela paz” (VENTURA, 2011: p. 91).

No dia 23 de Novembro de 1993 Caio Ferraz participou da solenidade de lançamento da ONG Viva Rio, no restaurante Rio's. No evento que contou com farta cobertura midiática, Clarice Pechman leu o manifesto “Dê um tempo pro Rio” e anunciou a pretensão da ONG de paralisar todas as atividades da cidade por dois minutos de silêncio no dia 17 de Dezembro daquele ano. Depois de Clarice, falaram, ainda, Betinho, Carlos Manoel, Ferreirinha (líderes metalúrgicos), Itamar (líder comunitário da favela Santa Marta) e, por último, Caio Ferraz, que declarou sua adesão àquele movimento. Ventura contou que a presença de Caio foi bastante destacada pelos repórteres, que noticiaram o evento nos principais telejornais da cidade (VENTURA, 2011: p. 111). A repercussão midiática seria fundamental para a adesão social massiva à paralisação do dia 17 de Dezembro, pois, 15 dias antes da data marcada, “as rádios, TVs e jornais vinham anunciando o inédito evento” (VENTURA, 2011: p. 145).

De fato, a pesquisa revelou uma farta cobertura midiática a respeito desse movimento. As matérias publicadas pelo jornal *O Dia*, por exemplo, revelam o empenho dos organizadores em mobilizar setores sociais estratégicos, para que os dois minutos de silêncio tivessem um grande impacto simbólico. No primeiro dia de Dezembro, o jornal noticiou um encontro entre coordenadores da ONG e parlamentares da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, que resultou no “comprometimento dos vereadores de apoiarem projetos de leis a serem apresentados em 94, baseados nas conclusões das discussões populares para o soerguimento social, econômico e turístico da cidade”¹⁹⁰. A matéria divulgou que havia encontros semelhantes a esse programados com os deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), com “a bancada carioca no Congresso Nacional, com o prefeito César Maia, com o governador Leonel Brizola e com o presidente Itamar Franco”¹⁹¹. Outra informação relevante foi a formação de uma “Comissão Cidadã”, na qual “donas de casas, empresários, estudantes, intelectuais, entre outros segmentos da população vão discutir com

190 “Vereadores aderem ao movimento para recupera a cidade”. *O Dia*. 1 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 4.

191 Idem.

especialistas a questão da violência do dia 6 ao dia 17”¹⁹². Enquanto isso, na mesma página a nota “Trabalhadores vão ocupar a Rio Branco” noticiou a adesão do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio, presidido, àquela época por Carlos Manuel Costa Lima, o qual havia participado da fundação da ONG¹⁹³.

Alguns dias depois, o mesmo jornal cobriu as atividades de Clarice Pechman junto ao empresariado e a entidades como a Associação Comercial, a Câmara de Comércio Britânico e o Instituto Hebert Levy. De acordo com a notícia, a Associação Comercial e a empresa de consultoria Coopers & Lybrand se engajaram na função de levantar fundos para os movimentos coordenados pelo Viva Rio, disponibilizado, inclusive, uma conta no banco Itaú para o depósito de doações financeiras¹⁹⁴. Comprovando seu comprometimento, poucos dias depois, a Associação Comercial organizou um almoço com empresários – do qual participaram Clarice Pechman, Walter Mattos Júnior e o Ministro do Trabalho Walter Barelli – com o objetivo de angariar recursos financeiros para a ONG. Na ocasião, a gigante brasileira da indústria de tabaco e cigarros, Sousa Cruz, fez uma doação no valor de 30 mil dólares, enquanto várias outras empresas também contribuíram.

Em entrevista, o Ministro Barelli relacionou a violência urbana ao desemprego e propôs como solução para esse problema a “retirada de todos os encargos trabalhistas da folha de pagamento dos trabalhadores”, além da extinção do FGTS e da redução das indenizações pagas em casos de demissão¹⁹⁵. Já os empresários do ramo de transportes públicos decidiram aderir ao movimento depois de se encontrarem com Walter de Mattos Júnior numa reunião na qual ficou acordado que os empresários disponibilizariam ônibus para o transporte de pessoas até o Aterro do Flamengo, onde, no dia 18 de Dezembro, ocorreria um ato ecumênico seguido de shows musicais – atividades também coordenadas pela ONG¹⁹⁶.

192 “Vereadores adrem ao movimento para recupera a cidade”. *O Dia*. 1 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 4..

193 “Trabalhadores vão ocupar a Rio Branco”. *O Dia*. 1 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 4

194 “Rio é a cidade do futuro para paulista de visão”. *O Dia*. 3 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 5.

195 “Empresários se engajam no movimento pela paz”. *O Dia*. 12 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 3.

196 “Ônibus do Rio também vão parar dois minutos pelo fim da violência”. *O Dia*. 4 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 4.

Paralelamente aos encontros com os empresários, o Viva Rio deu prosseguimento a sua atuação por dentro do Estado, com os debates no âmbito da “Comissão Cidadã”. Em uma dessas discussões, Nilo Batista e o Comandante da Polícia Militar Coronel Carlos Nazareth Cerqueira afirmaram, segundo *O Dia*, que “a polícia ainda não se ajustou à democracia e age de maneira fechada e autoritária” e que “a violência não pode ser contida apenas através da repressão policial”¹⁹⁷. Nilo Batista aproveitou a reunião para pedir a “ajuda do Viva Rio na implementação de um projeto que encheu os olhos da Comissão de Cidadãos: os Centros Comunitários de Defesa da Cidadania”¹⁹⁸. A ideia era instalar nas áreas mais precárias da cidade um complexo de serviços públicos, de órgãos como “Defesa Civil, Defensoria Pública, Polícia Civil e Militar, Instituto Félix Pacheco, um juiz de direito, um promotor público, Santa Casa de Misericórdia, um posto para registro civil (...), um posto do Sine, para cadastro de desempregados” e uma agência do Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ)¹⁹⁹. Tais discussões e suas propostas decorrentes demonstram que a colaboração entre o Estado e a ONG Viva Rio – que, como visto, contou com o apoio dos setores empresariais – ocorreram de forma pública.

Assim, no dia 17 de Dezembro, diversas autoridades marcaram presença na Cinelândia, onde se uniram a populares, enquanto o comitê executivo do Viva Rio se concentrou na Candelária. Para Zuenir Ventura, pode-se considerar que “a cidade’ não parou, e sim que interrompeu suas atividades em alguns pontos”, mas a sensação era a de que “das 12h às 12h02, o Rio de Janeiro ficou queto e mudo” (VENTURA, 2011: p. 149). No dia seguinte, os principais jornais estamparam manchetes que destacavam o sucesso daquele movimento. O *Jornal do Brasil* dedicou um caderno inteiro à cobertura da manifestação, onde fotos emblemáticas mostraram as diversas formas de adesão por toda a cidade.

Uma personagem importante nesse cenário, que atuou junto ao Viva Rio e cuja participação nos canais de negociação dedicados aos funkeiros foi mencionada na narrativa de Zuenir Ventura, é o arquiteto Manoel Ribeiro. Ele foi

197 “Filosofia de secretários é democratizar a polícia”. *O Dia*. 8 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 2.

198 “Nilo quer mais Centros de Cidadania”. *O Dia*. 8 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 2.

199 Idem.

autor do projeto arquitetônico da Casa da Paz²⁰⁰ e de um plano para unir as galeras rivais de Vigário Geral e Parada de Lucas, por meio de um concurso de rap e de um baile funk, que foram comandados pelo DJ Marlboro. Manoel Ribeiro também é figura importante na história do funk, já que o arquiteto foi – ao lado de Hermano Vianna – um dos primeiros intelectuais a perceber que as brigas entre as galeras funk ocorridas nas praias da Zona Sul e classificadas pela mídia corporativa como arrastões não eram uma estratégia de roubo, mas sim uma forma de interagirem entre si. No capítulo “O bonde do mal chega à Zonal Sul”, o autor de *Cidade Partida* descreveu o primeiro contato de Manoel Ribeiro com o fenômeno dos arrastões. Em entrevista para esta pesquisa, o arquiteto contou a situação da seguinte maneira:

Foi na praia, com aquela briga que teve das galeras, que se dizia que era um arrastão. E não era arrastão, era briga de turma. (...) Nas reportagens de televisão, era uma loucura o que se dizia, os absurdos que se dizia... (...) Eu peguei as várias reportagens que a televisão mostrou, decupei, e aí mostrava a repetição e as informações equivocadas... (...) Eu procurei a [socióloga] Sílvia Ramos e ela disse ‘você tem que falar com o Zuenir’. E o [Luiz] Pinguelli [presidente do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ] disse para mim ‘não faça nada sobre funk sem ler o livro do Hermano Vianna’. Aí, eu li o Hermano Vianna, aí tinha o nome do Marlboro lá, que o Marlboro foi uma espécie de guia do Vianna no mundo funk carioca. E o Marlboro me recebeu de braços abertos. Eles estavam muito preocupados com a repressão. Tinha uma similitude com o negócio que aconteceu com o samba no princípio do século, que criminalizaram. Aí, o Marlboro me adotou e me levava para todos os bailes, os de porrada e os bailes só de dança, só de namoro, como chamava o Hermano, de mela-cueca. Eu conheci o Marlboro por aí. (...) Eu ia a quatro, cinco bailes por noite. Chegava em casa às 6h da manhã. (...) E aí era São Gonçalo, Mesquitão... Mesquitão era o que eu adorava.²⁰¹

De acordo com Ventura, foi Ribeiro quem o apresentou ao DJ Marlboro, responsável por levá-lo ao baile do Tênis Clube de Mesquita – considerado um dos mais perigosos à época, porque abrigava um baile de corredor. Segundo o relato de Ventura, no caminho até o município de Mesquita, o jornalista, o arquiteto, o DJ fizeram uma parada na casa/estúdio de Marlboro (localizada no bairro Lins de Vasconcelos) onde, numa conversa sobre funk, o DJ profetizou que, um dia, a mídia iria se interessar pelo funk. Isso seria bom e ruim ao mesmo

200 Espécie de centro comunitário criado a partir de uma associação entre o sociólogo e líder comunitário Caio Ferraz, o pastor evangélico Caio Fábio e a ONG Viva Rio, que decidiram comprar e reformar – com recursos da Caixa Econômica Federal – a casa onde 8 pessoas de uma mesma família foram assassinadas durante a chacina de Vigário Geral em 1993.

201 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

tempo: “Bom porque vai tirar o estigma do fenômeno e ruim porque vai querer domesticá-lo e tirar dele a originalidade” (VENTURA, 2011: p. 120).

Até aquele ano, o DJ já havia lançado três edições do disco *Funk Brasil*, já havia produzido o LP *Conselho* do Mc Batata, estava produzindo o LP do Mc Abdulah e já tinha conseguido levar seus bailes para algumas boates da Zona Sul em dias fixos. Observando as conquistas do DJ, Zuenir Ventura afirmou que ele estaria “tentando fazer com o funk o que outros, como Paulinho da Viola, fizeram com o samba”, motivo pelo qual ele o considerava “um desses cariocas capazes de construir uma ponte cultural entre os dois Rios, trafegando da Zona Norte à Zona Sul, e vice-versa, com a facilidade de quem não acredita em fronteiras artísticas” (VENTURA, 2011: p. 121). Naquele dia, depois de assistir aos embates físicos e simbólicos entre as galeras no baile do Mesquita, o jornalista concluiu que “os meninos estavam brincando” e que “tudo não passava de uma grande gozação” ou de um “ritual de desacato” (VENTURA, 2011: p. 126).

Mas essa não era a visão que predominava sobre os bailes de corredor e sobre o funk, de maneira geral. Em Dezembro de 1993, a violência foi o tema mais debatido no Workshop “Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade?” organizado por Manoel Ribeiro, com o apoio do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e do Viva Rio. O evento não era a primeira tentativa de negociação com os funkeiros mas, talvez, tenha sido a ocasião em que eles gozaram de maior liberdade para dialogar com os setores sociais dominantes. Nesse evento, as galeras participaram diretamente por meio de falas de seus representantes e da exibição de suas coreografias, além de terem feito uma espécie de manifestação no momento de sua chegada ao local, quando entraram carregando faixas e cartazes em que se liam dizeres como “liberdade para o funk” ou “nós temos direito à cidade”. Segundo Manoel Ribeiro, a iniciativa teria sido estimulada por Rômulo Costa, deixando “todo mundo assustado no princípio”. O arquiteto afirmou que o objetivo do evento era “descriminalizar, desdemonizar o movimento”²⁰². Para tanto, ele convidou uma gama variada de participantes:

gente que era contra, gente que era a favor, gente que não entendia nada mas que tinha poder, que eu queria que ouvissem. (...) O Hermano eu convidei para ser expositor e ele não quis. Ele estava muito desconfiado do que eu pretendia. (...) Mas aceitou o convite e ficou na mesa mudo o tempo todo. Delicadíssimo, mas

202 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

mudo. Aí, depois, na saída, veio me abraçar e tudo certo. Tinham algumas pessoas que lidavam com isso, tipo Marlboro, tipo o Rômulo. Tinham umas pessoas que eu convidei para se apresentarem, o Black Star, o Abdullah, que, no intervalo, cantavam, dançavam, para mostrar que tem talentos ali no bolo, mas eram marginalizados. Tinham algumas autoridades, o César Maia, o superintendente da Caixa (que eu queria financiamento para fazer um programa). Da universidade, alguns acadêmicos. E também lideranças sociais, presidente da associação dos moradores. Ipanema não quis ir. Mas, acho que do Leme foi (...). Era um critério meio que eu defini sozinho. Eu fiz sozinho. Eu fui num autoritarismo louco, numa pretensão, que eu fiz tudo sozinho.²⁰³

Na documentação cedida pelo professor Frederico Coelho consta um caderno datilografado que foi distribuído aos participantes do workshop (Anexo 4). De acordo com as “instruções de participação”, o evento reuniu “trinta e seis pessoas qualificadas” que expuseram suas ideias, com o objetivo de “debater e encaminhar sugestões quanto ao entendimento do funk e eliminação dos aspectos negativos que convivem com essa importante manifestação cultural”²⁰⁴. O material propôs algumas “chaves de leitura do material filmado”²⁰⁵, que seria exibido durante a programação do dia. As chaves permitem que se tenha alguma noção dos temas abordados no evento e, após avaliá-las, percebe-se que a violência e os transportes públicos permaneceram tópicos centrais nos debates sobre o funk, o que também se verifica na “Introdução” do material.

Diferentemente do que ocorreu em outras ocasiões em que o funk foi debatido, observa-se que nesse evento houve a inclusão de tópicos relativos à sociabilidade dos funkeiros, conforme revelam as chaves de leitura listadas: “Rivalidade, violência, espanto e medo, escala do problema, despreparo policial, dificuldade de transporte, desconhecimento e incompreensão, alegria, espírito grupal, a força do movimento, elementos do mundo funk, um outro Rio” (*grafado conforme o original*)²⁰⁶. Ainda assim, na parte “Introdução”, dos três tópicos propostos para debate, os dois primeiros abordaram o fenômeno a partir da ótica dos setores sociais dominantes – destacando seus incômodos e prejuízos –, enquanto que o último adotou o viés da violência urbana para abordar as interações entre galeras, conforme se vê no trecho abaixo:

203 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

204 “Instruções de participação”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

205 “Chaves de leitura do material filmado”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

206 “Chaves de leitura do material filmado”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

- A) A indignação e espanto de proprietários, moradores e usuários diante dos incidentes que se repetiram nas praias com a, à princípio, alegre e posteriormente violenta, participação de rapazes e moças, das nossas periferias, e policiais;
- B) Os prejuízos incomensuráveis sobre a imagem do Rio, e para os setores econômicos relacionados ao turismo em geral e ao mercado imobiliário, com repercussões sobre o emprego e sobre a arrecadação pública;
- C) O de ponta do iceberg que se avoluma em direção às periferias, onde a violência do cotidiano é ritualizada no antagonismo de galeras, nos gritos de guerra, nas demarcações de territórios e nos embates.²⁰⁷

Ao longo do documento, a preocupação com a “imagem do Rio” – expressa no tópico “B” – vai ganhando contornos mais concretos de um projeto político de cidade global no qual os interesses dos “setores econômicos relacionados ao turismo em geral e ao mercado imobiliário” eram fatores determinantes, enquanto que “o emprego e a arrecadação pública” seriam a “repercussão” das oscilações positivas ou negativas desses grupos. Isso foi reforçado pelo comentário seguinte aos tópicos listados, no qual lê-se que a “importância do correto equacionamento dessas questões é proporcional aos prejuízos que o problema traz ao Rio – uma ‘marca mundial’, à sua economia, à sua população e a seu projeto de metrópole” (*grafado conforme original*). Ou seja, ao apontar a urgência de equacionar as questões trazidas pela emergência da juventude periférica nos debates políticos sobre política urbana, o documento aponta a negociação e o diálogo como condição para o desenvolvimento de um projeto de metrópole, deixando nítido que as discussões sobre os funkeiros ocuparam lugar de destaque nas tentativas de estabelecer certo consenso social²⁰⁸.

Em relação à metodologia dos debates, os organizadores proporcionaram um dia de imersão dividido em dois módulos: no primeiro, seriam analisados “recortes de jornais, material filmado em VT e depoimentos”²⁰⁹ e, no segundo, as discussões se dariam em torno de questões urbanísticas – comparando-se os casos de Los Angeles e Rio de Janeiro – em que seriam expostas “várias visões sobre os impactos econômicos na cidade” gerados pelo fenômeno das galeras²¹⁰. Ao final

207 “Introdução”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

208 Idem.

209 Idem.

210 “Metodologia”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

de cada módulo seria elaborado um “relato sintético” dos debates para que fosse encaminhado aos participantes. Sobre esses últimos, o documento revela que estavam divididos em duas categorias: os “convidados para sentarem á mesa e que participarão dos debates como expositores ou fazendo intervenções e perguntas” e os “ocupantes das cadeiras laterais, convidados a assistir aos debates ou elaborar os relatórios das seções”, os quais poderiam “encaminhar perguntas escritas, à coordenação, que as lerá na medida da disponibilidade de tempo e a seu critério” (*grafado conforme original*). Dentre os convidados, o material listou a presença deles na seguinte ordem: “dirigentes públicos; representantes empresariais; membros da comunidade técnica e acadêmica; formadores de opinião e jornalistas; representantes do circuito funk e de moradores da periferia”²¹¹.

A programação teve início às 9 horas da manhã, com falas de abertura do reitor da UFRJ, professor Nelson Maculan Filho, e do prefeito César Maia. Em seguida, às 9:20, foram exibidos três vídeos sobre os bailes e os funkeiros. O primeiro foi descrito como “material telejornalístico sobre o episódio de 12 Out 93, em Ipanema”, referindo-se, provavelmente, a um episódio semelhante ao que ocorreu em 1992 e que foi classificado como arrastão. O segundo vídeo apresentou “trechos do Programa Legal, sobre bailes funk” e o último exibiu fragmentos do “documento especial, sobre violência em bailes funk”. Às 9:35 estava marcada a mesa redonda sobre as galeras e, às 11:05, a última sessão do período da manhã, em que seria apresentado um estudo de caso sobre a cidade estadunidense de Los Angeles e as “gangs de rua”²¹². Nessa mesa, Manoel Ribeiro foi o encarregado introduzir as discussões. Essa atividade seria coordenada por Marlene Fernandes, do Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) e do Projeto Mega Cidades²¹³.

Após um intervalo para almoço, às 14:30 seria apresentado o painel “‘O caso do Rio de Janeiro’: Três visões do problema”, cuja coordenação coube a Ayrton Xerez (Superintendente da Caixa Econômica Federal – CEF). Três

211 “Metodologia”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade?

212 Idem.

213 O IBAM se define como uma “associação civil sem fins lucrativos, criada em 1º de outubro de 1952, com sede no Rio de Janeiro”, cuja criação “recebeu o apoio das associações municipais e dos movimentos relacionados ao municipalismo brasileiro”, e como uma instituição que “atua tanto no Brasil como no exterior, com forte presença na América Latina e nos países africanos de língua portuguesa”. Disponível em: <http://www.ibam.org.br/info/institucional/1>. Acesso em: 16 set. 2016.

perspectivas a respeito do Rio de Janeiro foram, então, desenvolvidas por Alba Zaluar (antropóloga), Sílvia Ramos (representando a FAPERJ) e Solange Amaral (Sub-prefeita da Zonal Sul). Às 16 horas, a última sessão do evento aglutinou os representantes dos setores empresariais no painel “‘Impactos dos tumultos nas praias’, sobre a economia do Rio”. O coordenador escolhido para essa atividade foi Arthur Donato (presidente da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro – FIRJAN) e os expositores representavam uma gama variada desse setor social, com Nádia Rebouças (empresária de marketing), Fernando Wrobel (presidente da Associação de Dirigentes de Empresas do Mercado Imobiliário – ADEMI), Alfredo Laufer (coordenador do Pensamento Nacional das Bases Empresariais – PNBE – mesma instituição a qual Clarice Pechmann estava vinculada, além do Viva Rio) e Rodrigo Lopes (Secretário de desenvolvimento econômico do município do Rio de Janeiro)²¹⁴.

De acordo com a narrativa do jornalista Zuenir Ventura durante o workshop, a representante da Associação de Moradores do Leme e a vereadora Rosa Fernandes fizeram reclamações a respeito do excesso de barulho das caixas de som e dos episódios de violência que ocorriam na saída dos bailes e dentro dos clubes que permitiam a prática do corredor. Já os líderes de galera participantes do evento, Jair e Gilvan, explicaram que tais incidentes eram de responsabilidade de grupos minoritários, os quais deveriam ser neutralizados pelos promotores dos bailes. Eles ainda sugeriram alguns mecanismos de controle para tentar amenizar a agressividade dos integrantes mais radicais, como a confecção de carteirinhas de identificação (tal qual Verônica Costa apontou em entrevista) e a criação de competições focadas em outras habilidades. Rômulo Costa e o DJ Marlboro reforçaram a perspectiva das duas lideranças e ainda reafirmaram as reivindicações que vinham sendo feitas em todos os canais de negociação dos quais os funkeiros participaram, ou seja, o reforço do policiamento no início e no fim dos bailes, a melhoria na oferta de transportes públicos e a abertura de espaços onde as galeras pudessem se organizar (VENTURA, 2011: p. 152).

Ao ser questionado sobre os bailes de corredor, Marlboro procurou explicar o fenômeno, ressaltando que “a falta de perspectiva de vida de alguns jovens significa em consequência a perda de identidade” – o que os levava a

214 “Programação (Preliminar)”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade? – sem página.

buscá-la por meio de “formas agressivas de afirmação” (VENTURA, 2011: p. 153). A explicação do DJ se aproximava da visão exposta por Maria Teresa Monteiro (autora da pesquisa de marketing sobre o perfil do carioca nos anos 1990 analisada no tópico anterior) para quem a contínua segregação dos jovens periféricos poderia levar o Rio a um “ensaio geral de luta de classes”, onde “haveria arrastões sistemáticos e eles iriam armados”. O jornalista classificou a visão de Monteiro como “mais ideologizada” e “meio apocalíptica”, sobretudo se comparada às opiniões apresentadas por Manoel Ribeiro – entendidas por ele como “uma posição 'mais integrada’”.

No entanto, o ponto central da perspectiva do arquiteto era bastante próxima daquilo que Maria Teresa Monteiro defendia, pois ele também argumentava contra a proibição dos bailes e a favor da integração do funk e da “massa de excluídos” que tinham naquelas festas sua principal – e, por vezes, a única – forma de lazer. A diferença entre as duas posições residia, talvez, no modo de apresentar a questão: enquanto Monteiro adotava um tom mais alarmista, focando nos conflitos entre classes sociais, Ribeiro apostava na sensibilização de afetos muito caros ao imaginário social, ao destacar a forma como as brigas de galeras poderiam provocar um “incômodo causado por *eles* nas *nossas* praias” (*grifos originais*) (VENTURA, 2011: p. 154).

Sobre a participação dos representantes dos setores empresariais, Manoel Ribeiro teceu alguns comentários, em entrevista para essa pesquisa. Segundo ele, o momento de maior tensionamento provocado pelas falas de tais agentes ocorreu em reação a uma fala de Ayrton Xerez que teria dito “a gente admite tudo, mas falta de educação, não!”, causando uma reação de quase vaia na plateia. Para Ribeiro, o Superintendente da CEF estaria se referindo ao hábito de subir no teto dos ônibus como uma prova de “falta de educação, sem sacar que a falta de educação era um problema das elites que não davam educação. (...) O cara estava se autoacusando, na verdade”²¹⁵. O arquiteto afirmou que, apesar desse pequeno incidente, os representantes dos setores empresariais estavam preocupados em manifestar seus incômodos de maneira mais mediada, porque a composição do evento os colocaria numa posição mais defensiva. Ribeiro descreveu essa participação da seguinte forma:

215 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

A preocupação deles era o negócio da desvalorização imobiliária da orla, por conta dos arrastões. (...) Mas eles estavam com muito cuidado, porque ali estavam os empresários do funk e já estavam as galeras, também. Não dava para arrear: ‘tem que tirar esses vagabundos daqui!’. Tem que ir manso e eles foram com muita habilidade, mas falando do IPTU, falando do preço dos imóveis. Mas isso foi muito fácil de rebater, porque a cidade é uma só. Põe amenidades onde o cara mora que ele nem vem para aqui, fica lá achando uma boa.²¹⁶

Ao relacionar a análise do material de apoio ao evento às últimas falas do arquiteto, é possível identificar o tipo de preocupação que o movimento funk inspirou nos setores empresariais. A percepção expressa por Manoel Ribeiro a respeito dessa conjuntura também merece ser analisada mais detidamente, pelo fato de o arquiteto ter se colocado no papel de mediador entre os funkeiros, o empresariado e o Estado. Em relação ao primeiro ponto, percebe-se que o incômodo provocado pelos funkeiros materializava os aspectos simbólicos e concretos da estigmatização e da criminalização dos comportamentos e das formas de diversão desses jovens. Assim, no simbolismo das imagens representativas dos funkeiros como “pivetes” que foram produzidas e massificadas pela mídia empresarial e por agentes públicos, nota-se o entrelaçamento entre fatores como raça, classe e território. Fica nítido que sua circulação pelas áreas nobres da cidade era vista como algo a ser evitado ou, no mínimo, disciplinado, porque seus comportamentos eram encarados como falta de civilidade – visão que se estendia a seus locais de moradia e a suas formas de sociabilidade. Ao mesmo tempo, esses fatores se expressavam na realidade material de forma bastante concreta, pois sugeria-se que a presença desses jovens nas áreas mais valorizadas da cidade contribuiria para a desvalorização imobiliária de tais regiões e para uma crise no ramo do turismo – já que a imagem da cidade ficaria prejudicada, afastando potenciais visitantes e culminando numa crise dos setores turístico e imobiliário.

A respeito da perspectiva de Manoel Ribeiro sobre aquele contexto, vê-se que ele foi crítico de um viés proibicionista e discriminatório em relação aos bailes e aos funkeiros porque reconheceu o status de manifestação cultural do movimento funk. Também é possível perceber que, para ele, as desigualdades sociorraciais se expressavam intensamente naquela organização urbana. Assim,

216 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

seus esforços para criar canais de diálogo entre os diferentes setores sociais podem ser interpretados como uma tentativa de pactuar um “equilíbrio de compromisso”, que viabilizasse a realização de um “projeto de metrópole”, conforme mencionado na introdução do material de apoio ao workshop que organizou.

Embora esse projeto não apareça muito bem definido no documento, é possível ter alguma dimensão do que o arquiteto encarava como necessário para sua concretização a partir de sua atuação profissional. Ele, que na década de 1970 havia trabalhado no Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, foi autor de vários projetos do Programa de Urbanização e Assentamentos Populares do Rio de Janeiro (PROAP) – mais conhecido como “Favela-bairro” – iniciado durante o primeiro mandato de César Maia à frente da prefeitura²¹⁷. De acordo com o próprio, ele foi o autor dos projetos de urbanização das seguintes favelas: Serrinha, Parada de Lucas, Vigário Geral, Mangueiral, Santo Amaro, Favela do Metrô e São Carlos, sendo que os dois últimos não chegaram a ser realizados.

Esses e outros projetos dos quais esteve à frente revelam que, para ele, a integração urbana deveria passar pelo estímulo à “cultura disponível” produzida localmente, ou seja, por iniciativas de valorização das manifestações culturais e dos modos de vida locais desenvolvidos nas áreas periféricas²¹⁸. Isso fica nítido no último trecho citado de sua entrevista, no qual ele apontou a oferta de “amenidades” nas áreas de favelas como uma possível solução para as tensões territoriais causadas pela presença dos jovens periféricos nas praias da Zona Sul da cidade. Ele apontou a Casa da Paz (localizada em Vigário Geral) como um exemplo concreto dessa perspectiva, pois lá eram oferecidos “cursos de capacitação nessa linha da cultura disponível”²¹⁹.

Manoel Ribeiro promoveu ao menos duas iniciativas desse tipo direcionadas ao funk: uma em parceria com a ONG Viva Rio e a outra com a prefeitura do Rio. A primeira delas foi a realização do “baile da paz”, que teve como objetivo o estímulo a uma trégua entre as galeras de Vigário Geral e Parada de Lucas – duas favelas vizinhas cujos moradores, àquela época, nutriam uma forte rivalidade territorial. A iniciativa foi noticiada pelo jornal *O Dia* como uma

217 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

218 Idem.

219 Idem.

atividade decorrente do trabalho das “comissões cidadãs” promovidas pelo Viva Rio na Câmara Municipal da capital fluminense. Manoel Ribeiro foi apontado como membro da subcomissão de juventude, o qual, junto com o DJ Marlboro, foi responsável por organizar uma reunião com um grupo de 20 funkeiros provenientes das duas favelas para que chegassem a um acordo de paz, a ser celebrado num baile de união²²⁰.

Em entrevista ao jornal, o arquiteto revelou suas intenções futuras, quando afirmou que pretendia “estimular a profissionalização dos compositores funk e DJ’s, enviar fitas demos às rádios e promover outros eventos”²²¹. Em outra notícia sobre o trabalho da subcomissão de juventude, o mesmo jornal informou que esta tinha o intuito de propor “uma agenda de eventos e atividades com os funkeiros” pela cidade. Nessa ocasião, Ribeiro – que foi apresentado como um pesquisador do movimento – descreveu o funk como uma manifestação cultural, destacando seu potencial simbólico para os “comportamentos, vestuário, gestualidade, posturas corporais, danças, identidades e conflitos, além de mobilizar consideráveis investimentos econômicos”. Ele salientou que o funk poderia ser utilizado como um “poderoso instrumento de pacificação e integração social e econômica da juventude pobre” e sugeriu “a regulamentação do embate de galeras como esporte, com regras e juízes”²²².

O “baile da paz” foi realizado no CIEP Mestre Cartola, no dia 21 de Janeiro de 1994 e, segundo o jornal *O Dia*, levou cerca de três mil jovens das duas favelas a dançarem juntos em clima de conagração. A paz teria sido ameaçada quando os presentes deram início aos “trenzinhos”, porque, assim, as galeras acabaram entrando em choque no meio do salão. O tensionamento, no entanto, foi contornado por meio da atuação de Manoel Ribeiro (representando, na ocasião, o Viva Rio, conforme o jornal) e dos líderes comunitários locais, Ari da Ilha (presidente da Escola de Samba Balanço de Lucas) e Nahildo de Souza (de Vigário Geral)²²³. Em entrevista, o arquiteto ofereceu mais alguns detalhes sobre a ocasião:

220 “Paz afinal entre as galeras de Lucas e Vigário”. *O Dia*. 23 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 2.

221 Idem.

222 “Funkeiros terão agenda organizada”. *O Dia*. 29 de Dezembro de 1993. Cidade, p. 2.

223 “Funkeiros de Lucas e Vigário dançam em paz”. *O Dia*. 25 de Janeiro de 1994. Polícia, p. 8.

Foi um baile muito legal, que quase saiu porrada. Porque o pessoal de Lucas e o de Vigário tinha acertado e conversado com o Ari da Ilha, que era o presidente da associação de Lucas (...). A gente tinha combinado de não ter nada. Só que o pessoal de Lucas convidou a rapaziada da Cidade Alta (...) que não tinha entrado no acordo. E aí começaram a fazer um trezinho e o Marlboro falou: ‘vai sair porrada.’. Aí, eu fui no microfone, com o microfone dando choque, pulava da mão, aquela porra mal aterrada... Aí, eu tentando dizer: ‘vocês se comprometeram comigo, querem me foder?’, dando uma bronca na garotada... Aí, o seu Ari veio e disse: ‘olha, papai vai dar palmada no bumbum de vocês...’. Foi o que resolveu! Eu tinha feito um discurso apelando para o compromisso. (...) Eu não podia falar isso, né?²²⁴

Apesar do sucesso do evento, o jornal noticiou o baile em sua seção policial, na mesma página em que a matéria “Tiroteio à saída de baile funk causa duas mortes” narrava o ocorrido no bairro da Ilha do Governador – localizado a, pelo menos, 15 quilômetros de distância do CIEP Mestre Cartola²²⁵. A foto que ilustrava o “baile da paz” também contribuía para reforçar a ideia de que os bailes funk eram locais perigosos, na medida em que retratou os funkeiros com tarjas pretas em seus olhos e posicionados de uma forma que sugeria aos leitores do jornal a ideia de que o enfrentamento físico entre galeras tinha predominado no baile. Isso evidencia que, mesmo nos casos em que os funkeiros buscavam aderir a uma solução consensuada para o baile, a narrativa hegemônica que costumava recair sobre eles era, na maioria das vezes, marcada pelo tema da violência, explícita ou implicitamente.

A outra iniciativa da qual Manoel Ribeiro esteve à frente foi o projeto “Rio Funk”, desenvolvido junto à Prefeitura do Rio de Janeiro. Embora tenha sido concretizado por vários órgãos e agentes do poder público do âmbito municipal, não foi possível localizar nenhum registro oficial mais detalhado sobre a existência desse projeto. A única fonte produzida pela prefeitura que atesta, de fato, sua participação é o texto da lei municipal Nº 2.343 de 1995, que “dispõe sobre as diretrizes orçamentárias para o exercício financeiro de 1996”, a qual, recomenda, no Anexo II, “dar continuidade ao programa Rio Jovem, com ênfase ao projeto Rio Funk”²²⁶. Essa lacuna impõe uma grave limitação para a análise dos objetivos e dos impactos dessa iniciativa. Ainda assim, é possível analisar

224 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

225 “Tiroteio à saída de baile funk causa duas mortes”. *O Dia*. 25 de Janeiro de 1994. Polícia, p. 8.

226 Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/0b0a921dfe7efdb9032576ac0073372b?OpenDocument&ExpandSection=-3>. Acesso em: 18 set. 2018.

alguns de seus aspectos com base na memória de Manoel Ribeiro e nos poucos registros encontrados na mídia empresarial.

As informações obtidas por meio da mídia foram todas fornecidas pelo próprio Manoel Ribeiro, que, àquela altura, havia conquistado um importante espaço nos jornais empresariais, desempenhando um papel de especialista no assunto. No início de 1994, ele publicou artigos de opinião no *Jornal do Brasil* e no *O Dia*, nos quais procurou ressaltar as características do funk como movimento cultural – abordando temas como juventude, territorialidade, códigos de valores etc –, ao mesmo tempo em que expôs os entraves urbanos que contribuíam para intensificar os problemas que ocorriam nos bailes, destacando a interdição dos clubes e a falta de um planejamento de segurança e de transportes públicos²²⁷.

Nesses textos ele também propôs medidas possíveis para sanar esses problemas, além de dar maiores detalhes sobre seu projeto junto à prefeitura do Rio. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, ele afirmou que o programa “Rio Funk” seria realizado em parceria com a CBIA²²⁸. A sigla não aparece explicada no texto, mas em pesquisa na internet, foi possível localizar um decreto presidencial datado de 1994, que dispunha sobre a estrutura burocrática da Fundação Centro Brasileiro para a Infância e Adolescência²²⁹, levantando a possibilidade de que o governo federal tenha participado, em algum nível, dessa proposta. Ao jornal *O Dia*, Manoel Ribeiro revelou detalhes sobre o projeto:

Na linha da regionalização dos bailes, como meio de evitar os confrontos, e de profissionalização do circuito funk, estão sendo criadas 36 oficinas de dança, DJ e teatro e serão realizados 48 bailes, em 12 novas localidades, servindo a mais de 20 comunidades, tudo inteiramente gratuito²³⁰

Em entrevista concedida para essa pesquisa, o arquiteto apresentou outros dados sobre a realização do projeto, tais como os valores envolvidos, o público-alvo, os colaboradores etc. Ainda que não possam ser comprovados por nenhuma outra fonte oficial, essas informações servem como algum parâmetro para que se possa dimensionar a iniciativa. Segundo ele, o programa “Rio Funk”,

227 “Quem tem medo do funk?”. *Jornal do Brasil*. 6 de Janeiro de 1994. Opinião, p. 11.

228 “Projeto para a periferia”. *Jornal do Brasil*. 3 de Fevereiro de 1994. Opinião, p. 11.

229 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D1302.htm. Acesso em 19 set. 2018.

230 “O projeto Rio-Funk”. *O Dia*. 6 de Janeiro de 1994. Opinião/Internacional, p. 6.

Era um programa em nove favelas, que tinha aulas de disc jockey. E aí, era o Marlboro, o Tubarão, eram os caras que estavam no top de ser disc jockey. Tinha aula de dança, que aí era o You Can Dance, o Black Star, o Cashmere, outros que também davam aula de dança. Aí, tinha carpintaria de caixa de som. E o cara da prefeitura que era meu contato era de teatro e disse ‘tem que ter teatro também’. Botamos o teatro para dentro. Eu consegui 70 mil dólares na ABIA, que era a Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids. Não tinha nada a ver com o negócio, mas eles estavam com 70 mil dólares lá, não sabiam o que fazer, e iam ter que devolver se não usassem. Eu disse ‘vamos fazer o programa do funk, a gente faz um concurso de funk, os caras falando para tomar cuidado, preservativos e tal’. Compararam a ideia e me deram os 70 mil dólares. Isso foi repassado à prefeitura e a prefeitura custeou o programa. Infelizmente, acabou o dinheiro, acabou o programa. E eu disse ‘isso tinha que ter continuidade’. (...) Foi uma coisa engraçada porque no final do ‘Rio Funk’ mudou a secretária. Antes, era a Laura Carneiro. A Laura ia comigo para a favela, fazia aula de dança com o You Can Dance. A Laura era populista, ela queria voto. Tudo bem, está fazendo o programa, pode vir faturar. E aí, ela saiu e entrou a Helena Severo e eles demoraram quatro meses para me pagar. (...) Foi uma pena, porque era um programa legal. A ideia era, depois, fazer um grande baile na Apoteose com todos os grupos que participaram se apresentando como disc jockeys, como bailarinos. Não aconteceu, ficou só nos cinco meses de aula. Uma pena. (...) Ao pessoal do funk interessava. Quem não tinha talento, ia fazer caixa de som, carpintaria de caixa de som, quem não tinha talento artístico. E o pessoal do funk se interessava por isso. Eu me lembro que, para vender esse programa, o Rômulo era presidente da Associação das Equipes de Som e eles se reuniam, toda segunda-feira ou de 15 em 15 dias, na Torre da Brasil – era uma churrascaria que ficava ali no Mercado São Sebastião, na Avenida Brasil. E aí o Rômulo disse ‘eu não posso decidir isso sozinho’. Conversa, podia porque ele tinha muito poder. ‘Você tem que convencer a rapaziada’. E eu disse ‘tá bom, me leva lá’. (...) Eu tinha escrito, já, uma série de artigos, tinha feito o seminário, então todo mundo me achava o salvador da pátria, o cara que ia recuperar a imagem do funk. Aí, abriram a mesa, me botaram no centro, o Rômulo de um lado e o Zezé do outro. Comemos para caramba e na hora da sobremesa o Rômulo bateu num copo, me apresentou, encheu minha bola: ‘ele tem uma coisa para propor para vocês’. Eu acho que todo mundo já sabia o que que era, porque eu expliquei, expliquei e aí, ‘uauuuu!’. ‘Posso contar com vocês?’ ‘Pode!’ ‘Então, eu preciso de disc jockey, preciso de equipamento, preciso do pessoal das danças, preciso de carro para transportar isso tudo’. E eles resolveram isso tudo. (...) As pessoas e o material. (...) Eu boleei o programa, arranjei a grana e a prefeitura foi que institucionalizou o programa, mas não teve visão de dar continuidade. Acabou a grana da ABIA, acabou... (...) Porque precisava de uma instituição por trás disso. Então, tinha que ser a prefeitura, porque meu objetivo era dar continuidade a isso, eu queria que isso virasse um programa de governo, pelo menos, se não, um programa de Estado. Vamos usar o funk como veículo de comunicação, como alternativa profissional, como meio de expressão. As narrativas das letras eram importantes para o estabelecimento de políticas públicas. Eu tinha uma porção de ambições e de visões e, por isso, a prefeitura era fundamental. Foi durante a gestão do César Maia e ele deu um apoio extraordinário. (...) Ele foi no seminário, ele abriu o seminário e ele tinha uma noção muito clara disso: eram um milhão de jovens. Ele pensava no eleitor em princípio. Mas acho que ele também tinha essa visão de que podia ser... Eu falava para eles: ‘cara, se você chegar para um garoto desses que já engravidou a vizinha, já vai ter uma responsabilidade aos 17 anos, 18 e dizer ‘olha, garoto, vai terminar o ginásio, vai fazer um curso técnico e depois a gente vai batalhar um emprego para você’, ele te manda à merda’. Ele precisa botar dinheiro dentro de casa ontem, ajudar a mãe e o filho que vai nascer da vizinha. Então, a gente tem

que arranjar o que eu estava chamando de cultura disponível. ‘O que você faz?’ ‘Eu bato tambor’. ‘Então, vamos ganhar dinheiro batendo tambor’. ‘O que você faz?’ ‘Eu danço funk’. ‘Então, vamos ganhar dinheiro...’. Uma coisa assim. E ele percebeu isso, ele sacou esse negócio.²³¹

Esse trecho da fala Manoel Ribeiro faz emergir algumas questões que devem ser consideradas com mais cuidado. De início, sua referência ao financiamento oferecido pela Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA) levanta dúvidas a respeito do que foi dito em seu artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 3 de fevereiro de 1994, em que ele destacou a participação de uma entidade denominada CBIA. Duas hipóteses podem ser levantadas sobre isso. A primeira delas é a de que tenha se tratado de um erro de digitação no texto publicado pelo periódico, sendo a ABIA a entidade à qual ele se referiu desde o início. A segunda possibilidade é a de que as duas entidades tenham dado algum tipo de suporte à realização do projeto. Ambas as hipóteses parecem plausíveis, mas, infelizmente, não é possível atestar nenhuma das duas. Ainda sobre isso, vale destacar que a ABIA é uma Organização Não Governamental que foi fundada em 1987 pelo sociólogo Hebert de Souza (Betinho) – o qual também participou da ONG Viva Rio – e que, atualmente, recebe financiamento de diversas entidades internacionais, dentre as quais a Fundação Ford²³².

Outro ponto a ser discutido é o engajamento dos donos de equipe de som no projeto, os quais teriam disponibilizado recursos humanos e materiais para que o programa se concretizasse. Ao contar a anedota da reunião na churrascaria, o arquiteto sublinhou que aquela proposta interessava a eles. Embora Ribeiro não tenha explicado o porquê de tal interesse, é possível supor que os donos das equipes tenham sido motivados tanto pela formação de novos profissionais e artistas que poderiam ser contratados futuramente pelas equipes, quanto pelo fato de que o projeto significava o reconhecimento do Estado de que o funk era uma manifestação cultural. Essa atuação dos agentes públicos citados, aliás, é mais uma questão a ser analisada.

De acordo com Manoel Ribeiro, o entusiasmo de César Maia e de Laura Carneiro (Secretária de Desenvolvimento Social entre 1993 e 1994²³³) se

231 Entrevista realizada com Manoel Ribeiro em 6 de Junho de 2018.

232 Disponível em: <http://abiaids.org.br/>. Acesso em: 19 set. 2018.

233 Disponível em: <https://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/maria-laura-monteza-de-sousa-carneiro>. Acesso em: 19 set. 2018.

explicaria pela expectativa de converter aquela iniciativa em ganhos políticos, pois, como foi visto, o funk mobilizava milhares de jovens. Sua narrativa corrobora, portanto, o que veio sendo debatido até aqui sobre os movimentos realizados por setores do Estado e das classes dominantes de incorporar aspectos da visão de mundo e dos modos de vida dos jovens periféricos, como estratégia para garantir o consenso social necessário ao exercício de sua hegemonia. Isso também se expressa na visão de Ribeiro, sobre a possibilidade de transformar o funk num “veículo de comunicação” com os funkeiros, utilizando-se os discursos presentes nas músicas para o “estabelecimento de políticas públicas”. Sua proposta de profissionalizar uma atividade cultural como alternativa para a melhoria da inserção social desses jovens pode ser encarada da mesma forma.

Ao longo daquela década, o arquiteto iria elaborar melhor suas propostas de incorporação do funk pelo poder público e pelos principais canais midiáticos, para que seu potencial mercadológico pudesse ser desenvolvido. Tais ideias foram publicadas por ele em 1997 no artigo “Funk'n Rio: vilão ou big business?”, na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nesse texto, ele descreveu o funk como uma produção de baixo custo, que poderia ser feita em qualquer lugar, enquanto que os bailes foram encarados como um vultoso mercado que abarcava setores expressivos da juventude favelada. Para o arquiteto,

O dinamismo desses mercados, carentes de oportunidades de lazer e de cultura, ensejou o aumento: do número e porte das equipes de som (...); de artistas de sucesso; de pontos de bailes em clubes suburbanos e comunidades (cerca de trezentos bailes por semana) e do volume de público por baile, podendo atingir quatro ou cinco mil garotos e garotas de 13 a 20 anos, dançando em autêntica e enérgica alegria.

Esse mesmo segmento ensejou ainda o surgimento de uma indústria fonográfica à margem das grandes gravadoras, bancando sua própria produção, garimpando novos valores e formatando seus produtos de acordo com as tendências do mercado. (RIBEIRO, 1997: p. 287)

A partir de sua perspectiva, pode-se observar que a abertura de canais de negociação pelo Estado, pelos veículos da mídia corporativa e pelo empresariado aos funkeiros possibilitou uma ampliação do mercado relacionado ao movimento funk. Assim, o seminário “Barrados no Baile”, as iniciativas do Viva Rio e o workshop “Galeras” podem ser tomados como exemplo dessa estratégia. No entanto, da mesma maneira que os agentes do Estado não foram unívocos na escolha das ações direcionadas à juventude periférica (de maneira geral) e aos funkeiros (em particular)

– seja no sentido de negociar ou de reprimi-los –, os setores empresariais também incentivaram medidas repressivas contra essa parte da população, ao mesmo tempo em que buscaram criar os canais de diálogo que foram debatidos aqui. No próximo capítulo, serão analisadas as ações repressivas articuladas pelo empresariado junto ao Estado – que afetaram diretamente o movimento funk e outras manifestações culturais subalternas.

3

Quando a chapa esquentava – A coerção do Estado em resposta às demandas dos funkeiros

Diante do acirramento das tensões sociorraciais, que se expressaram de modo mais brutal nas chacinas que vitimaram as populações periféricas, alguns membros do Estado e uma fração do empresariado optaram por estabelecer os canais de negociação com os funkeiros abordados no capítulo anterior, de modo que fosse possível encontrar uma solução consensuada para os bailes. Enquanto isso, na mídia empresarial, o funk passou a ser cada vez mais representado como um movimento artístico nos suplementos culturais, de lazer e televisivo, mostrando que havia um real interesse dos setores sociais dominantes pelos discursos comunicados por aqueles jovens – fosse no intuito de elaborar políticas públicas ou no de explorar o potencial mercadológico desse gênero musical. Ainda que tais agentes soubessem que a maior oferta de transportes na saída dos bailes poderia amenizar os transtornos no entorno dos clubes, as autoridades públicas que negociaram com os funkeiros não se comprometeram a intermediar a questão com as empresas de ônibus ou com o órgão do Estado responsável por tal tarefa e ainda se recusaram a intensificar o policiamento na saída dos bailes. Como resultado, os problemas associados aos bailes funk seguiram sem solução, dando margem para que aqueles partidários de uma postura criminalizadora e proibicionista agissem de forma mais incisiva.

Mesmo no momento em que essas autoridades se dispuseram a dialogar com os funkeiros, o viés repressivo nunca deixou de ser utilizado, fato que motivou a interdição de clubes e a imputação criminal de Mc's, DJ's e donos de equipe de som. Tais ações encontraram legitimação nos principais veículos da mídia corporativa, em suas páginas policiais e colunas editoriais, que reforçavam a associação entre funkeiros e criminosos. Por isso, a abertura desses espaços de negociação pode ter causado certo incômodo entre aqueles que apostaram na coerção como política direcionada aos funkeiros, pois é palpável que tais espaços foram conquistados por meio da mobilização desses jovens.

Desde o primeiro capítulo desse trabalho, buscou-se estabelecer o entendimento de que o Estado e a mídia empresarial não podem ser encarados como entidades monolíticas, visto que seus diferentes agentes adotaram

procedimentos com sentidos diversos em relação ao funk. Assim, após as chacinas que, em 1993, abalaram as discussões sobre segurança pública do estado, se houve aqueles que buscaram pactuar soluções de consenso com integrantes do movimento funk, também houve aqueles que recrudesceram o viés persecutório em relação aos bailes e a seus frequentadores, talvez com o intuito de se contraporem às negociações que vinham sendo feitas. Por isso, as próximas páginas serão dedicadas a discutir como tais ações impactaram esse movimento cultural e o jogo político no qual ele estava inserido.

3.1

O caráter precário das soluções negociadas e a institucionalização do viés coercitivo:

No início de 1993 – poucos meses após a realização do seminário “Barrados no Baile” –, os bailes voltaram a ser liberados pelo alto comando das forças de segurança do estado do Rio de Janeiro, mas a autorização não garantiu que os agentes do movimento funk estivessem livres do arbítrio e da violência cometidos pelas forças policiais e por grupos paramilitares. Após a liberação dos bailes, a equipe de som Furacão 2000 organizou uma grande festa comemorativa no estádio Maracanãzinho. No entanto, o evento foi marcado por um grande tumulto do lado de fora do estádio, que foi administrado pela Polícia Militar por meio do emprego de forte repressão contra os funkeiros.

De acordo com o que foi levantado pelo periódico *O Dia*, as lojas e os líderes de galera responsáveis pela venda dos ingressos divulgaram uma informação errada sobre o acesso a determinados espaços do local onde o baile seria realizado. Isso teria levado a um princípio de confusão na entrada do estádio e, então, os responsáveis pelo espaço decidiram fechar os portões sob a justificativa de superlotação, deixando de fora muitas pessoas que possuíam ingressos. Essa atitude levou a uma escalada do tensionamento, pois muitos frequentadores tentaram forçar a entrada pulando os muros e os portões. Então, quando outras galeras chegaram ao local entoando seus gritos de guerra, as ruas do entorno se transformaram numa arena de enfrentamento entre as turmas de funkeiros²³⁴.

234 “Chefes de galeras funk levam culpa por briga no Maracanã – Informação errada causou tumulto”. *O Dia*. 16 de Fevereiro de 1993. Polícia, p. 12.

O jornal relatou o caso como uma briga entre “três mil funkeiros, pertencentes a gangues rivais de vários pontos do Grande Rio”, que “hostilizavam os passageiros de ônibus e carros que passavam pelas proximidades” e que só foram contidos com “a chegada do Batalhão de Choque da Polícia Militar, por volta das 3h”. Ainda segundo a reportagem, os policiais “precisaram, por vezes, dar tiros para o alto” para conter os funkeiros. Em um texto complementar, o jornal lembrou as ações proibitivas perpetradas pelo Secretário de Polícia Civil, Nilo Batista, mirando, sobretudo, os clubes que cediam suas quadras para as equipes de som²³⁵. O caso revela o arbítrio dos responsáveis pelo Maracanãzinho – os quais dificultaram a realização do evento, proibindo a entrada mesmo daqueles funkeiros que possuíam ingressos – e a violência utilizada pela PM para contornar a situação – que não era algo inédito, mas que, a partir de 1993 passou a ser exercida em outro nível, sendo tolerada e mesmo encorajada pelas parcelas da sociedade que enxergavam esses jovens como inimigos públicos.

Nesse sentido, compreende-se que as matérias jornalísticas que associavam os funkeiros a criminosos cumpriram a função de legitimar as medidas repressivas que foram adotadas contra eles e seus espaços de socialização. Em Abril de 1993, o jornal *O Dia* noticiou a depredação de um ônibus em Honório Gurgel (área de atuação do 9º BPM e da 29ª DP) da seguinte maneira: “Funkeiros fazem arrastão em ônibus”²³⁶. A notícia afirma que um grupo de 20 funkeiros que se direcionavam para o baile do Boêmios de Irajá roubaram os 25 passageiros do ônibus da linha 928 (que fazia o trajeto entre Marechal Hermes e Ramos) e “quebraram a pedradas o pára-brisa dianteiro do veículo”, por volta das 19 horas. O jornal, no entanto, afirmou que nenhum passageiro prestou queixa contra o roubo, o que levanta a possibilidade de que tenha se tratado de um episódio de explosão da revolta daqueles jovens contra a dificuldade em usufruir dos meios de transporte público (conforme expressaram por diversas vezes) e não de um assalto.

Vale lembrar que, no caso do arrastão de 1992, o comportamento disruptivo desses jovens também foi interpretado pela mídia corporativa como uma estratégia de roubo em massa, contribuindo para sedimentar a ideia de que

235 “Funks voltam aos bailes e às brigas – Muitas mortes nos bailes”. *O Dia*. 15 de Fevereiro de 1993. Polícia, p. 7.

236 “Funkeiros fazem arrastão em ônibus”. *O Dia*. 13 de Abril de 1993. Polícia, p. 10.

quaisquer atitudes que escapassem a uma conduta socialmente aceita fossem classificadas como práticas criminosas. Casos como esse último e outras situações de ameaça à segurança pública (como roubos, brigas, quebra-quebras e assassinatos) foram relacionados aos termos “funkeiro” ou “galera” nas páginas de *O Dia* e do *Jornal do Brasil*. Nesse último veículo, o editorial “Crime Coletivo” de Maio de 1993 classificou as galeras como gangues que brigavam e acabavam trocando tiros na saída dos bailes. Os funkeiros foram descritos como “desocupados” e o funk como uma “subcultura violenta e destrutiva”. Sobre as consequências sociais dos bailes, afirmou-se que o saldo seria o sacrifício de “vidas inocentes ao culto da violência gratuita e da competição improdutivo”²³⁷.

O discurso midiático que criminalizou os funkeiros pode ter sido justamente um dos pontos de sustentação ideológica do tratamento brutal dispensado por muitos membros das forças de segurança pública contra a juventude periférica, de forma oficial ou não. Exemplo disso é a prisão de três agentes de segurança, acusados de assassinar quatro jovens, por conta de brigas em bailes funk. Segundo o jornal *O Dia*, Gerôncio Basílio dos Santos (Primeiro Tenente da reserva da Marinha), Gérlio dos Santos (Capitão Tenente da Marinha) e o Soldado da PM Antônio Carlos Corrêa da Silva foram presos por policiais da 74ª DP (Alcântara) acusados de matar Dilson Apolinário dos Santos em 1991 e, em 1993, Vanderlei Ribeiro da Conceição, Cláudio da Silva e Carlos Conceição da Silva. Gerôncio dos Santos era proprietário do Clube Recreativo Pacheco, onde eram realizados os bailes. Os assassinatos teriam sido motivados por brigas dentro do clube²³⁸.

Em Julho daquele ano, outros três jovens foram assassinados no bairro de Olaria, enquanto se dirigiam para o baile do Clube Pavunense. De acordo com reportagem do *Jornal do Brasil*, Cláudio Márcio Pereira da Silva, Henrique Aguiar dos Santos e Marcus Vitorino Costa dos Santos (idades entre 15 e 20 anos) foram linchados e queimados vivos depois de terem sido acusados de assaltar um ônibus da linha 484 (Olaria X Copacabana). Segundo testemunhas, os rapazes “desceram pela porta traseira do ônibus (...) de onde partiram os gritos de *pega*

237 “Crime coletivo”. *Jornal do Brasil*. 8 de Junho de 1993, p. 10.

238 “Presos por suspeita de matar em baile”. *O Dia*. 18 de Maio de 1993. Polícia, p. 8.

ladrão”²³⁹. Àquela época, os cobradores de ônibus localizavam-se na parte de trás dos veículos, sendo que, em alguns carros, havia uns poucos bancos antes da roleta, possibilitando que alguns passageiros descessem sem pagar a passagem. Mesmo nos ônibus sem esses bancos, era comum que as pessoas viajassem nas escadas traseiras dos carros, às vezes, por conta da superlotação, mas também com o objetivo de “dar o calote”.

No caso dos funkeiros, o calote pode ser entendido como uma estratégia para tentar garantir seu direito à cidade, já que, muitas vezes, não dispunham nem do valor da passagem de ônibus para que pudessem se locomover. No seminário organizado por Nilo Batista, uma das demandas trazidas por eles era justamente a melhoria na oferta de transportes públicos. No encontro entre o prefeito César Maia e os representantes de galeras, os funkeiros chegaram a sugerir a criação de um “vale-baile”, que incluiria os valores dos ingressos e das passagens de ida e volta. Tendo em vista que seus comportamentos disruptivos (tais como as brigas e os calotes) eram interpretados como práticas criminosas pelo discurso hegemônico, na matéria sobre os jovens linchados, é possível conferir de que forma isso poderia se concretizar em suas vidas. Uma testemunha não identificada denunciou a atuação de um grupo de justiceiros no local, que agia com a complacência dos policiais que moravam nas redondezas. Segundo a fonte, os linchadores já teriam atuado outras vezes: “Eles nos olham, vêem que somos negros, que temos cara de *funkeiros* e querem logo nos bater”²⁴⁰. Familiares dos rapazes assassinados fizeram um protesto na porta da 22ª DP, localizada no bairro da Penha, quando denunciaram “o preconceito e a discriminação”²⁴¹ que se materializavam naquelas mortes. Parentes e amigos levaram provas de que os jovens trabalhavam e estudavam, para desmentir a versão de que eles seriam assaltantes.

Assim como na letra de “Rap do Silva”, naquele dia, os três garotos “eram esperados no baile funk do Clube Pavunense, onde eram frequentadores assíduos”²⁴², mas, barbaramente, perderam suas vidas a caminho daquele espaço, onde ocorria sua forma preferida de divertimento e que lhes proporcionava a

239 “Massacre de Olaria gera protesto em delegacia”. *Jornal do Brasil*. 9 de Julho de 1993. Cidade, p. 17. *Grifos originais*.

240 Idem. *Grifos originais*.

241 Idem.

242 “Massacre de Olaria gera protesto em delegacia”. *Jornal do Brasil*. 9 de Julho de 1993. Cidade, p. 17.

oportunidade de extravasar as angústias de seu cotidiano. Na letra do Mc Bob Rum, de 1995, sua poesia sintetizou a narrativa trágica que se banalizou em muitos outros casos semelhantes à morte dos três jovens de Olaria. Em versos que são cantados há gerações de funkeiros, o Mc descreveu um jovem que por ser “só mais um Silva”, poderia representar outros tantos iguais a ele, que “era funkeiro/Mas era pai de família”. O jovem é definido como um trabalhador que pega o trem lotado e que possui boas relações em sua vizinhança, onde “era considerado”, ou seja, bem quisto e visto como “um cara maneiro”, embora fosse criticado por ser funkeiro²⁴³.

Essa letra ressalta a importância do baile funk para aquela personagem, que, aos finais de semana, se preparava com esforço para “curtir o seu baile/Que em suas veias rolava”, usando sua “melhor camisa” e um “tênis que comprou suado”. Nessa preparação, a presença da turma de amigos também se destaca no trecho que conta que o jovem Silva “se reuniu com a galera [e]/Pegou o bonde lotado”. Esse ritual é descrito como sendo dotado de muita emoção pois “seus olhos brilhavam”. Tamanha alegria o levou a ser o primeiro a descer da condução, sendo saudado por outros amigos que o aguardavam. No entanto, após o animado encontro, sua vida foi tirada por um sujeito não identificado, ou conforme a letra diz: “Naquela triste esquina/Um sujeito apareceu/Com a cara amarrada/Sua alma estava um breu/Carregava um ferro/Em uma de suas mãos/Apertou o gatilho/Sem dar qualquer explicação”²⁴⁴.

A música foi lançada no disco *Rap Brasil 2* – produzido pelo DJ Marlboro –, que vendeu mais de 250 mil cópias e é considerado uma das obras mais marcantes na trajetória do funk no Brasil (LUDEMIR, 2013: p. 123). Em sua letra, não é possível determinar se o assassino seria o membro de uma galera rival, um linchador ou, até mesmo, algum agente da segurança pública a serviço do Estado ou agindo de forma autônoma (como faziam grupos paramilitares, como os Cavalos Corredores). Embora todos esses pudessem representar potenciais perigos para os funkeiros, muitos indícios levam a crer que os grupos de extermínio foram aqueles que agiram de forma mais violenta contra os jovens periféricos, principalmente após a consolidação de uma política de segurança pública que se

243 Mc Bob Rum, “Rap do Silva”. *Rap Brasil Volume 2*, Som Livre, 1995.

244 Idem.

guiou pela lógica do enfrentamento armado dos comerciantes varejistas de drogas ilícitas.

Para Micael Herschmann, os episódios de extermínio da juventude periférica (como a chacina da Candelária) e outros casos de eclosão de violência urbana e política fariam parte de um contexto social de “desordem urbana”, demonstrando “a impotência do Estado em cumprir o antigo projeto de unificação e equilíbrio” (HERSCHMANN, 2005: p. 47). De acordo com ele,

Na primeira metade dos anos 90, vários episódios amplamente noticiados chocaram a opinião pública, ganhando, inclusive, as páginas do noticiário internacional: o assassinato de menores de rua na Candelária, a chacina de Vigário Geral, os arrastões nas praias da Zona Sul, as operações militares no Rio de Janeiro (conhecidas como Operação Rio I e II), o massacre de Carandiru (São Paulo), as invasões e os massacres dos sem-terra em várias localidades, e assim por diante.

Em outras palavras, num contexto marcado pelo descaso, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade, no Brasil, tanto como indício da ‘desordem urbana’, quanto, em certo sentido, como uma forma de se expor a insatisfação diante de uma estrutura autoritária e clientelista que promove sistematicamente a exclusão social. Ou seja, em um país cujo modelo político tradicional está saturado, em que o aparato jurídico-legal, na ‘prática’, só é capaz de punir as camadas menos favorecidas da população, podemos conceber a violência como uma forma de ruptura da ordem jurídico-social, como uma forma de ‘resposta’ concreta da sociedade. (HERSCHMANN, 2005: pp. 47-48)

Na visão do autor, as práticas disruptivas dos jovens periféricos (os arrastões) e as ações políticas de trabalhadores rurais organizados (as ocupações de terras, mencionadas por ele como “invasões”) se igualam à violência do Estado (institucionalizada ou não) cometida contra os setores sociais subalternizados. Essa equiparação o levou a concluir que a violência urbana seria consequência da insatisfação com um modelo político esgotado, demonstrada por uma “sociedade”, que é tomada como uma categoria genérica. Embora reconheça a existência de uma “exclusão social”, em sua interpretação prevalece a ideia de que formas distintas de expressão da violência teriam um mesmo sentido, provocando um mesmo tipo de ruptura com a “ordem jurídico-social” estabelecida.

Conforme a pesquisa apresentada, entende-se que casos distintos de violência possuem razões e consequências sociais distintas, que devem ser analisadas separadamente, de modo a permitir a compreensão dos sentidos específicos que expressam. As autoras Adriana Facina e Adriana Lopes, entendem que naquele contexto histórico, esse tipo de violência seria decorrente

do processo de consolidação de um Estado Penal, no qual as formas de coerção usadas pelo Estado contra os jovens periféricos seriam expressão de uma abissal desigualdade social. De acordo com elas, essa dinâmica estaria relacionada ao movimento funk na medida em que este

surge como expressão cultural popular em outro momento histórico, o da devastação neoliberal, onde a incorporação da classe trabalhadora ao mercado via emprego e as ilusões da democracia racial são jogadas água abaixo. Sem nada a oferecer como miragem aos subalternizados, a sociedade de mercado transforma a maioria da humanidade em potenciais inimigos, em seres humanos supérfluos que nem mesmo como exército de reserva de mão-de-obra servem para ela. Nesse contexto, ainda mais numa sociedade profundamente desigual como a nossa, conter as classes subalternizadas se torna agenda prioritária dos governos, seja através da institucionalização, seja por meio da criminalização cotidiana dos pobres e suas expressões culturais.

Na viragem do arremedo de Estado do Bem Estar Social para o Estado Penal, o inimigo vai ser construído como o jovem negro, favelado, rotulado como traficante. No entanto, como o racismo não se confessa por aqui, é a cultura que vai demarcar de modo explícito as fronteiras definidas pela cor da pele. (FACINA; LOPES. 2010: p. 3.)

No trecho citado, elas fazem uma conexão de relações políticas e econômicas às dinâmicas culturais que não é feita por Herschmann. Para elas, a violência de Estado contra os setores sociais subalternizados é indício da consolidação de um Estado Penal, no qual a perseguição às manifestações culturais de tais setores seria uma forma de controle social. As autoras chegam a tal conclusão depois de analisarem as desigualdades sociais (racial e de classe) presentes num contexto histórico marcado pelo neoliberalismo. A partir de tais ideias, pode-se analisar as situações de instabilidade experienciadas pelos organizadores de bailes como fatos que estiveram relacionados às chacinas da Candelária e de Vigário Geral e, posteriormente, à Operação Rio.

Um exemplo dessa instabilidade pode ser observado no caso do baile do clube Boêmios de Irajá, que, em Novembro de 1993, voltou a ser o centro de uma disputa entre a vizinhança, autoridades policiais, galeras funk e o empresário Rômulo Costa, depois que uma adolescente de 13 anos foi morta a tiros enquanto esperava o ônibus na Avenida Monsenhor Félix (no bairro de Irajá). O delegado Oswaldo Neves da 29ª DP – delegacia que, no ano anterior, esteve envolvida nas tentativas de proibir os bailes perpetradas pelo coronel César Pinto – apontou uma

briga entre galeras como motivo dos disparos²⁴⁵. Alguns dias depois, o jornal *O Dia* publicou uma matéria sobre a opinião dos moradores do entorno do clube a respeito da realização dos bailes. A jornalista Mirtes Guimarães afirmou que “desespero, revolta e medo unem todos que moram entre a Avenida Automóvel Clube e a rua Marambaia” – lugares “em que as crianças não brincam nas ruas, bares não abrem, restaurantes funcionam protegidos por grades e até um clube, o Irajá Atlético, fecha mais cedo”. O presidente do Boêmios de Irajá – Adilson dos Santos – foi acusado de ameaçar os vizinhos que pediram o fechamento do estabelecimento e o prefeito César Maia foi muito criticado por ter comparecido em um dos bailes, pois, dessa forma, segundo os moradores entrevistados, os funkeiros “se sentiram prestigiados e a partir dali as arruaças aumentaram²⁴⁶”.

Durante as investigações sobre o assassinato da adolescente, muitos frequentadores daquele baile se prontificaram a colaborar na elucidação do crime, servindo como testemunhas que levaram à prisão de três acusados. Depois disso, a Secretaria de Polícia Civil convidou um grupo de 50 funkeiros e o empresário Rômulo Costa para participar de uma reunião junto com o Departamento Geral de Policiamento da Capital, com o fito de estabelecer um tipo de ajuste de conduta. No encontro, o delegado Jorge Mário Gomes salientou o direito inalienável de ir e vir e pediu a ajuda dos funkeiros para que pudesse “separar o joio do trigo” ou seja, para que fosse possível identificar aqueles frequentadores que praticavam atos de vandalismo e violência. Já a delegada Martha Rocha cobrou que as equipes respeitassem os limites de decibéis e “deixou claro que a intenção da polícia não é interferir no movimento funkeiro”, mas sim zelar pelo cumprimento da lei. Por último, o coronel da PM Sylvio Carlos Guerra e o comandante do 9º BPM²⁴⁷ Sildes Dias de Oliveira “puseram a Corporação à disposição dos funkeiros”, sem especificar que tipo de atuação estava sendo oferecida²⁴⁸.

Três dias após essa reunião, o jornal *O Dia* publicou uma nota sem autoria, na qual afirmava que os frequentadores do baile do Boêmios de Irajá teriam desafiado a polícia e o Juizado de Menores, quando uma equipe de agentes tentou retirar os menores de idade do clube. A nota dizia, ainda, que o promotor do

245 “Menina morta a tiros depois de baile 'funk’”. *O Dia*. 4 de Novembro de 1993. Polícia, p. 10.

246 “Bailes 'funks' levam pânico a Irajá”. *O Dia*. 16 de Novembro de 1993. Polícia, p. 9.

247 Mesmo batalhão onde estavam lotados alguns dos acusados de participação na chacina de Vigário Geral.

248 “Polícia e funkeiros combinam entrosamento”. *O Dia*. 19 de Novembro de 1993. Polícia, p. 9.

evento, Rômulo Costa, teria virado as caixas de som para rua para instigar os adolescentes a resistir à ordem dos agentes. Então, os jovens teriam brigado entre si, além de dançarem em cima dos carros estacionados e de atirarem pedras nas pessoas que passavam pelas imediações. Por fim, a nota concluiu fazendo uma crítica ao 9º BPM, ao argumentar que a equipe do Juizado teve que voltar atrás na ordem e permitir a entrada dos adolescentes no baile porque o batalhão “não tinha condições de mandar reforços ao local²⁴⁹”.

No dia seguinte, o empresário negou todas as acusações do jornal. Ele contou que alguns soldados da PM e 10 comissários do Juizado de Menores estiveram no clube para entregar uma notificação que avisava sobre a necessidade de que a entidade providenciasse um alvará permitindo a presença daquele público. De acordo com ele, um dos comissários solicitou que os menores de 18 anos se retirassem do evento, o que teria sido atendido sem maiores complicações. Ele, então, teria virado duas cornetas de som para rua, para pedir aos jovens que não desrespeitassem a ordem pública. Sua versão foi contestada por um oficial não identificado do 9º BPM, que estaria de serviço no local. Ele informou ao jornal que foi necessário usar bombas de gás lacrimogênio para conter a confusão que se instalara do lado de fora²⁵⁰.

Esses episódios revelam, mais uma vez, que alguns representantes dos órgãos de segurança pública do estado estiveram dispostos – ao menos no plano discursivo – a estabelecer alguma negociação com os agentes do movimento funk. Em paralelo, uma parcela de funkeiros buscou participar desses espaços, com o intuito de encontrar formas negociadas de realização dos bailes. No entanto, sem a elaboração de uma política mais estruturante para as vidas desses jovens e para o movimento cultural do qual participavam, era pouco provável que tais esforços resultassem no fim da violência associada aos bailes funk, já que nem as autoridades públicas envolvidas na negociação poderiam assegurar que outros agentes do Estado não agiriam arbitrariamente, de forma autônoma, nem os representantes do movimento funk poderiam garantir que os frequentadores dos bailes não adotariam comportamentos disruptivos.

Nesse sentido, as ações coercitivas adotadas contra os bailes e os funkeiros, longe de serem ocasionais ou reflexos voluntaristas, devem ser vistas

249 “Funkeiros desafiam a polícia”. *O Dia*. 22 de Novembro de 1993. Polícia, p. 6.

250 Idem.

como uma política sistemática, fruto de uma profunda investigação realizada por agentes de segurança, os quais, por meio de sua produção intelectual, forneceram às instituições públicas dados e informações sobre os bailes que estiveram à disposição para a elaboração estratégica. Durante a pesquisa, o contato com dois documentos produzidos no âmbito da Polícia Militar permitem observar como essa instituição contribuiu para isso e de que forma uma parcela de seus agentes encarava o movimento funk. Os dois documentos referem-se a trabalhos apresentados no “Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais” da Escola Superior da Polícia Militar.

O primeiro documento é um projeto de pesquisa intitulado “Baile Funk, um caso de polícia” (Anexo 5), de autoria dos capitães Altair da Costa, Cândido Diniz Barros e Carlos Jorge Ferreira Fogaça – o qual foi responsável por enviar para a socióloga Sílvia Ramos a cópia acessada durante esta pesquisa, disponibilizada pelo professor Frederico Coelho. O projeto foi “apresentado em cumprimento às exigências” do referido curso e teve como orientadores o coronel César Pinto (responsável pelo conteúdo) e o professor Robson Sueth (responsável pela metodologia).

Após fazer uma caracterização socioeconômica do estado e da cidade do Rio de Janeiro – em que as migrações, o desemprego, a falência dos serviços públicos, a desigualdade econômica, o aumento da violência e a falta de perspectivas dos jovens periféricos foram apontados como fatores explicativos para a situação de desordem social –, o projeto descreve os bailes funk como uma “manifestação cultural que traz atrelado a si um rastro de violência e uma gama variada de exteriorização criminosa, que vai das simples lesões até aos homicídios, com profundos reflexos no campo da segurança pública”²⁵¹. Tal afirmativa reforça a ideia de que, para alguns setores do Estado (especialmente aqueles vinculados às forças repressivas) o funk representava uma ameaça à segurança pública e à ordem urbana.

Em seguida, o grupo destacou o clamor da sociedade – tomada em sentido genérico – para que os “órgãos oficiais” tomassem providências quanto aos bailes,

251 COSTA, Altair, BARROS, Cândido, FOGAÇA, Carlos. “Baile Funk, um problema de polícia”. *Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais*. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro/ Escola Superior de Polícia Militar. Mimeo, Niterói: 1993. p. 3.

por ver “aumentado o seu temor e a sua insegurança em relação ao crime”²⁵². Nesse ponto, tem-se a impressão de que, para os capitães, os funkeiros não seriam parte constituinte dessa sociedade – o que, nos marcos de uma polícia militarizada, poderia contribuir para cristalizar a ideia de que esses jovens deveriam ser encarados como inimigos públicos. Nesse sentido, o estudo propôs dois objetivos:

Investigar cientificamente a origem da violência embutida em alguns componentes dos grupos frequentadores dos denominados *Bailes Funk*, bem como as modalidades delitivas praticadas antes, durante e após a realização desses Bailes, na área do 9º Batalhão de Polícia Militar; a fim de propor ações no campo da segurança pública para a prevenção desse fenômeno.²⁵³ (*Grifo original*)

No trecho citado, mais uma vez, os funkeiros são vistos como agentes da violência, responsáveis pela prática de diversos tipos de crime. Os bailes seriam locais de concretização de tais práticas, tornado-se, por isso, um ameaça para a “sociedade”. Destaca-se, além disso, o fato do grupo ter escolhido a área de atuação do 9º BPM, pois, como já foi visto, muitas ações repressivas (oficiais ou não) partiram desse batalhão. Por fim, tem-se a afirmação textual de que os agentes pretendiam, com sua pesquisa, oferecer instrumentos para que a instituição policial pudesse agir em relação aos bailes e aos funkeiros, corroborando a ideia de que as ações repressivas resultaram de um cuidadoso monitoramento da dinâmica do movimento funk. Isso também reforça o que as autoras Adriana Facina e Adriana Lopes disseram a respeito da criminalização das formas de expressão cultural dos grupos subalternizados naquele contexto de “devastação neoliberal” caracterizado por elas (FACINA; LOPES. 2010: p. 3).

Apesar disso, o grupo de capitães entendeu que a simples proibição dos bailes não seria a melhor estratégia para lidar com o problema, embora, para eles, essa solução fosse a “preferência da maioria da população”. Para o grupo, a instituição deveria agir dentro da lei, de modo a evitar possíveis “consequências igualmente danosas à ordem pública”. Assim, de suas cinco hipóteses investigativas, três diziam respeito a um tipo de violência que seria inerente aos frequentadores dos bailes e duas se debruçavam sobre as ações tomadas pela

252 COSTA, Altair, BARROS, Cândido, FOGAÇA, Carlos. “Baile Funk, um problema de polícia”. *Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais*. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro/ Escola Superior de Polícia Militar. Mimeo, Niterói: 1993. p. 4.

253 Idem.

instituição policial (especialmente aquelas desenvolvidas no âmbito do 9º BPM)²⁵⁴.

Para concretizar a investigação, os autores propuseram como metodologia de pesquisa “uma observação sistemática, antes, durante e depois do baile realizado na sede social do Bloco Carnavalesco Bohêmios de Irajá”, além da realização de entrevistas semiestruturadas com os seguintes grupos, na ordem em que foram citados: organizadores do referido baile, responsáveis pelo clube, comerciantes e moradores das redondezas, “empresários ou Chefe do Tráfego do setor de transportes coletivos”, “autoridades pertencentes aos Órgãos de Segurança Pública”, “sociólogos e psicólogos pesquisadores do fenômeno” e, por fim, frequentadores do clube²⁵⁵.

No Anexo 1 constam as perguntas dirigidas aos frequentadores dos bailes, as quais tinham o objetivo de traçar o perfil dos funkeiros, além de abordarem temas como uso de bebidas alcoólicas e drogas, a dinâmica das brigas entre galeras, a prática de atos de vandalismo, o uso de ônibus como meio de deslocamento e a atuação da Polícia Militar²⁵⁶. No segundo anexo, encontram-se as perguntas direcionadas aos moradores e comerciantes da vizinhança, aos empresários dos transportes coletivos e aos responsáveis pelo tráfego, que tocam em temas similares àquelas do Anexo 1, mas, dessa vez, colocando o entrevistado como vítima da violência causada pelo baile²⁵⁷. No Anexo 3, tem-se o questionário apresentado aos agentes de segurança pública, o qual buscou investigar as formas de sociabilidade dos frequentadores do baile e as medidas que vinham sendo tomadas para “resolver o problema”²⁵⁸.

No anexo seguinte, onde constam as perguntas voltadas para os organizadores daqueles eventos e para os proprietários de clubes, os autores procuraram compreender como ocorriam as interações entre as galeras e o poder de interferência que os promotores de bailes e os DJ's poderiam ter sobre elas²⁵⁹. Por último, no Anexo 5, todas as questões endereçadas a psicólogos e sociólogos se referiam à violência, que foi abertamente tomada como uma característica

254 COSTA, Altair, BARROS, Cândido, FOGAÇA, Carlos. “Baile Funk, um problema de polícia”. *Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais*. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro/ Escola Superior de Polícia Militar. Mimeo, Niterói: 1993. p. 5.

255 Idem, p. 9.

256 Idem, pp. 14 e 15.

257 Idem, pp. 17 e 18.

258 Idem, pp. 20 e 21.

259 Idem, pp. 23 e 34.

inerente aos seres humanos, assim como pode ser observado nos tópicos 1 e 2 da entrevista, em que se lê: “1) A violência como característica própria do ser humano. 2) A violência urbana e a sua influência na transformação da violência própria do ser humano em comportamento agressivo”²⁶⁰.

Interpretando essas perguntas à luz do contexto histórico debatido e das ideias presentes no próprio documento, pode-se afirmar que elas elaboram uma imagem dos bailes centrada na violência, na medida em que só investigam assuntos relativos a esse tema. Possivelmente, essa perspectiva contribuiu – com a ajuda da mídia empresarial – para que prevalecesse uma visão negativa de todos os bailes, vistos como locais perigosos e seus participantes como criminosos e inimigos públicos.

No outro documento produzido no âmbito do Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais essa perspectiva encontra-se desenvolvida com mais profundidade. Por se tratar de um fragmento documental, não é possível precisar exatamente sua data e outras informações relevantes, tais como sua natureza, seu título e seus autores. A única indicação sobre sua origem aparece escrita à mão²⁶¹: “Baile funk – Extraído de um trabalho da escola de oficiais da PM” (Anexo 6). A partir dessa informação e da hermenêutica do texto, entende-se que esse documento é justamente o resultado final do projeto de pesquisa “Baile Funk, um caso de polícia” que foi analisado logo antes.

O texto apresenta informações relevantes sobre o perfil dos funkeiros, suas formas de interação social e sobre a dinâmica dos bailes, incluindo os esquemas de segurança adotados pelos organizadores desses eventos. A exposição de tais informações possui um tom de reprovação estética e moral em relação aos sujeitos e aos ambientes descritos, perceptível em diversos comentários semelhantes à afirmação de que “grande parte da população suburbana acha que baile funk é sinônimo de confusão, violência ou ‘reunião de desocupados’²⁶²”. Os autores demonstram conhecer as dificuldades encaradas pelos funkeiros para usar os transportes públicos (especialmente os ônibus) na saída dos bailes, mas, para eles,

260 COSTA, Altair, BARROS, Cândido, FOGAÇA, Carlos. “Baile Funk, um problema de polícia”. *Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais*. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro/Escola Superior de Polícia Militar. Mimeo, Niterói: 1993. p. 26.

261 O documento aparenta ser uma fotocópia de um volume encadernado, com a datilografia de uma máquina de escrever. Foram verificadas outras intervenções manuscritas feitas à caneta, assim como no projeto “Baile funk, caso de polícia” já analisado.

262 “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Sem data, p. 50

esse problema seria decorrência do comportamento violento dos próprios frequentadores dos bailes, que saíam às dezenas e eufóricos dos clubes “quebrando portões, invadindo edifícios e causando problemas nos ônibus que tomavam para suas casas”. Como consequência, “várias linhas, conhecendo a hora de final dos principais bailes, fazem questão de mudar suas rotas ou de não parar nos pontos de ônibus onde a multidão que sai das festas se aglomera”²⁶³.

Os autores também fizeram uma contextualização histórica desse movimento cultural, relacionando-o ao passado escravista do país e ao processo abolicionista, que foi apontado como a causa da favelização e da situação de precariedade encarada pela maior parte da população negra naquele fim de século. Mesmo reconhecendo o peso de um contexto histórico de desigualdade sociorracial, o documento sustenta a ideia de que a criminalidade seria resultado dos “comportamentos anti-sociais” daqueles “negros que não conseguiam trabalho para se sustentar, [e] praticavam pequenos furtos”²⁶⁴. Alguns parágrafos adiante, percebe-se que, para os autores, esse comportamento continuava sendo reproduzido pelos funkeiros, que foram descritos pelos autores como uma maioria de

“negros, mestiços e brancos pobres, que habitavam as favelas do grande Rio e da baixada fluminense, que fazem do mercado de trabalho informal como ambulantes etc (...) aos quais não foram dados direitos, nem chance de desenvolver suas potencialidades e vocações”²⁶⁵.

O texto reforçou essa visão com base em informações veiculadas pelo jornal *O Globo* de 22 de março de 1992, que afirmou que aqueles que não tinham dinheiro para pagar o ingresso do baile praticavam, durante a semana, “pequenos furtos, ‘arrastões’”, além de descerem pela porta traseira dos ônibus, para não pagarem a passagem²⁶⁶. Após citar várias situações de violência registradas nos bailes e nos seus arredores, o documento abordou as ações proibitivas tomadas pelo juiz Liborni Siqueira, o qual, em 1992, havia proibido “o ingresso de menores de idade em todos os bailes” – determinação que estaria sendo descumprida pelos organizadores dos bailes e pelos donos dos clubes, os quais

263 “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Sem data, p. 50

264 Idem, p. 51.

265 Idem, p. 52.

266 Idem, p. 54.

permitiriam, ainda, que adolescentes ingerissem bebidas alcoólicas, além de não respeitarem a obrigatoriedade de comunicar a realização de tais eventos com 8 dias de antecedência à Secretaria de Estado de Polícia Civil²⁶⁷. Em seguida, no tópico 4.6, de título “Ligações Perigosas”, os autores explicam que o objetivo era “esclarecer aos leitores se existe alguma relação entre os grupos, galeras ou gangs que frequentam o baile funk, com o crime organizado, tráfico de drogas, saques, ou outro tipo de ilícito penal”²⁶⁸.

A partir daí, foram citadas falas de pessoas entrevistadas sobre essa questão. Dos sete entrevistados, quatro eram agentes da Polícia Militar, além de Rômulo Costa, Dom Filó e Togo Jaruba. Para César Pinto – à época, o Comandante do 9º BPM –, a alegada relação entre os bailes e o tráfico poderia ser descrita da seguinte maneira: “os integrantes das galeras levam a droga dos morros para o baile, pagando ao regressar com o produto dos arrastões, assaltos, roubos e etc”²⁶⁹. Para o Tenente Coronel Brum, responsável pela Chefia de Polícia Militar, as galeras seriam ligadas aos traficantes, sendo que os donos das equipes de som estimulariam tal relação, “pois fazem os bailes no morro”, festas que seriam patrocinadas pelas associações de moradores²⁷⁰. Já o Capitão da PM Cerqueda manifestou uma opinião ligeiramente distinta, ao restringir essa suposta ligação ao fato de os funkeiros consumirem drogas, não sendo possível confirmar sua atuação como agentes do tráfico²⁷¹. Por fim, para o Major Avólio, do 3º BPM, os traficantes, além de patrocinarem os bailes, liberariam certa quantidade de drogas para que os funkeiros gritassem os nomes dos morros comandados por eles. A presença de drogas nos bailes seria, também, um estímulo à prática de arrastões, com o objetivo de trocar o produto dos roubos pelos tóxicos²⁷².

Dentre os entrevistados que não pertenciam à instituição policial, Rômulo Costa negou a existência dessa relação, argumentando que os funkeiros não teriam dinheiro para comprar drogas. Dom Filó sustentou que tal ligação se daria por meio da infiltração de traficantes nas galeras, embora sua atuação fosse reduzida. A fala de Togo Jaruba, no entanto, não abordava a suposta relação entre os funkeiros e criminosos, mas sim sua opinião sobre as consequências de uma

267 “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Sem data, p. 58.

268 Idem, p. 59.

269 Idem, p. 60.

270 Idem, p. 61.

271 Idem, p. 62.

272 Idem, p. 63.

possível proibição dos bailes, ao que ele respondeu dizendo que isso faria com que os bailes fossem “para dentro da comunidade carente, logo os traficantes aumentariam a proliferação do consumo de drogas”²⁷³. Em seguida, o texto reafirmou a associação entre os bailes e o tráfico por meio de reportagens da mídia empresarial e por meio de informações retiradas de contexto do livro do antropólogo Hermano Vianna, “O mundo funk carioca”. Assim, os autores chegaram à seguinte conclusão:

Verificou-se então que através desta série de entrevistas depois e depois coletados que supostamente, existe ligação entre os traficantes e os frequentadores dos bailes, visto que apenas um dos entrevistados negou esta relação, e todos os outros se não a afirmava não a descartam totalmente²⁷⁴. (*Conforme original*)

Sobre os frequentadores dos bailes e as galeras funk – chamadas pelos autores de “gangs” – o documento apontou a “miséria, a expansão demográfica, sociedade permissiva, a impunidade, as drogas e o rompimento com a ética” como fatores sociais que explicariam seu comportamento violento, que expressava a revolta e o repúdio dos jovens com suas condições de vida²⁷⁵. Destacaram-se, ainda, “o enfraquecimento de instituições como a família, a escola e a igreja” e a “falta de oportunidades para a capacidade de ação e de responsabilidade”²⁷⁶ como elementos que contribuiriam para aquele “desajuste social”²⁷⁷. Mas os bailes e a música funk também foram identificados como componentes de uma cultura que, segundo os autores, valorizava a violência²⁷⁸. Na citação reproduzida a seguir fica nítido que os bailes e a música são encarados como catalisadores dessa violência:

A música tocada, assim como o ritmo da dança nos bailes funk, são alucinantes. O barulho da música está intimamente ligado com violência. Foi constatado pelo grupo, que o simples fato de ser tocada uma música um pouco mais ‘pesada’ pelo DJ, desencadeia imediatamente ou processo de violência generalizada desenvolvida pelo encontro das galeras no salão. As músicas e a dança, portanto, tem sentido ambíguo²⁷⁹.

273 “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Sem data, p. 62.

274 Idem. p. 67.

275 Idem, p. 68.

276 Idem, p. 69.

277 Idem, p. 68.

278 Idem.

279 Idem, p. 70.

Indo nesse mesmo sentido, o grupo ressaltou que os festivais de galeras organizados pela equipe Furacão 2000 eram eventos que potencializavam esse problema, porque intensificavam as rivalidades entre as turmas de funkeiros e porque causavam “um maior deslocamento destes grupos de suas comunidades até os locais de baile, o que geram diversos problemas a nível de segurança pública”²⁸⁰. Nesse último argumento nota-se que a circulação desses jovens pela cidade causava grande incômodo entre os agentes da referida instituição policial.

No entanto, as soluções propostas para lidar com os funkeiros e com os bailes não passaram pela interdição desses eventos. Ao contrário, essa medida foi considerada pouco eficaz pelo grupo e classificada como “radical”²⁸¹, sendo preferível o estabelecimento de um consenso em que fossem garantidos “os interesses do Estado, iniciativa privada e principalmente a sociedade a qual nos propomos a servir”²⁸². Por isso, as dez sugestões feitas pelos autores tiveram um caráter mais conciliador do que proibitivo, sendo propostas adaptações na dinâmica dos bailes, ao invés da sua interdição. Apesar disso, fica nítido que as soluções propostas tiveram como meta a total descaracterização dos bailes funk.

Dentre os tópicos apresentados, é possível destacar a preocupação com o tipo de música tocada, pois foi indicada uma “mudança gradual” nos *setlist's* dos bailes sugerindo-se o charme como uma opção mais leve. Já os promotores de bailes deveriam deixar de promover os festivais de galeras, passando a divulgar mensagens contra a violência, de modo a resgatar a autoestima dos funkeiros²⁸³. A “participação efetiva das empresas de transportes coletivos em apoio aos eventos” também foi incluída na lista de medidas a serem tomadas, embora a estratégia para que isso ocorresse não tenha sido desenvolvida no texto. Talvez, por isso tenha sido sugerida a ampliação dos bailes realizados “em clubes nas periferias de comunidades carentes”, pois, dessa forma, tais serviços seriam menos necessários, já que os frequentadores não precisariam percorrer longas distâncias para chegar ao local do evento.

Por último, vale ressaltar a sugestão para que fossem criados “espaços nas rádios e TV's de programas relativos ao negro”. Isso evidencia que membros dessa instituição policial enxergavam os bailes e os funkeiros a partir de uma ótica

280 “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Sem data, p. 71.

281 Idem.

282 Idem, p. 72.

283 Idem, p. 72.

racializada negativa. Se, para os autores desse trabalho, os funkeiros eram potencialmente violentos ou propensos à prática de atos criminosos e, ainda, se eram vistos como pertencentes a determinado grupo sociorracial, parece lógico supor que a representação dos funkeiros feita por essa narrativa poderia ser estendida à população negra como um todo, mas, em especial para a juventude periférica – o que corrobora a ideia de racismo estrutural.

A combinação da análise desses dois documentos aos casos de violência policial praticada contra funkeiros narrados antes, permite concluir que as ações coercitivas praticadas por agentes do Estado (de forma oficial ou não) devem ser encaradas como resultado de uma cuidadosa investigação sobre os bailes funk e os funkeiros, deixando nítido que a juventude periférica foi tema fundamental nos debates sobre segurança pública. Percebe-se, portanto, que ainda que o Estado pudesse agir tanto no sentido de criar um mínimo de consenso social – por meio dos canais de negociação abertos por Nilo Batista e por César Maia, por exemplo –, a lógica que prevaleceu nas políticas direcionadas aos bailes funk foi a coerção, sobretudo daqueles comportamentos encarados como mais disruptivos para ordem social vigente. Isso revela que foram acolhidos os anseios daqueles que eram partidários da proibição dos bailes funk, por considerá-los a principal causa da violência urbana. Enquanto isso, se é verdade que muitos integrantes do movimento funk buscaram participar dos canais de negociação propostos, é preciso reconhecer que, muitas vezes, esses mesmos funkeiros adotavam uma postura de enfrentamento em relação ao Estado, na medida em que, apesar de sua repressão sistemática, persistiram na organização e na participação de bailes, recusando-se, inclusive, a abandonar aqueles comportamentos considerados mais disruptivos (como a dinâmica de galeras ou o calote nos ônibus).

No capítulo anterior foi visto que, assim como setores do Estado e da mídia empresarial, frações do empresariado buscaram oferecer canais de negociação à juventude funkeira, por meio da atuação da ONG Viva Rio, por exemplo. No próximo tópico, serão debatidos os efeitos da participação do empresariado na relação de equilíbrio instável entre o Estado e os funkeiros, por meio de sua colaboração na formulação de uma política de segurança pública norteadas pelo extermínio da juventude periférica.

3.2

Os impactos da Operação Rio nos bailes funk e eventos culturais realizados nos territórios favelados (1994-1995):

No pleito eleitoral realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1992, o movimento funk e seus adeptos foram elementos decisivos para o resultado do segundo turno entre a candidata Benedita da Silva e o candidato César Maia. A respeito desse contexto, foi visto que os veículos hegemônicos de comunicação buscaram associar os arrastões e o movimento funk à Senadora Benedita, de modo a prejudicá-la junto à opinião pública de classe média, favorecendo a candidatura de César Maia. Nas eleições estaduais de 1994, o funk não chegou a desempenhar semelhante papel, mas pelo conteúdo dos debates públicos proporcionados pela ocasião e pelo resultado do pleito, nota-se que a consolidação de um Estado Penal avançava significativamente.

Ora, se a mídia empresarial seguiu sustentando esse processo ideologicamente, ao reforçar a imagem dos traficantes do varejo da droga como principais responsáveis pelo problema da segurança do estado, pode-se considerar que a formulação de políticas públicas para esta área foi diretamente impactada por representações como as que foram propostas pelo *Jornal do Brasil* a respeito dos funkeiros, quando este repercutiu o incômodo dos moradores da Zona Sul com os bailes realizados nas favelas vizinhas. Meses antes das eleições estaduais, houve uma intensificação dessa linha editorial, concedendo-se considerável espaço para uma perspectiva que reforçava a segregação urbana e que associava os bailes e os funkeiros ao tráfico de drogas.

Em editorial de Março de 1994 sobre o bairro de Ipanema, o jornal deixou nítido seu posicionamento contrário à presença dos funkeiros naquela região, quando afirmou que o local, “de paraíso tropical, com gaivotas e águas cristalinas, passou a ser ponto de concentração para arrastões e quintal de galeras *funk*”²⁸⁴. Muitas cartas de leitores foram publicadas nesse mesmo sentido, como a do leitor Manoel Castanheira de Souza, que, dois meses depois, reclamava do barulho dos bailes realizados no Morro Azul, no bairro do Flamengo e denunciava a suposta atuação de traficantes de drogas em tais eventos. Segundo ele, “para estimular o consumo, eles [os traficantes] realizam todos os sábados um baile funk com som

284 “Retrato na parede”. *Jornal do Brasil*. 7 de Março de 1994. Opinião, p. 8.

altíssimo que incomoda os moradores vizinhos”²⁸⁵. No mês seguinte, o leitor José Etcheverria afirmou que, devido às denúncias encaminhadas ao jornal, uma operação policial na favela “resultou na prisão de dois traficantes com mais de dois mil papелotes de cocaína, além de maconha”, situação que, para ele, confirmaria “a ligação dos bailes funk com o mercado de drogas pesadas”²⁸⁶. Cartas como essas foram publicadas naquele periódico ao longo daquele ano, relatando incômodos dos moradores de outras regiões da Zona Sul da cidade²⁸⁷, o que revela que o funk permaneceu um elemento disponível para a legitimação de ações repressivas contra a população periférica, principalmente nos momentos de disputa política.

Dias antes das eleições estaduais, o *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem sobre uma briga entre galeras funk nas praias da Zona Sul da cidade. No dia 24 de Setembro o enfrentamento entre as galeras do Morro do Cantagalo (localizado em Copacabana) e do Conjunto Guaporé (situado na Vila da Penha) deixou o adolescente Jânio da Costa Vieira, de 16 anos, ferido a tiros. Ele estava fugindo da confusão, mas foi atingido por um disparo cujo autor o jornal não mencionou qualquer informação. O texto apontou, no entanto, a reação violenta de banhistas ao ocorrido, que deram início ao linchamento de cinco jovens acusados de terem participado da confusão, os quais foram chamados de “baderneiros” na narrativa jornalística – que relatou, ainda, a formação de “guardiões das praias” ou “grupos antigaleras” compostos por moradores dos bairros da orla carioca²⁸⁸.

De acordo com o jornal, nas paradas de ônibus também foram registrados tumultos. A Polícia Militar interveio nos pontos, depois de evitar o linchamento dos rapazes na areia. Um jovem chegou a ser detido na praia do Arpoador, acusado de ser um “líder de galera”, mas ele não chegou a ser encaminhado para a delegacia. O Tenente Coronel Cylenio do Espírito Santo Loureiro, porta-voz da PM, disse, em tom de crítica, que “apesar do fato constatado, a lei exige que haja uma vítima que faça queixa”, dando a entender que as leis dificultavam a prisão

285 “Bailes funk”. *Jornal do Brasil*. 16 de Maio de 1994. Opinião, p. 8.

286 “Bailes funk”. *Jornal do Brasil*. de Junho de 1994. Opinião, p. 10.

287 “Poluição sonora”. *Jornal do Brasil*. 9 de Setembro de 1994. Opinião, p. 8; “Lei do silêncio”. *Jornal do Brasil*. 2 de Outubro de 1994. Opinião, p. 10; “Baile funk”. *Jornal do Brasil*. 4 de Outubro de 1994. Opinião, p. 10.

288 “Dia de sol e tumultos nas praias da Zona Sul”. *Jornal do Brasil*. 24 de Setembro de 1994. Cidade, p. 17.

do jovem. Por fim, a matéria afirmou que três turistas argentinas decidiram que iriam embora da cidade e que nunca mais voltariam por conta daqueles incidentes. Ao repercutir tal decisão, o discurso jornalístico apelava para o simbolismo da cidade cartão-postal, que se via atingida em sua característica mais pujante pelas ações daqueles que foram responsabilizados pela violência urbana²⁸⁹.

A cobertura do jornal *O Dia* sobre esse caso foi bastante semelhante. A esse jornal, Nilo Batista – que passou a ocupar o cargo de Governador do estado depois que Leonel Brizola decidiu concorrer à Presidência da República naquele ano – manifestou sua preocupação com o que chamou de “sequência de crimes atípicos” às vésperas das eleições, referindo-se, segundo o periódico, às chacinas de Irajá e Acari e à morte de uma criança baleada no carro da mãe. De acordo com a matéria, Nilo “decidiu jogar duro contra o que considera ‘provocação da direita com fins de desestabilização’”. Ele também disse ao jornal que esperava que “bolsões radicais da direita” continuariam a agir, numa possível alusão aos grupos paramilitares remanescentes do período ditatorial²⁹⁰. A preocupação de Nilo Batista não parece ser infundada, pois vale destacar que, naquele pleito estadual, o general Newton Cruz – o qual chefiou, entre 1977 e 1983, o Serviço Nacional de Informações e que foi acusado de participar do atentado do Riocentro, em 1981²⁹¹ – concorreu ao cargo de governador pelo Partido Social Democrático (PSD) e obteve expressivos 14,16% dos votos válidos²⁹², ocupando a terceira colocação no primeiro turno.

Antes disso, nas eleições municipais de 1992, as Forças Armadas já haviam sido acionadas discursivamente pelo então candidato César Maia, que, como foi visto no primeiro capítulo, se mostrou favorável à atuação dos militares para resolver a questão dos arrastões. Dois anos depois, a militarização do Estado havia avançado para o plano concreto, na medida em que agentes das Forças Armadas decidiram participar do jogo eleitoral, ao mesmo tempo em que os próprios representantes públicos civis buscaram, em alguma medida, essa aproximação, sobretudo quando estava em jogo o tema da segurança.

289 “Dia de sol e tumultos nas praias da Zona Sul”. *Jornal do Brasil*. 24 de Setembro de 1994. Cidade, p. 17..

290 “Nilo antecipa Operação Verão”. *O Dia*. 24 de Setembro de 1994. Polícia, p. 14.

291 Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/pena-de-denunciados-por-atentado-no-riocentro-pode-chegar-66-anos.html>. Acesso em: 24 set. 2018.

292 Disponível em: <http://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-1994/resultados-das-eleicoes-1994/rio-de-janeiro/resultados-das-eleicoes-1994-rio-de-janeiro-governador>. Acesso em: 24 set. 2018.

Desde 1992, quando o Exército assumiu a tarefa de fazer a segurança do estado durante o encontro da ONU Rio 92, os militares foram solicitados a atuar com relativa frequência no estado. Em 1993, o Exército ocupou a favela Roquette Pinto (em Ramos) e, em 1994, ocupou o Morro do Campinho (localizado no bairro de mesmo nome) – sendo ambas as ações em resposta a ataques de traficantes contra a instituição²⁹³. Essas experiências foram consideradas uma espécie de treinamento para as diversas ações militares de combate ao tráfico de drogas realizadas entre 1994 e 1995. Essas operações foram denominadas Operação Rio (1994) e Operação Rio 2 (1995) e foram planejadas apenas alguns meses antes das eleições estaduais daquele ano.

Em agosto de 1994, a mídia empresarial começou a repercutir a movimentação de setores do empresariado (representados pelo Viva Rio, mas não apenas), do governador Nilo Batista e de agentes do Governo Federal em torno de um acordo que instituiu a participação do Exército e da Polícia Federal na segurança do estado por meio das operações citadas. No dia 7 daquele mês, o jornal *O Dia* noticiou uma reunião realizada em Brasília entre o Presidente Itamar Franco e coordenadores da ONG Viva Rio, que esperavam viabilizar um plano de emergência para a segurança do Rio de Janeiro, que mobilizaria “o Exército, a Marinha, a Aeronáutica e a Polícia Federal em apoio às Polícias Civil e Militar e à Guarda Municipal”²⁹⁴.

Dentre outras ações, a proposta previa a “ocupação e policiamento de favelas”²⁹⁵. O setor empresarial vinculado ao turismo se mostrou favorável a ações desse tipo, pois a Associação de Hotéis de Turismo ofereceu hospedagem e alimentação para os 200 agentes da Polícia Federal requeridos para atuar no estado. A reportagem também informou que Alexandre Duperyat, Ministro da Justiça, iria se reunir dias depois com o governador Nilo Batista, com representantes do Viva Rio e com os Comandantes das três Forças para acertar os detalhes do plano. Os integrantes da ONG tiveram, aliás, uma participação fundamental para a articulação desse acordo. Naquela mesma semana, alguns de seus participantes mais representativos – como Rubem César Fernandes, Zuenir Ventura, João Donato (Presidente da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro) e

293 “Experiências bem-sucedidas”. *O Dia*. 4 de Novembro de 1994. Polícia, p. 7.

294 “Começa cruzada contra violência”. *O Dia*. 7 de Agosto de 1994. Polícia, p. 22.

295 Idem.

Carlos Manoel Lima (Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos) – se encontraram com representantes do Comando Militar do Leste com o intuito de traçar uma “ação conjunta de combate ao crime”²⁹⁶.

O saldo do encontro foi a determinação de que a Polícia Federal passasse a atuar em conjunto com as Polícias Civil e Militar. De acordo com a cobertura do jornal *O Dia*, a princípio, o Ministro da Justiça havia descartado a participação das Forças Armadas na segurança do estado, depois de analisar os dados sobre violência apresentados por Nilo Batista. O texto ressaltou que o Governador nem chegou a solicitar o apoio das instituições militares, contrariando os anseios da ONG. A decisão foi endossada pelo Ministro, pois, segundo ele, as Forças Armadas não estariam preparadas para essa função e os dados apresentados pelo governo “não demonstrariam escala vertiginosa e atípica da violência no Rio”²⁹⁷.

Na semana seguinte, o jornal *O Dia* estampou em sua capa a manchete “Povo quer exército nas favelas”, a qual vinha acompanhada de uma breve nota afirmando que 96% das pessoas ouvidas pelo jornal em uma pesquisa realizada por telefone eram favoráveis a tal medida. A nota também repercutiu o comentário de Rubem César sobre a pesquisa, para quem aquele número seria “espantoso” e demonstraria “a ansiedade da população quanto ao problema da segurança”²⁹⁸. Contudo, na matéria que aprofundava o tema, o coordenador do Viva Rio sustentou que essa seria uma solução “ilusória” e que seria melhor que as Forças Armadas fizessem o “controle das fronteiras, impedindo o contrabando de armas e a entrada de drogas”²⁹⁹.

Além do Viva Rio, outros agentes dos setores empresariais procuraram articular um plano de segurança para o estado que contasse com a participação das Forças Armadas. No dia do soldado, a Associação Comercial do Rio de Janeiro ofereceu um almoço para 150 pessoas, do qual participaram vários oficiais do alto escalão do Exército. Naquela ocasião, em entrevista ao jornal *O Dia*, o Ministro do Exército – general Zenildo de Lucena – endossou a postura do Ministro da Justiça quando afirmou que os militares estariam dispostos a combater o “crime organizado, mas sem substituir as polícias Civil, Militar e Federal”. Entretanto,

296 “Exército está disposto a apoiar combate ao crime”. *O Dia*. 9 de Agosto de 1994. Polícia, p. 9.

297 “Federais apoiarão a polícia no combate à violência no Rio”. *O Dia*. 12 de Agosto de 1994. Polícia, p. 8.

298 “Povo quer exército nas favelas”. *O Dia*. 18 de Agosto de 1994. Capa.

299 “Povo quer exército em ação”. *O Dia*. 18 de Agosto de 1994. Polícia, p. 9.

para o general Leônidas Pires Gonçalves – ex-ministro do Exército durante o governo de José Sarney e, segundo o jornal, “integrante do Conselho de Assuntos Estratégicos da Associação Comercial” – operações militares de curta duração (“24, 48 e até 72 horas”) realizadas em favelas poderiam ser uma estratégia para promover “uma limpeza no morro”. Isso revela que antes das eleições estaduais vinha se estabelecendo um consenso entre os setores empresariais, as Forças Armadas e os representantes do Estado sobre uma possível atuação das Forças Armadas no estado. Outro ponto que fica nítido é que, desde o início das articulações em torno dessa decisão, estava colocada a possibilidade de que as favelas se tornassem alvos de operações militares³⁰⁰.

No início de Novembro a participação das Forças Armadas na segurança do Rio foi definida por um convênio – que foi, posteriormente, denominado Operação Rio – assinado entre a União e o Governo estadual, representados, respectivamente, pelo Presidente Itamar Franco e pelo Governador Nilo Batista. De acordo com a cobertura midiática, uma intervenção federal e a decretação do estado de defesa chegaram a ser cogitadas pela União, mas, em razão da oposição manifestada pelo Governador, tais ideias foram descartadas. Para Nilo Batista, essas opções colocariam em risco a normalidade democrática no momento em que se realizava o segundo turno das eleições estaduais entre os candidatos Marcello Alencar (PSDB) e Anthony Garotinho (PDT – mesmo partido de Nilo Batista)³⁰¹.

Em termos gerais, o convênio assinado entre as instâncias de governo estabeleceu “a constituição de um órgão central para planejar, coordenar e unificar a atuação das secretarias de Estado da Justiça, da Polícia Militar, Polícia Civil e Defesa Civil, no combate à criminalidade” – ou seja, as mesmas instituições que vinham adotando práticas repressivas contra os bailes funk. O novo órgão ficaria “sob a direção do Comando Militar do Leste”, o qual seria o responsável por indicar ao governador “o comandante geral das operações”. O texto do convênio determinou, ainda, que à União caberia a tarefa de promover por meio de seus “órgãos próprios”, a “vigilância às vias de acesso ao Estado do Rio de Janeiro,

300 “Exército nega ter feito mapeamento de favelas”. *O Dia*. 26 de Agosto de 1994. Polícia, p. 8.

301 “PDT vai ao TSE contra intervenção”. *Jornal do Brasil*. 1 de Novembro de 1994. Cidade, p. 14.

áreas marítimas e terrestres, com a finalidade de coibir o contrabando de armas e o tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins”³⁰².

De acordo com o texto do convênio e com a narrativa jornalística, tem-se a impressão de que a atuação das Forças Armadas estaria limitada às fronteiras do estado, mas a fala do Ministro da Justiça ao *Jornal do Brasil* demonstrou que essa atuação poderia incluir outras áreas, pois, segundo o jornal, ele admitiu que havia a possibilidade de que as Forças Armadas participassem de “operações em ‘situações excepcionais’, juntamente com a Polícia Federal, a Polícia Rodoviária e as Polícias Civil e Militar do Rio”³⁰³. A disposição de atuar em operações nas favelas foi se tornando algo concreto pouco tempo após a assinatura do convênio, já que apenas dois dias depois, o jornal *O Dia* noticiou que as Forças Especiais do Exército (FE) vinham se preparando para ocupar “morros e favelas dominados por traficantes”, realizando um treinamento no complexo de Gericinó, onde “foi construído um pequeno bairro popular com vielas, casas aglutinadas e sobrepostas, numa geografia semelhante a uma favela ou morro”³⁰⁴.

De fato, ao longo de todo período de tempo previsto para a duração do convênio (inicialmente, até o dia 31 de Dezembro de 1994), muitas operações militares foram realizadas nas favelas da capital do estado. Muitas denúncias de violação de direitos dos moradores desses locais – como restrição do direito de ir e vir, torturas, desaparecimentos e monitoramento de pessoas e lugares – foram noticiados pela grande mídia, que também repercutiu as críticas do Grupo Tortura Nunca Mais contra a Operação Rio. Mas o aspecto dessas operações que será analisado nesse texto é o impacto que tiveram na realização dos bailes funk e de outros eventos culturais situados nas favelas invadidas pelos militares.

Menos de vinte dias após a assinatura do convênio, o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria sobre a “primeira demonstração de força” do Exército nas favelas. Segundo o jornal, “o Comando Militar do Leste explicou que o objetivo não era prender bandidos, mas inibir o comércio de entorpecentes, intensificado nas sextas-feiras, quando são realizados bailes funk e pagodes”. Uma moradora do Leme não identificada teria, ainda de acordo com a notícia, pedido aos militares

302 “A íntegra do convênio firmado entre o estado do Rio e a União”. *Jornal do Brasil*. 1 de Novembro de 1994. Cidade, p. 14.

303 “Exército comandará operação contra o crime”. *Jornal do Brasil*. 1 de Novembro de 1994. Cidade, p. 14.

304 “Exército treina em Gericinó”. *O Dia*. 3 de Novembro de 1994. Polícia, p. 8.

que permanecessem no morro do Chapéu Mangueira por mais tempo, de modo a evitar a realização do baile funk³⁰⁵.

No dia seguinte, o mesmo jornal informou que uma nova operação do Exército foi realizada em outras duas favelas. Logo na capa do dia 20 de Novembro de 1994, o pequeno texto que acompanhava a manchete principal disse que a presença dos militares no Morro da Mangueira (localizado no bairro de São Cristóvão) “pegou de surpresa moradores, traficantes e frequentadores de bailes funk”³⁰⁶. Nesse episódio, os militares chegaram a invadir o baile que ocorria na quadra da escola de samba e que reunia cerca de duas mil pessoas³⁰⁷.

Três dias depois, ao noticiar as últimas operações militares ocorridas em favelas cariocas, um texto de opinião assinado por Octávio Guedes relatou o impacto da presença de fuzileiros navais no morro do Dendê, localizado na Ilha do Governador. Segundo ele, enquanto as tropas permaneceram na favela, “a associação de moradores não funcionou, o baile funk foi cancelado, as biroschas permaneceram fechadas, o ensaio do samba teve que ser adiado”. O grupo religioso denominado genericamente como “os crentes” foi o único que conseguiu exercer seus direitos “de ir e vir, de se reunir e a liberdade de expressão”³⁰⁸. Na semana seguinte, enquanto celebrava a redução dos índices criminais verificada no bairro da Tijuca, o mesmo jornal afirmou que, durante uma operação do Exército no morro do Borel, “as biroschas ficaram fechadas e não houve baile funk. O silêncio era total”³⁰⁹.

O jornal *O Dia* também cobriu a presença dos militares no morro do Borel e explicou com maiores detalhes os motivos pelos quais não foram realizados eventos culturais na favela durante aqueles dois dias. De acordo com o periódico, “o campo de futebol do morro, na Chácara do Céu, virou base de patrulha aérea de pouso para os helicópteros do Exército”, enquanto que na quadra da escola de samba Unidos da Tijuca, “os militares improvisaram um quartel”³¹⁰. *O Dia* também mostrou que a escola de samba Mocidade Unida do Santa Marta – situada

305 “Militares fazem cerco a cinco morros do Rio”. *Jornal do Brasil*. 19 de Novembro de 1994. Cidade, p. 18.

306 “Exército aperta o cerco, sobre a Mangueira e sofre uma baixa”. *Jornal do Brasil*. 20 de Novembro de 1994. Capa.

307 “Exército entra na Mangueira”. *Jornal do Brasil*. 20 de Novembro de 1994. Cidade, p. 28.

308 “Heróis da Resistência”. *Jornal do Brasil*. 23 de Novembro de 1994. Cidade, p. 18.

309 “Soldados começam a vasculhar as casas”. *Jornal do Brasil*. 27 de Novembro de 1994. Cidade, p. 28.

310 “Um domingo sem funk, samba e futebol”. *O Dia*. 28 de Novembro de 1994. Polícia, p. 10.

no morro Santa Marta, em Botafogo – decidiu enviar um ofício ao Comando Militar do Leste informando que haveria uma queima de fogos durante a festa de escolha do samba-enredo para o carnaval do ano seguinte, com o intuito de evitar uma “possível invasão do Exército”³¹¹.

Tal preocupação não era sem razão, já que os eventos culturais vinham sofrendo a vigilância constante dos militares que, em pouco tempo, passaram a ações intimidatórias, como no caso em que invadiram a tiros a quadra da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, onde acontecia um jantar em homenagem à velha guarda da agremiação. Segundo relatos de importantes integrantes da escola – como Dona Zica, Roberto Firmino (à época, Presidente da escola) e Ivo Meireles – os militares “arrebentaram a tiros” o cadeado da quadra porque não quiseram esperar a chegada da chave³¹². As frequentes invasões do Exército à quadra da escola levaram seu Presidente a cogitar a suspensão dos ensaios até o término da Operação Rio, pois o público havia diminuído muito desde o início das operações³¹³.

Todos esses episódios narrados mostram que a Operação Rio deixou um saldo de arbítrio e autoritarismo para a população que residia nas favelas que foram dominadas pelas Forças Armadas. Como se viu, uma das consequências dessas operações foi a suspensão dos eventos culturais locais, o que revela que tais espaços foram vistos com suspeição pelos órgãos de repressão do Estado. Pode-se concluir, portanto, que a vigilância e a repressão a tais eventos (que proporcionavam a reunião e o convívio dessas pessoas) estão diretamente relacionadas às narrativas e às práticas criminalizadoras que partiram de setores expressivos do Estado e da mídia empresarial. A associação dos bailes funk, das rodas de samba e pagode ao tráfico de drogas local é indício de que para os setores dominantes, essas manifestações culturais possuíam um caráter disruptivo para a ordem social vigente – o que justificaria suas ações proibitivas nos momentos de maior tensionamento.

O segundo turno das eleições estaduais foi vencido por Marcello Alencar (PSDB) e o novo Governador não só buscou a renovação do convênio assinado por seu antecessor com a União, como também nomeou o General Euclimar Lima

311 “O samba pede passagem”. *O Dia*. 2 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 9.

312 “Militares abrem cadeado a tiros na Mangueira”. *O Dia*. 16 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 8.

313 “Mangueira pode ficar sem ensaios”. *O Dia*. 17 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 10.

da Silva para a nova Secretaria de Segurança, que unificaria as Secretarias de Polícia Civil e Polícia Militar³¹⁴ – dando indícios de que os militares desempenhariam papel importante nos planos do novo governo. A prorrogação do convênio deu início a uma nova fase da intervenção dos militares na política de segurança pública do estado, conhecida como Operação Rio 2.

De acordo com informações levantadas pelo *Jornal do Brasil*, nessa nova etapa, as Forças Armadas deixariam de realizar operações nas favelas e passariam a se encarregar da reformulação “de toda a estrutura da Polícia Militar fluminense e, também com a Polícia Civil, [de] estabelecer um plano de reestruturação capaz de reverter o caos administrativo e operacional das forças de segurança”³¹⁵. No entanto, para o General Euclimar da Silva, a renovação do convênio seria apenas uma formalidade, pois, para ele, nada impediria que o Exército continuasse “executando operações no Rio”, já que a presença dessa instituição no estado por ocasião da conferência da ONU Rio 92 teria aberto um precedente para que tais ações seguissem em curso ainda que sem determinações oficiais³¹⁶.

A renovação da Operação Rio teve forte apoio da mídia corporativa e de setores do empresariado. O jornal *O Dia* publicou uma nova pesquisa feita entre seus leitores sobre a atuação do Exército nas favelas e o resultado indicou que 92,57% dos entrevistados achavam que os militares deveriam continuar realizando tais operações. Ao informar que “apesar do resultado expressivo da enquete, as Forças Armadas já anunciaram a decisão de deixar as favelas após o dia 31” o jornal propôs uma narrativa que deixa transparecer seu posicionamento favorável a esse tipo de atuação³¹⁷.

A ONG Viva Rio, contudo, tinha um posicionamento distinto, pois entendia que o foco do Exército deveria ser o patrulhamento das fronteiras geográficas do estado, para evitar a entrada de drogas e de armas³¹⁸. O jornal publicou, ainda, uma série de reportagens com pesquisas de opinião para demonstrar o apoio da população à participação dos militares nas operações

314 “Marcello já tem seu general”. *O Dia*. 1 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 11.

315 “Exército sai dos morros a partir de Janeiro”. *Jornal do Brasil*. 2 de Dezembro de 1994. Cidade, p. 8.

316 “Exército fica com o novo governo”. *O Dia*. 3 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 11.

317 “Povo quer operação nos morros”. *O Dia*. 3 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 11.

318 Idem.

realizadas em favelas – ações que seriam apoiadas por seus próprios habitantes³¹⁹. A Operação Rio também contou com o apoio da Associação Brasileira de Publicidade, a qual lançou uma campanha favorável às ações dos militares com o slogan “Operação Rio. Paz de Cidade Maravilhosa”³²⁰, que apelava de modo inequívoco para o simbolismo da cidade cartão-postal.

Conforme ficou estabelecido, com a renovação do convênio entre a União e o novo Governo do estado do Rio, a partir de Janeiro de 1995, as operações de enfrentamento direto voltariam a ser realizadas pelas polícias Civil e Militar. Assim, é possível afirmar que a repressão que se abateu sobre os bailes funk ao longo desse ano – embora tenha sido deflagrada pelas forças de segurança locais – pode ser encarada como uma consequência da atuação das Forças Armadas durante a primeira fase da Operação Rio. A respeito disso, foi Micael Herschamann quem apontou a correlação entre a identificação dos funkeiros como traficantes e as consequências da Operação Rio, quando apontou que, depois da vigência dessa política de segurança, ele pode “constatar a profusão de artigos que foram veiculados com este tipo de acusação” (HERSCHMANN, 2000: p. 108).

Em Abril desse ano, três casos que apresentam indícios de uma atuação gravemente arbitrária e violenta das forças policiais contra bailes funk e funkeiros foram noticiados, tornando possível observar esse processo de modo mais concreto. No dia 8, o baile do morro do Chapéu Mangueira foi proibido depois que o Batalhão de Operações Especiais da PM (BOPE) “entrou atirando na quadra, que estava cheia de crianças”, segundo uma moradora entrevistada pelo *Jornal do Brasil*. Os policiais tinham a missão de garantir a segurança de fiscais da Coordenadoria de Licenciamento e Fiscalização da Prefeitura, que foram até a quadra do bloco carnavalesco Aventureiros do Leme com o intuito de averiguar a documentação necessária para a realização do evento. A operação resultou na apreensão do carro de som da equipe Furacão 2000 e de caixas de isopor e de engradados de cerveja da associação de moradores³²¹.

Na Zona Norte da cidade, tais ações foram ainda mais violentas. No dia 17 daquele mês, o jornal *O Dia* noticiou a invasão do baile funk do morro São João

319 “O Exército é bem-vindo”. *O Dia*. 11 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 11; “Favelas querem ação militar”. *O Dia*. 12 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 7; “Favelas querem proteção”. *O Dia*. 13 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 8.

320 “Campanha publicitária apoia militares”. *O Dia*. 29 de Dezembro de 1994. Polícia, p. 8.

321 “Polícia impede baile funk no leme”. *Jornal do Brasil*. 8 de Abril de 1995. Cidade, p. 17.

(localizado no Engenho Novo) por policiais do Batalhão de Choque da PM, no dia anterior. De acordo com moradores, um grupo de 15 agentes “vestidos de preto e com máscaras no rosto subiram a rua Juiz Jorge Salomão a pé, acompanhados de uma Besta e um Gol da corporação, por volta das 2 horas da madrugada” e “ao chegarem na subida da Rua Conselheiro Jobim, próximo à quadra onde estava sendo realizado o baile, começaram a atirar”³²². No dia 18, o mesmo jornal informou o assassinato de dois jovens que voltavam de um baile funk na quadra do Esporte Clube de Lucas, situado na favela Parada de Lucas. Segundo moradores, policiais do BOPE entraram atirando na favela e atingiram os dois rapazes. Eles ainda denunciaram as ações arbitrárias e ilegais realizadas com frequência por policiais militares e afirmaram que nem os fuzileiros navais que ocuparam o local por ocasião da Operação Rio foram tão truculentos quanto os agentes das forças locais³²³.

As ações repressivas se intensificaram após o sequestro filho do deputado estadual Albano Reis (PMDB) no dia 10 de Junho de 1995, no bairro Copacabana. John Reis, de 14 anos, voltava do baile funk do morro do Chapéu Mangueira com um grupo de amigos quando foi levado por homens armados na rua Prado Júnior, por volta das 5 horas da manhã³²⁴. Ele ficou em poder dos sequestradores por 16 dias e foi libertado sem o pagamento de resgate depois de intensas operações policiais em favelas da capital³²⁵. As principais suspeitas recaíram sobre criminosos que se escondiam no morro da Mineira (situado no bairro Catumbi) e que frequentavam o baile do Chapéu Mangueira. Um deles teria feito ameaças a outro filho de Albano Reis – Jefferson Reis, de 18 anos – por conta de um desentendimento ocorrido durante o baile no Leme³²⁶.

Esse evento trouxe consequências muito negativas para o movimento funk, mas em especial para o baile do morro do Chapéu Mangueira, que já vinha sendo questionado na mídia empresarial com alguma frequência, por conta do incômodo manifestado pelos moradores do Leme. Ainda que o sequestro não tenha ocorrido no baile – nem mesmo na favela que o abrigava – a mídia empresarial construiu uma narrativa de perigo e violência sobre aquele espaço. O baile – que vinha

322 “Baile funk acaba em tiroteio”. *O Dia*. 17 de Abril de 1995. Polícia, p. 7.

323 “A morte na saída do baile”. *O Dia*. 18 de Abril de 1995. Polícia, p. 10

324 “Filho de Albano Reis é seqüestrado”. *Jornal do Brasil*. 11 de Junho de 1995. Cidade, p. 22.

325 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/27/cotidiano/16.html>. Acesso em: 30 set. 2018

326 “‘Piloto’ apontou filho de Albano”. *O Dia*. 12 de Junho de 1995. Polícia, p. 9.

sendo frequentado por muitos jovens de classe média, figurando até na programação cultural do *Jornal do Brasil*³²⁷ – foi transformado numa das causas que contribuíram para o caso porque era, de acordo com essa narrativa, o local de onde partiram os agressores (traficantes que participavam do evento), o motivo que explicava o sequestro (o local em que ocorreu o desentendimento com um dos traficantes) e a razão pela qual John estava na rua naquele dia.

Dois dias após o sequestro, agentes do BOPE invadiram o morro do Chapéu Mangueira à procura de um dos principais criminosos que viviam no local. A polícia descartou a hipótese de que ele tenha participado do sequestro, mas, ainda assim, o baile que seria realizado naquela noite foi suspenso pelos agentes, que usaram o local em que ocorreria o evento como “ponto base para soldados da PM e do BOPE”³²⁸. O próprio deputado Albano Reis afirmou, ao *Jornal do Brasil*, que John continuaria a frequentar o evento quando fosse libertado porque não considerava “o baile um local inadequado para seu filho”³²⁹. Mas nem isso impediu o delegado Alédio Américo dos Santos de interditar a quadra do bloco Aventureiros do Leme, em frente a qual o baile era realizado, na Ladeira Ari Barroso.

A então Senadora Benedita da Silva (PT) – que havia morado na favela, onde ainda possuía uma casa – criticou a ação do delegado e disse ao *Jornal do Brasil* que era “uma maldade vincular o funk à boca-de-fumo”, pois, para ela, “o tráfico na Vieira Souto não é diferente do que se vê no Chapéu Mangueira”³³⁰. O receio de que houvesse um cerco generalizado a todos os bailes levou os funkeiros a se mobilizarem para ajudar na elucidação do sequestro de John Reis. Uma campanha organizada pela Liga das Equipes de Som – que contou com o apoio da Secretaria de Segurança e da Divisão Antissequestro da Polícia Civil – incentivou que os frequentadores dos bailes funk de todo o Rio dessem pistas sobre o cativo do jovem³³¹. A mensagem foi veiculada em programas de rádio dedicados ao funk e lida por DJ’s durante os bailes dizia o seguinte:

327 “Funk no Chapéu Mangueira”. *Jornal do Brasil*. 19 de Maio de 1995. Revista Programa, p. 33.

328 “Bope ocupa Morro Chapéu Mangueira”. *O Dia*. 12 de Junho de 1995. Polícia, p. 9.

329 “Baile funk tem adversários e defensores”. *Jornal do Brasil*. 13 de Junho de 1995. Cidade, p. 18.

330 Idem.

331 “Galera funk tenta localizar John”. *O Dia* de 15 de Junho de 1995. Caderno Polícia, p. 10.

Atenção funkeiros de todo Rio de Janeiro. Vamos ajudar a localizar nosso irmão funkeiro Jonh Reis, de 14 anos, filho do deputado Albano Reis. Você que é sangue bom ajude nessa. Quem tiver qualquer informação que leve ao cativo do nosso irmão John deve ligar para 269-2554. Não precisa se identificar. Só ligue se tiver alguma informação. Essa iniciativa tem autorização da Secretaria de Segurança Pública e da Divisão Anti-Seqüestro da Polícia Civil. Apoio Liga das Equipes de Som do Rio de Janeiro³³².

Esse caso evidencia, novamente, que o funk continuava disponível como alvo de ações repressivas das forças de segurança ao menor indício de quebra da ordem estabelecida ou de acirramento das tensões sociais – embora outros representantes do Estado atuassem em sentido contrário, como, por exemplo, a Senadora Benedita da Silva. A iniciativa dos funkeiros revela que eles tinham consciência desse fato e sabiam o quanto a narrativa de violência elaborada sobre os bailes poderia ser muito prejudicial a suas atividades culturais.

Apesar de sua mobilização, esse episódio revela que a repressão aos bailes não se limitou a ações de força, tendo se estendido às esferas de planejamento e inteligência das instituições de segurança pública. Em meio às investigações sobre o caso de John Reis, o General Nilton Cerqueira (novo Secretário de Segurança) ordenou ao “chefe de Polícia, delegado Dilermando Amaro, e ao comandante da Polícia Militar, Dorasil Corval, que seja cumprido o Estatuto da Criança e do Adolescente, que proíbe a permanência de menores em bailes após as 22h”³³³ – repetindo a estratégia do coronel César Pinto, que, em 1992, ao demandar da justiça a proibição da entrada de menores nos bailes, esperava inviabilizar a realização desses eventos.

Enquanto isso, *O Dia* estampou em sua capa a manchete “Fita de rap incentiva o uso de drogas e a luta armada contra a polícia”, acompanhada de breve texto que dizia que o Mc Leonardo (da dupla de Mc’s Júnior e Leonardo) assumiu a autoria da letra da música “Rap das Armas” e admitiu que viveu durante oito meses com o dinheiro do tráfico³³⁴. Ao jornal, o Mc afirmou que fez a composição no início da carreira, “antes dos mauricinhos passarem a gostar de funk”. Ele, contudo, negava qualquer “ligação com o crime” e, por isso, não cantava mais aquela letra, pois já havia composto “uma nova versão que toca no rádio, contra a

332 “Galera funk tenta localizar John”. *O Dia* de 15 de Junho de 1995. Caderno Polícia, p. 10.

333 “General quer menores fora de baile funk”. *O Dia*. 12 de Junho de 1995. Polícia, p. 7.

334 “Fita de rap incentiva o uso de drogas e a luta armada contra a polícia”. *O Dia*. 14 de Junho de 1995. Capa.

violência”. De acordo com a matéria, a fita apreendida pela polícia continha mais de uma hora de músicas que faziam “apologia aos criminosos, enaltecendo os que ‘trabalham’ no tráfico de drogas, assaltos e seqüestros” e a “bandidos que usam armas das mais sofisticadas para enfrentar os policiais e até soldados do Exército que se atrevem a invadir as favelas”³³⁵.

O material foi encontrado numa operação realizada na Baixada Fluminense e fazia parte “de uma investigação iniciada em 92 pelo delegado Antônio João Cafiero”³³⁶. O jornal usou a imagem de funkeiros dançando no “baile da paz” (promovido por Manoel Ribeiro com o apoio da ONG Viva Rio, no início de 1994) para ilustrar a reportagem. Logo abaixo da foto, foram reproduzidas as letras das músicas “Rap do Dendê” e “Rap da Bandida” que se encaixavam nesse estilo³³⁷. Percebe-se, portanto, uma nítida tentativa de associação entre os frequentadores dos bailes e os Mc’s aos traficantes de drogas, pois a adoção de uma estética menos mediada (o estilo proibidão) foi tomada uma prova dessa acusação.

A descoberta dessa fita desencadeou uma intensa investigação policial capitaneada pela delegada Márcia Helena Julião – da Divisão de Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA) – que levou Mc’s, donos de equipe de som e membros de associações de moradores a prestarem depoimento sobre a dinâmica dos bailes e as músicas que neles eram executadas. Os primeiros convocados a depor foram as duplas de Mc’s Cidinho e Doca, William e Duda e Jabá e Dudu, além dos empresários Rômulo Costa e Jorge Nogueira. O objetivo da delegada era descobrir quem era o responsável pela sua contratação para que organizassem bailes funk ou fizessem shows em favelas³³⁸.

Três dias depois, o jornal *O Dia* noticiou que a delegada havia constatado que “os traficantes estão investindo nos bailes funk para aumentar os lucros da venda de drogas nos morros cariocas”. Ela chegou a tal conclusão por meio do depoimento de Rômulo Costa, segundo o qual alguns dos bailes que ocorriam no estado eram “pagos pelos traficantes e que até a sua equipe de som, a Furacão 2000, já realizou bailes com dinheiro do tráfico repassado às associações de

335 “Tráfico faz seu rap-exaltação”. *O Dia*. 14 de Junho de 1995. Polícia, 10.

336 Idem.

337 “AR-15, DOZE, GLOCK & 7.62: ARSENAL SAMPLEADO”. *O Dia*. 14 de Junho de 1995. Polícia, p. 10.

338 “Delegada vai ouvir funkeiros”. *O Dia*. 17 de Junho de 1995. Polícia, p. 7.

moradores que pagaram as equipes”. O empresário ainda teria revelado que “os traficantes obrigam os Mc’s a trocarem as letras das músicas” e que tudo isso passou a acontecer depois que “os bailes funk viraram febre nas comunidades carentes por causa da repressão da polícia que impediu há dois anos a realização desses bailes em clubes da cidade”³³⁹.

Para a delegada, não restavam dúvidas de que traficantes financiavam os bailes e aliciavam menores de idade para que comprassem e vendessem drogas, com o intuito de aumentar sua margem de lucro. As letras das músicas de “apologia ao crime” seriam parte dessa prática, porque submetiam os jovens a uma “lavagem cerebral”³⁴⁰. Ao serem questionados sobre o teor das letras, os Mc’s William e Duda do Borel disseram que foram forçados por traficantes a cantar a versão proibida nos bailes de várias favelas. Contudo, depois que foram contratados por empresários, os Mc’s desistiram de cantar aquelas músicas e de fazer shows em bailes de favelas. Eles acusaram os proprietários da equipe de som Cash Box de terem gravado a versão ao vivo que elogiava os traficantes e ameaçaram processar quem insistisse em executá-la³⁴¹.

Na semana seguinte, outra fita foi apreendida pelo serviço reservado da PM numa casa abandonada em São João de Meriti – município da Baixada Fluminense. O material continha músicas que elogiavam o Comando Vermelho cantadas pelas duplas de Mc’s Cidinho e Doca e William e Duda³⁴². A fita foi encaminhada para o setor de inteligência da Secretaria de Segurança para que fosse analisada, o que reforça a ideia de que a repressão que se abateu sobre o movimento funk envolvia os setores de inteligência das forças de segurança. A situação em que essa segunda fita foi apreendida – numa casa abandonada, sem nenhum suspeito – se assemelha a uma apreensão de 20 quilos de maconha que foram encontrados junto a 15 bonés da equipe Furacão 2000 nos acessos do morro Santa Marta (em Botafogo). A droga e os bonés estavam dentro de um carro “abandonado na rua Marechal Francisco de Moura, com portas abertas, rádio ligado e chave na ignição”³⁴³. Para os policiais do 2º BPM que participaram da

339 “Tráfico investe em baile funk”. *O Dia*. 20 de Junho de 1995. Polícia, p. 12.

340 “Duda e William, os próximos”. *O Dia*. 20 de Junho de 1995. Polícia, p.12.

341 “Tráfico obrigou cantor a gravar rap do crime”. *O Dia*. 21 de Junho de 1995. Polícia, p. 12.

342 “Dupla gravou fita para exaltar crime organizado”. *O Dia*. 27 de Junho de 1995. Polícia, p. 10.

343 “PM apreende maconha no Dona Marta”. *O Dia*. 18 de Junho de 1995. Polícia, p. 26.

Operação Asfixia na favela, os traficantes teriam fugido quando perceberam a presença dos agentes e, por isso, não tiveram tempo de levar a droga.

Sem necessariamente colocar em dúvida a versão das instituições policiais e da mídia corporativa a respeito dessas apreensões – afinal, os próprios Mc's admitiram que cantaram as músicas e o próprio Rômulo Costa confirmou que já havia sido pago pelos criminosos locais para organizar bailes funk em favelas – pode-se observar que as apreensões estavam todas relacionadas a agentes do mundo do funk que possuíam maior destaque e visibilidade. As duplas de Mc's Júnior e Leonardo, Cidinho e Doca e William e Duda eram artistas de grande sucesso a essa época e Rômulo Costa era proprietário da maior equipe de som do estado. Por isso, se é possível que tais apreensões tenham sido fruto de ações policiais investigativas que, coincidentemente, encontraram material relacionado a essas pessoas, também é possível indagar se não foram fruto de uma tentativa de intensificar a criminalização que se abatia sobre o funk naquele momento. Levando-se em consideração as práticas repressivas que vinham sendo adotadas pelas forças de segurança contra os bailes funk e os funkeiros desde o início da década, tal questionamento se torna ainda mais pungente.

Diante desse quadro, pode-se afirmar que o funk voltava a ser um elemento de grande relevância para os debates públicos em torno do tema da segurança. Enquanto as instituições policiais investigavam o sequestro de John Reis e as possíveis relações de seus adeptos com o tráfico de drogas, o jornal *O Dia* adotou uma linha editorial que não apenas legitimava as ações repressivas contra o funk, como também contribuiu para reforçar a representação dos funkeiros como inimigos públicos, a partir do apelo a afetos políticos que remetiam ao período ditatorial – o que se percebe pelo uso da expressão “luta armada” na manchete de 14 de Junho de 1995.

No dia seguinte, o mesmo jornal dedicou a capa do seu suplemento cultural a uma matéria que comparava as músicas do estilo proibidão à história de outros gêneros musicais, como o samba e o rock³⁴⁴. Em um dos textos da matéria, a gerente de programação da emissora de rádio RPC, Sônia Freitas, lembrou que o samba já havia sido considerado “coisa de marginal” e afirmou que “toda manifestação artística, ainda mais de caráter popular, está sujeita a utilização

344 “Ligações perigosas”. *O Dia*. 15 de Junho de 1995. Caderno O Dia D, Capa.

indevida de quem a explora”. Ela classificou a fase atravessada pelo funk como “seu momento mais delicado”, por causa das “notícias dando conta de que Mc’s exaltam traficantes e fazem apologia do crime em bailes comunitários”³⁴⁵.

A radialista destacou que o estilo proibidão não representava o “movimento funk, que da noite para o dia deixou de ser marginal para ganhar espaço no rádio e entrar pela porta da frente na TV Globo através do programa da Xuxa”. Ela lembrou que o funk havia se tornado um “segmento altamente lucrativo para o mercado fonográfico” e ressaltou que, desde quando decidiu investir no gênero, a emissora nunca havia reproduzido, nem pretendia reproduzir músicas como aquelas presentes nas fitas apreendidas pela polícia. Freitas ainda cobrou que os “líderes do movimento” separassem “a cultura do tráfico, sob pena de desperdiçar todo o trabalho feito com muito suor em prol do funk”. Por fim, ela reivindicou ao Estado o incentivo à “formação artística do jovem na favela”, para “não permitir que o crime organizado ocupe o seu lugar”³⁴⁶.

O texto da gerente da rádio RPC endossa a ideia de que as discussões públicas referentes ao funk foram, mais uma vez, atravessadas pela questão da segurança e da violência urbana naquele momento. A partir de seus argumentos, é possível entender que, as músicas que adotavam um discurso e uma estética menos mediados não ocupavam o mesmo espaço conquistado por outras vertentes nos canais *mainstream* da indústria cultural. Ao afirmar que o proibidão não era representativo do movimento, Sônia Freitas procurou dissociar essa vertente da imagem do funk, que havia se tornado “altamente lucrativo”. Assim, ao passo que a gerente buscava resguardar o sucesso dos investimentos da empresa que representava, ela acabava por estabelecer um parâmetro para aqueles agentes do movimento funk que pretendiam acessar tais espaços. Um último elemento que vale ressaltar é que ela – na condição de gerente de uma fração dos canais *mainstream* da indústria cultural – também cobrou que o Estado adotasse uma política de incentivo a essa forma de expressão cultural.

Enquanto isso, o *Jornal do Brasil* optou por um viés mais incisivo ao publicar um editorial em que afirmava textualmente que “os bailes funk são um caso de polícia”, devendo ser “novamente proibidos, em nome da paz social”³⁴⁷.

345 “O funk é manifestação cultural”. *O Dia*. 15 de Junho de 1995. O Dia D, p. 1.

346 Idem.

347 “Juventude transviada”. *Jornal do Brasil*. 25 de Junho de 1995, p. 10.

O texto elogiou a interdição do baile do morro do Chapéu Mangueira e clamou para que esse exemplo fosse “seguido por todos os outros juízes e em todos os bairros onde esses bailes infernizam a vida da população”, além de lembrar que tal medida “não seria novidade, e nem causaria espécie, porque já existe uma lei, de 13 de Março de 1992, do juiz de Menores Liborni Siqueira, proibindo o ingresso de menores em todos os bailes *funks* do estado”³⁴⁸. Aqui, o texto baseou seus argumentos numa compreensão enviesada da realidade, pois, além de juízes não terem o poder de criar leis, as restrições etárias impostas por Liborni Siqueira aos bailes funk não poderia se estender por todo o estado, já que sua competência se limitava à 1ª Vara de Menores.

O editorial afirmou que “o movimento funk agasalha em seu espaço, paus, pedras e armas de fogo” e que não havia “distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio”³⁴⁹. Os funkeiros foram descritos como:

“jovens empregados com salário baixo, subempregados, desempregados, biscateiros, adolescentes que nunca conheceram uma sala de aula, meninos que se alistaram nas fileiras do tráfico, gente que tenta viver na corda bamba”³⁵⁰.

Para legitimar sua narrativa, o jornal reproduziu aquilo que vinha sendo divulgado pela PM e pelo jornal *O Dia*, quando salientou que “muitos bailes *funks* são pagos pelos traficantes nas comunidades carentes”, onde “menores são aliciados por traficantes” e os Mc’s se apresentam “parodiando sucessos *funks* com letras de apologia ao crime”³⁵¹.

Por isso, o funk seria “caso de polícia, mesmo”, até porque, além de serem locais violentos, atingiam “os bairros infelicitados pela [sua] presença”³⁵². Ou seja, percebe-se que, para os editores desse jornal os bailes e o movimento funk colocavam em risco a segurança pública em decorrência do perfil de seus frequentadores, além de causarem incômodo para sua vizinhança. Vale lembrar que essa perspectiva era bastante próxima daquela expressa pelos textos produzidos no âmbito do Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais da PM analisados no capítulo anterior, o que mostra que certas visões circulavam entre diferentes

348 “Juventude transviada”. *Jornal do Brasil* de 25 de Junho de 1995, p. 10.

349 Idem.

350 Idem.

351 Idem.

352 Idem.

setores da sociedade e eram compartilhadas – mesmo que de modo não intencional – por agentes de instituições distintas.

Por isso, conclui-se que a repressão aos bailes funk e a criminalização daqueles Mc's que adotaram uma estética menos mediada são fenômenos que se relacionam diretamente à associação feita pela mídia corporativa entre os funkeiros e traficantes de drogas. Nesse contexto, pode-se entender que as duas fases da Operação Rio institucionalizaram e aprimoraram as formas violentas de coerção aos bailes, que se tornaram mais intensas após o sequestro de John Reis, conforme demonstraram as notícias analisadas. A participação do empresariado na formulação dessa política de segurança é um dado que chama atenção, pois revela que esse setor social não só teve suas reivindicações atendidas pelo Estado, como também teve algum poder de decisão no modo como suas demandas seriam postas em prática – ao contrário dos funkeiros, que tiveram negados seus pedidos por mais policiamento e transportes nas saídas dos bailes. Embora isso revele que havia um nítido desequilíbrio de forças na composição política do Estado, ainda havia autoridades públicas – especialmente do poder Legislativo – que se dispunham a negociar com os funkeiros.

3.3

A Lei Municipal Nº 2.518/96 e a CPI da ALERJ de 1995:

Em meio a esses movimentos de coerção, duas medidas podem ser citadas como tentativas de resguardar o direito à liberdade de manifestação artística dos funkeiros: o Projeto de Lei municipal 1.058/95, apresentado pelo vereador Antônio Pitanga do PT (à época, marido de Benedita da Silva) e a Comissão Parlamentar de Inquérito aberta na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro em 1995. O caso da CPI é mais complexo, pois, embora sua abertura tivesse o intuito de investigar os casos de violência relacionados ao movimento funk e sua suposta associação ao crime, seus trabalhos se centraram na repressão policial aos bailes e na falta de suporte oferecido pelo Estado aos funkeiros. Já o projeto de lei de Antônio Pitanga foi a primeira iniciativa legislativa a reconhecer o funk como uma manifestação cultural e a propor que o poder público se responsabilizasse pela garantia de condições minimamente adequadas para a realização dos bailes (MARTINS, 2006: p. 86).

O Projeto de Lei 1.058/95 foi apresentado à Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 30 de Maio de 1995 – ou seja, logo após as ações repressivas ocorridas em Abril daquele ano e que se intensificaram após o sequestro de John Reis. O projeto teve como objetivo regulamentar “os bailes funk como atividades cultural de caráter popular”. Seus nove artigos propunham o seguinte:

Art. 1º – Fica regulamentada no Município a atividade cultural de caráter popular denominada Bailes Funk.

Art. 2º – Compete ao Poder Executivo garantir a realização dessa manifestação cultural de caráter popular, em cumprimento ao art. 346, inciso VII, da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro.

Art. 3º – O exercício da atividade cultural de caráter popular denominada Bailes Funk ficará sob a responsabilidade e 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, o qual ficará disponível para ser apresentado, sempre que solicitado, à autoridade pública fiscalizadora.

Art. 4º – Compete aos organizadores a adequação das instalações necessárias para a realização dos bailes sob sua responsabilidade, dentro dos parâmetros estabelecidos na legislação vigente.

Art. 5º – O Poder Executivo garantirá a disposição dos serviços públicos necessários para a realização dos bailes em ambientes abertos, através de seus órgãos da administração direta ou indireta, ou concessionárias de serviços públicos.

Art. 6º – 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.

Art. 7º – O Poder Público garantirá efetivo policial suficiente para a segurança externa da atividade, durante todo o período solicitado pelos organizadores dos bailes, observando-se a necessidade de reforço desse efetivo nos horários de término dos eventos.

Art. 8º – As empresas, companhias e concessionárias de transporte coletivos garantirão a disponibilidade de veículos em perfeitas condições de segurança em quantidade suficiente para o atendimento aos frequentadores dos bailes, principalmente nos horários de maior demanda do evento.

Art. 9º – Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. 353

Com vetos aos artigos 3º, 5º, 6º, 7º e 8º, o projeto se converteu na Lei Municipal Nº 2.518/96, de 2 de Dezembro de 1996³⁵⁴. Isso significa dizer que os

353 Consultado junto à Biblioteca da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e também disponível em: http://www.camara.rj.gov.br/spldocs/pl/0095/pl1058_0095_001159.pdf. Acesso em: 03 out. 2018.

354 Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/7cb7d306c2b748cb0325796000610ad8/538756f1277706e3032576ac007337da?OpenDocument>. Acesso em: 03 out. 2018.

debates legislativos que levaram à elaboração dessa lei ocorreram justamente no momento em que a repressão e a criminalização do funk se intensificaram – fato que, talvez, explique a drástica redução de seu escopo (MARTINS, 2006: p. 85). O projeto da lei, além de caracterizar os bailes como “uma atividade cultural de caráter popular”, imputou o Poder Executivo na tarefa de “garantir a realização dessa manifestação cultural”, em acordo com a Lei Orgânica do município. Em seguida, no artigo 3º, nota-se que o vereador procurou definir quem eram os entes responsáveis pela organização dos bailes, propondo três categorias nas quais as equipes de som poderiam se encaixar como “empresas de produção cultural”, os DJ’s ou qualquer outra pessoa que decidisse organizar um baile poderiam ser classificados como “produtores culturais autônomos” e, por fim, os clubes suburbanos, as associações de moradores de favelas ou quaisquer outros tipos de agremiação poderiam ser considerados “entidades ou associações da sociedade civil”. A determinação de que houvesse um contrato firmado entre os organizadores e os contratantes estabelecia a dinâmica da relação entre os responsáveis pelo evento e desses com os agentes do Estado, quando houvesse fiscalização.

Uma análise mais profunda do que motivou o veto a esse artigo exigiria o conhecimento dos debates legislativos, mas talvez seja possível levantar algumas hipóteses a esse respeito com base na correlação de forças políticas presentes nessa casa legislativa. Em primeiro lugar, a proposta de categorias tão amplas de organizadores de bailes permitia que os agentes do mundo do funk facilmente se encaixassem em uma delas, passando a gozar, portanto, de algum reconhecimento oficial – o que poderia contribuir para dificultar as ações repressivas arbitrárias como as que vinham ocorrendo. Ora, se havia setores do Estado e da sociedade civil que demandavam a proibição e a repressão aos bailes funk, não parece absurdo supor que tais interesses estivessem representados na Câmara Municipal.

Assim, o veto pode ser entendido como uma rescusa em garantir o mínimo de institucionalidade a esse tipo de evento, pois o artigo conferia certa autonomia aos responsáveis pelos bailes, na medida em que os reconhecia como agentes capazes de estabelecer relações comerciais e jurídicas entre si, cabendo ao Estado apenas o papel de fiscalizá-los. Nesse caso, o veto poderia ser explicado porque tal autonomia também poderia se tornar um entrave a ações repressivas, pois, mesmo que a fiscalização pudesse ser usada como uma estratégia para dificultar a

realização dos bailes, o artigo criava parâmetros para a atuação dos agentes públicos.

A hipótese de que prevaleceu a perspectiva daqueles legisladores que se sensibilizavam com os clamores pela proibição dos bailes também pode explicar o rechaço dos artigos seguintes. Os vetos aos artigos 5º, 7º e 8º talvez se justifiquem pelo fato de que criavam obrigações institucionais para o Estado (como a garantia de efetivo policial e a oferta de serviços públicos) e para as empresas que exploravam concessões públicas (como as companhias de transporte). Já a rejeição do 6º artigo pode ter sido motivada pela falta de disposição em reconhecer a autonomia organizativa do esquema de segurança pensado pelas equipes de som e pelos proprietários dos clubes.

A proposição desses últimos quatro artigos demonstra que seu autor estava ciente das reivindicações feitas pelos membros do movimento funk ao Estado em diversos espaços e oportunidades. Contudo, o veto a eles paralelamente à manutenção do artigo 4º – que especificou as responsabilidades dos organizadores dos bailes –, fez com que as obrigações desses últimos ficassem bem estabelecidas, enquanto que as do Estado restassem vagas. Desse modo, pode-se concluir que, embora a lei tenha representado importante avanço para o movimento funk – pois reconhecia seu status de manifestação cultural –, por outro lado, a redução do seu escopo dificultou que esse reconhecimento se concretizasse na prática.

Ao mesmo tempo que o funk era debatido na Câmara Municipal da capital, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) também se dedicou a debatê-lo numa Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), que foi instalada em Outubro de 1995, por meio da Resolução Nº127/95. Antes de passar à análise dessa CPI, vale destacar que a maioria dos estudos consultados ao longo da pesquisa afirma que a comissão transcorreu em âmbito municipal, quando, na realidade, ocorreu no âmbito estadual. Tal confusão levou Micael Herschmann a traçar uma relação de causa e efeito entre a CPI e o Projeto de Lei apresentado pelo vereador Antônio Pitanga que, no entanto, não se sustenta nem cronologicamente, nem logicamente. Ele afirmou que, como a comissão não havia conseguido provar a existência da relação entre o funk e o tráfico de drogas, “alguns políticos se mobilizaram para regulamentar os bailes e garantir assim essa

forma de lazer dos jovens oriundos dos segmentos populares” (HERSCHMANN, 2005: p. 183).

No entanto, como foi visto aqui, o Projeto de Lei foi proposto antes da abertura da CPI e numa esfera distinta do poder público. Talvez, isso tenha dificultado os estudos de pesquisadores posteriores, diante da ausência de registros referentes à comissão na Câmara Municipal³⁵⁵. A ideia de buscar esses registros na ALERJ surgiu após consulta ao jornal *O Dia*, no qual a nota “Depoimentos defendem funkeiros” publicada em suas páginas policiais noticiou que “os primeiros depoimentos prestados ontem à Comissão Especial de Inquérito (CEI) do Funk na Assembleia Legislativa foram marcados por duras críticas aos governos estadual e municipal”. A nota ainda destacou as falas de Manoel Ribeiro e Rômulo Costa, os quais ressaltaram, respectivamente, a “omissão das autoridades de segurança pública” e o fato de serem criados “mais de vinte mil empregos nos 358 bailes realizados em todo o estado nos fins de semana”³⁵⁶.

Essa nota suscitou a decisão de procurar os registros da CPI no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, em sua seção dedicada ao funcionamento das diversas comissões (permanentes, especiais e de inquérito). Durante a consulta a esse material, foi possível constatar não só que a CPI se deu em âmbito estadual, como também relativizar a ideia de que esta tenha apenas contribuído para a criminalização do movimento funk. É preciso ressaltar, no entanto, que relativizar essa perspectiva não significa descartar a ideia de que uma investigação desse tipo possa ter contribuído para reforçar as narrativas que associavam o funk ao crime, pois, como foi visto, essa percepção era predominante nos discursos hegemônicos. A existência de uma investigação realizada pelo Estado – independentemente de seu resultado – confirmaria, para seus críticos, as suspeitas levantadas em relação a esse movimento cultural. Essa ideia encontra algum respaldo nos documentos relativos à CPI, como no Edital de Convocação para a primeira reunião ordinária da comissão, o qual afirmou textualmente que seu objetivo era “apurar atos de violência no movimento funk”³⁵⁷. Sem uma definição mais elaborada do que

355 Depois de citar a informação de Micael Herschmann, Dênis Martins afirmou o seguinte sobre a CPI: “não nos foi possível verificar tais registros junto à Câmara Municipal do Rio de Janeiro” (MARTINS, 2006: p. 85).

356 “Depoimentos defendem funkeiros”. *O Dia*. 19 de Outubro de 1995. Polícia, p. 11.

357 “Comissão Parlamentar de Inquérito (Resolução Nº 127/95) – Edital de Convocação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 17 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 13.

seriam os “atos de violência”, tal proposta poderia facilmente ser interpretada como uma ação direcionada aos próprios membros e espaços do movimento funk.

A análise das atas das reuniões da comissão aponta que a composição política de seus membros e a participação efetiva de integrantes do movimento funk contribuíram para que os trabalhos da CPI adotassem um viés distinto ao da criminalização do funk e dos funkeiros. À reunião de instalação compareceram os deputados Albano Reis (PMDB) – na condição de autor da Resolução 127/95 –, Carlos Correia (PDT), Edmilson Valentim (PC do B) e Marcelo Dias (PT). De acordo com o regimento interno da ALERJ, a presidência da comissão caberia ao deputado Albano Reis, mas este renunciou ao cargo nessa mesma reunião, na qual Carlos Correia foi eleito Presidente, Marcelo Dias foi escolhido Vice-Presidente e Edmilson Valentim foi apontado como Relator. Depois disso, os deputados Albano Reis e Marcelo Dias afirmaram que o funk deveria ser encarado como “uma manifestação cultural muito importante”³⁵⁸. Rômulo Costa, Mv Lima, Lord Sá – membros da equipe Furacão 2000 – e uma representante da Executiva da União Nacional dos Estudantes (UNE) nomeada apenas como Janine também tiveram a oportunidade de se manifestar.

Após declarações dos citados, Carlos Correia anunciou a realização de audiências públicas em diversos locais, para que a comissão pudesse “avaliar o movimento funk”. Por fim, Albano Reis, dirigindo-se aos jornalistas presentes, solicitou que eles colaborassem para a divulgação do “lado positivo do Movimento, bem como sugeriu a convocação de autoridades da área de segurança neste Estado, a fim de prestarem informações sobre o assunto”. Percebe-se que, desde o início, houve a preocupação em garantir que aquele espaço estivesse aberto à participação dos integrantes do movimento funk e que seus membros estivessem dispostos a oferecer outros canais de diálogo (as audiências públicas) para que as discussões travadas na comissão fossem alimentadas por informações provenientes de outras fontes para além da mídia empresarial. Chama a atenção, ainda, o intuito de convocar agentes públicos da área da segurança, pois isso

358 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 30

revela que havia o entendimento de que eles estavam, de alguma maneira, relacionados ao funk³⁵⁹.

A abertura daquele espaço a integrantes do movimento funk e de movimentos sociais se manteve na primeira reunião ordinária, na qual mais uma vez, estiveram presentes representantes de entidades estudantis, tais como a UNE, a Associação Municipal dos Estudantes Secundaristas (AMES), a União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e a União da Juventude Socialista (UJS). Manoel Ribeiro – descrito como “estudioso do movimento funk” – e Rômulo Costa foram convidados para que tirassem as dúvidas levantadas pelos deputados. Diante do que expuseram, o Presidente da Comissão (deputado Carlos Correia) pediu que o empresário Rômulo Costa disponibilizasse aos membros da comissão uma “cópia das conclusões do Seminário realizado no Fórum de Ciências e Cultura em 1994, organizado pelo Senhor MANOEL RIBEIRO, bem como a relação de clubes interditados pelo Corpo de Bombeiros”, demonstrando seu interesse em tomar conhecimento do que fora acumulado a partir de debates já realizados³⁶⁰.

Sobre o tema da violência e da alegada relação entre o funk e o crime, o deputado Marcelo Dias (na condição de Vice-Presidente) sustentou que o “narcotráfico” estava “presente em qualquer evento que se realize nas favelas e não apenas nos bailes funks, como tem sido sistematicamente divulgado”. Já Albano Reis “sugeriu, citando nomes de oficiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, que fosse dada uma ‘trégua’ aos bailes funks, tendo em vista o excesso no exercício da função”³⁶¹. Tais exposições indicam que esses dois deputados, em alguma medida, concordavam com o que vinha sendo afirmado por membros do movimento funk e por seus estudiosos em diversas ocasiões sobre o caráter discricionário das ações de repressão aos bailes.

Concluindo a discussão, o Presidente decidiu acatar as sugestões feitas pelos presentes e convocou, para a reunião seguinte, Jair Foli de Oliveira (Presidente da Associação de Funkeiros do Rio de Janeiro) – que havia participado do Seminário Barrados no Baile e do Workshop Galeras – e

359 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 30.

360 Idem, p. 18.

361 Idem.

autoridades públicas como Siro Darlan de Oliveira (Juiz de Direito da 1ª Vara de Menores da Comarca do Rio de Janeiro), o Coronel Dorasil Castilho de Carvalho (Comandante da PM), o Coronel Bombeiro Rubens Jorge Ferreira Cardoso (Comandante do Corpo de Bombeiros), o Delegado Hélio Luz (Chefe da Polícia Civil) e Fernando Cerqueira Chagas (Juiz de Direito da Vara de Menores da Comarca de São Gonçalo) para que fossem questionados pelos membros da comissão³⁶².

Dos citados, os juízes Siro Darlan e Fernando Chagas e o Delegado Hélio Luz não chegaram a comparecer a nenhuma reunião da comissão. Os outros participaram em momentos distintos, junto com os agentes que foram convidados conforme os trabalhos da CPI avançavam. Na segunda reunião ordinária Jair Foli (ou Foly, como constava na programação do Seminário Barrados no Baile) foi o primeiro a expor sua visão a respeito do funk, “baseada em seus quinze anos de experiência em bailes”³⁶³. Segundo a ata da reunião, ele “relatou atos de violência atribuídos aos funkeiros, discorreu sobre a associação que se faz entre o funk e o narcotráfico e também sobre a atuação da Polícia nos bailes”³⁶⁴.

Em seguida, o Coronel Dorasil Carvalho fez uma fala em que demonstrou estar bastante familiarizado com o tema dos bailes funk. Ele iniciou sua exposição recuperando algumas das referências estéticas do gênero musical – referindo-se à música estadunidense dos anos 1960 – e, na sequência, “discorreu sobre o movimento no Rio de Janeiro, a realização dos bailes, o narcotráfico e a atuação da Polícia Militar”. Depois de responder às questões feitas pelos deputados, o Coronel “considerou valiosa a sugestão do Senhor Presidente em promover eventos para os policiais, como Seminários, a fim de melhor prepará-los para lidar com o movimento funk”. O convidado ainda reconheceu que “os bailes funk’s têm de contar com a segurança policial e que defende a organização e não a intervenção”. Em resposta, Carlos Correia (Presidente da CPI) informou ao Coronel Dorasil que lhe enviaria a cópia de um trabalho redigido por estudantes da “Escola de Serviço Social da UFRJ intitulado ‘Ser funkeiro é ser feliz’ – estudo

362 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 18.

363 Idem, p. 20.

364 Idem.

da influência do funk nos adolescentes do subúrbio carioca, bem como dos textos ‘o baile’ e ‘o carioca dos anos 90 e eclosão do movimento funk’³⁶⁵.

O Coronel Bombeiro Rubens Jorge Ferreira não compareceu a essa reunião, mas enviou como seu substituto o Major Bombeiro Luiz Eduardo Coelho Sant’Anna, cuja oitiva foi submetida ao plenário da comissão – o qual aceitou ouvi-lo, mas “na qualidade de Subdiretor de Serviços Técnicos e não como representante do Comandante do Corpo de Bombeiros, visto que o convite foi pessoal, não cabendo representação”. Ele informou que “as interdições aos locais onde são realizados os bailes funk’s (...) são efetuadas por falta de segurança e não por se tratar de determinados tipos de eventos”³⁶⁶.

Os registros da reunião permitem notar elementos importantes para a compreensão da relação entre os membros desse movimento cultural e o Estado. Em primeiro lugar, confirma-se a ideia de que os agentes públicos responsáveis por essa investigação se preocuparam em agregar, em alguma medida, as experiências dos funkeiros, visto que o Presidente da Associação de Funkeiros do Rio de Janeiro foi o primeiro a falar. Além disso, a convocação dos Comandantes da PM e do Corpo de Bombeiros pode ser vista como um indício de que os membros da comissão reconheciam que a atuação dessas instituições impunha dificuldades à realização dos bailes. Dessa forma, ouvir os responsáveis por elas seria uma tentativa de identificar as causas desse problema e propor soluções possíveis, tal como a oferta de seminários voltados para a formação dos agentes de segurança. Aliás, pode-se considerar que os dois agentes que participaram da reunião buscaram se distanciar das posturas proibicionistas manifestadas por setores da Polícia Militar e da sociedade, embora tenham justificado, em algum nível, as ações repressivas, ao ressaltarem a presença do “narcotráfico” nos bailes e a falta de condições de segurança nos locais onde estes eram realizados. Por último, a proposta do presidente da CPI de fazer circular estudos acadêmicos sobre funk mostra que ele recorreu a fontes de informação científicas a respeito desse movimento cultural, indo além dos discursos criminalizadores que predominavam na mídia empresarial.

365 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 20.

366 Idem.

Na reunião seguinte, em 8 de Novembro, o Coronel Rubens Jorge, Comandante do Corpo de Bombeiros, esteve presente e complementou as informações prestadas por seu enviado. O Coronel afirmou que “os problemas detectados em clubes que realizam eventos do tipo bailes funk estão ligados à questão do ‘escape’ nestes locais, ou seja, a precariedade das saídas” e disse que “para a segurança nesses locais, as portas devem abrir para fora, como ocorre nos teatros e cinemas”³⁶⁷. Edmilson Valentim respondeu à colocação destacando que, “apesar da infinidade de eventos que ocorrem nesta cidade, só há intervenções nos locais onde são realizados bailes funk e fez um apelo para que a instituição Corpo de Bombeiros não seja instrumento de coerção do Poder Público”³⁶⁸.

Já o deputado Marcelo Dias (Vice-Presidente) pediu que o convidado encaminhasse aos membros da comissão “as exigências formuladas pelo Corpo de Bombeiros referentes às condições de funcionamento dos locais onde são realizados eventos de tipo bailes funk”³⁶⁹. Nesse ponto, fica nítido que os membros da comissão consideravam que as instituições de segurança agiam com maior rigor em relação aos bailes funk, comparando-se ao modo como lidavam com eventos de outros tipos. Assim, a solicitação de Marcelo Dias pode ser encarada como uma estratégia para definir minimamente padrões de conduta das instituições, com o objetivo de identificar possíveis abusos cometidos contra os bailes.

Isso também fica nítido no trecho da ata em que o Presidente da CPI se referiu a documento semelhante encaminhado pelo Comandante da PM, no qual constatou-se a existência de “um rito a ser seguido para se proceder à intervenção, onde fica evidenciado que, primeiramente, são feitas notificações e apenas se não houver o cumprimento total das exigências, é que ocorre a intervenção”. O bombeiro disse que seguia esse procedimento, mas sustentou que nos casos em que “o perigo é iminente, a intervenção é imediata, ao que os Senhores Deputados presentes formularam diversos questionamentos”³⁷⁰.

Buscando uma solução de consenso entre o Corpo de Bombeiros e os produtores de bailes funk e donos de clubes, o Presidente da CPI propôs a

367 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Terceira Reunião Ordinária”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 21 de Novembro de 1995. Ano XXI, Nº 219, Parte II, p. 11.

368 Idem.

369 Idem.

370 Idem.

elaboração de uma cartilha que instrísse os organizadores desses eventos “sobre as normas de segurança”, assim como “a realização de seminários envolvendo integrantes do movimento e as autoridades”. Os membros da comissão entregaram ao Coronel Rubens Jorge um ofício que requeria o envio do documento referente aos procedimentos adotados pela instituição durante a fiscalização dos clubes³⁷¹.

Ao final da reunião, o Presidente determinou que o “manifesto funk” assinado por diversos funkeiros fosse adicionado aos autos da CPI, enquanto que o deputado Albano Reis sugeriu a convocação do Prefeito César Maia – possivelmente, por conta do Projeto Rio Funk. Essas propostas revelam que os trabalhos da comissão não foram guiados unicamente pelo ímpeto repressivo. Ao contrário, percebe-se que predominou a tendência de criar um diálogo entre integrantes do movimento funk e as instituições de segurança pública, de modo a garantir a realização dos bailes dentro de uma institucionalidade mínima – prevenindo-se os casos de violência e de desrespeito à legislação vigente, além de minimizar as ações coercitivas da parte dos órgãos públicos de segurança.

Isso ficou explícito na fala do deputado Albano Reis, que na quarta reunião ordinária disse que a CPI tinha “o objetivo de organizar os bailes funk no sentido de que os mesmos transcorram sem violência”. Essa reunião dedicou praticamente todo seu espaço para que proprietários de equipes de som e responsáveis por clubes onde ocorriam os bailes funk se manifestassem. José Cláudio Braga – o Zezinho, proprietário das equipes ZZ Disco e A Coisa, cujos bailes eram conhecidos por abrigarem a prática do corredor – foi convidado a participar, mas não compareceu. Nessa reunião, Lauri Lima (promotor de bailes no clube Cassino Bangu) e Avimar de Oliveira dos Santos (Presidente do Pavunense Futebol Clube) discorreram sobre seus bailes. O Presidente do Pavunense destacou “que a imprensa tem divulgado uma imagem muito negativa dos bailes funk, lembrando que há pouco tempo noticiou-se ter havido um crime no Pavunense, mas no mencionado dia o clube estava fechado”³⁷².

Conforme os trabalhos da comissão avançaram, essa desconfiança em relação às narrativas hegemônicas divulgadas pela mídia corporativa a respeito dos bailes foi se tornando mais frequente no discurso dos deputados. Na quinta

371 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Outubro de 1995. Ano XXI, Nº 21, Parte II, p. 11.

372 Idem, p. 22.

reunião ordinária, o Presidente Carlos Correia frisou que “o funk tem de ser visto como um Movimento Cultural sadio e não comprometido com a violência, como a imprensa sistematicamente divulga”³⁷³. Ele também colocou em questão o modo como o funk vinha sendo tratado pelo Estado, quando sustentou que a comissão buscou “convencer as autoridades públicas, principalmente do Poder Executivo, de que o preconceito com relação ao movimento não pode continuar”. Tal questionamento foi reforçado pelo Relator Edmilson Valentim, ao anunciar que a CPI havia constatado que a Resolução Nº 111 de 9 de Fevereiro de 1993 da Secretaria de Estado da Defesa Civil – Corpo de Bombeiros “que determina uma série de exigências para a realização de qualquer tipo de diversão pública, vem sendo aplicada apenas aos bailes funk”³⁷⁴.

Observa-se que os membros da comissão entenderam que as forças de segurança do Estado utilizavam a mencionada resolução de forma seletiva, de modo a dificultar a realização de bailes funk. Mas é preciso salientar que, ao mesmo tempo em que buscaram propor que aquelas instituições agissem de forma mais democrática, os representantes legislativos responsabilizaram de forma desproporcional os agentes do movimento funk pela violência praticada por alguns de seus adeptos, conforme se depreende da fala do deputado Albano Reis, quando disse que “a CPI conseguiu acabar com a violência praticada por autoridades e agora é preciso acabar com a violência dentro do movimento”³⁷⁵. Não se trata de negar que havia comportamentos violentos entre os frequentadores dos bailes, mas de entender que essa violência estava relacionada a fatores que escapavam ao controle dos funkeiros. Assim, ao fazer tal cobrança sem a garantia de que a juventude periférica tivesse acesso a condições de vida menos precárias, a fala do deputado poderia levar a crer que os comportamentos violentos eram escolhas meramente individuais, sem qualquer relação com as estruturas sociais.

Esse assunto foi o tema da primeira reunião extraordinária – realizada em 13 de Março de 1996 – a qual foi inteiramente dedicada à “discussão de propostas com vistas ao fim da violência no movimento funk”. Nessa ocasião estiveram presentes representantes de 8 equipes de som (Furacão 2000, A Coisa, Stilus,

373 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Quinta Reunião Ordinária”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 20 de Março de 1996. Ano XXII, Nº 54, Parte II, p. 26.

374 Idem.

375 Idem.

Super Funk Som, Toque Disco, Santiago Sonorização, Let's Dance e Duda's) e do Pavunense Futebol Clube. Rômulo Costa – dono da Furacão 2000 – se pronunciou para relatar uma reunião da Liga das Equipes de Som do Rio de Janeiro (LigaSom), em que “foram tomadas várias decisões no sentido de melhorar a qualidade dos bailes e reduzir o ímpeto da violência em meio ao movimento funk” e cuja “pauta com as referidas decisões” foi entregue ao Presidente da comissão. Isso deixa nítido que, embora suas reivindicações não tenham sido nem parcialmente atendidas, os setores mais organizados do movimento funk esforçaram-se pela autorregulação, de modo a atender as exigências que vinham sendo feitas pelos órgãos públicos para que deixassem de sofrer ações coercitivas. Dessa vez, foi o Relator da CPI quem responsabilizou os agentes do movimento funk ao alertar para a possibilidade de que seus atuais apoiadores pudessem mudar de ideia “num futuro próximo” e concluir que “determinadas equipes não têm condições de promover bailes”. Aqui, o caráter instável dos canais de negociação abertos pelo Estado se revela no aviso de Edmilson Valentim sobre sua intolerância a qualquer deslize que pudesse ser cometido pelos funkeiros³⁷⁶.

Como Presidente, o deputado Carlos Correia anunciou que os membros da comissão decidiram criar uma Comissão Especial, com o objetivo de “acompanhar e fiscalizar todas as medidas que serão sugeridas às autoridades públicas para saber se elas foram ou não implementadas”³⁷⁷. Ou seja, se, por um lado, havia a reprodução da ideia de que a violência dos bailes era resultado do comportamento moral de seus frequentadores, por outro lado, os deputados buscaram intervir na relação entre instituições públicas e os agentes do movimento funk, com o intuito de garantir que os bailes não fossem alvos do arbítrio, sobretudo das forças de segurança.

Na reunião de encerramento³⁷⁸, o Relator Edmilson Valentim apresentou o Relatório Final aos membros da comissão que foi aprovado após votação nominal, assim como os aditamentos sugeridos pelo Presidente Carlos Correia (que, no

376 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Primeira Reunião Extraordinária”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 22 de Março de 1996. Ano XXII, Nº 56, Parte II, p. 30.

377 Idem.

378 Antes da reunião de encerramento, foi realizada, ainda, a sexta reunião ordinária, em 14 de Março de 1996, cuja ata foi publicada no *Diário Oficial* de 25 de Março de 1996. No entanto, a única informação relevante é o registro da ausência do juiz Fernando Cerqueira Chagas, da Vara de Menores da Comarca de São Gonçalo, que havia sido convidados pelos deputados em reunião anterior.

entanto, não foram especificados pela ata da reunião)³⁷⁹. O Relatório Final apresentado se divide em 8 seções por meio das quais é possível ter uma dimensão mais ampla de como foram os trabalhos da CPI e do posicionamento adotado por seus membros em relação ao movimento funk, a outras instituições e agentes públicos e à mídia empresarial.

Na introdução, constam algumas informações sobre o funcionamento da comissão, que podem ser relevantes para outras pesquisas sobre o funk, tais como a lista das autoridades públicas ausentes e uma relação nominal de todos que foram ouvidos ao longo da investigação, incluindo-se representantes do Estado e diversos agentes do mundo do funk. Nessa seção consta que os deputados realizaram 15 visitas a bailes e uma audiência pública com o Presidente do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, o Desembargador José Lisboa Gama Malcher, além de muitos dados numéricos sobre o movimento funk que também podem ser de grande utilidade para pesquisas futuras, como a quantidade de bailes realizados por semana, o número de frequentadores, o índice de venda de discos e os espaços ocupados na mídia e no mercado pelo movimento³⁸⁰.

Na segunda seção, o Relatório traçou um histórico bastante detalhado sobre as referências artísticas estadunidenses do funk e uma parte da sua história no Rio de Janeiro, em que foi destacada a negligência do Estado no sentido de garantir as condições necessárias para o aperfeiçoamento e a ampliação desse movimento cultural. Como exceções a essa conduta, foram citados “o projeto Funk Rio de iniciativa da prefeitura e os seminários promovidos pela FAPERJ”, sem os quais o funk “esteve, durante todo esse tempo, entregue a própria sorte e carente de políticas públicas de transporte, segurança etc”. Por outro lado, foram citadas ações de outros representantes do poder público, que – desde a década de 1970 até a época dos arrastões – “resumiram-se à repressão e ao cerceamento do direito de manifestação cultural deste seguimento da juventude e da sociedade” (*Grafado conforme original*)³⁸¹.

379 “Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar atos de violência no movimento funk (Resolução Nº 127/95) – Ata da Reunião de Encerramento”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 24.

380 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

381 Idem.

O texto também fez uma referência às iniciativas de Nilo Batista, ao ressaltar a ineficácia de “seminários cujas decisões pouco foram encaminhadas pelo poder público, que apresentou basicamente medidas que visavam dificultar a realização dos bailes e ‘shows’ de ‘funk’”³⁸². De acordo com o Relatório, diante desse cenário, a comissão procurou conhecer o movimento funk mais a fundo, com o intuito de propor soluções negociadas, conforme se evidencia no trecho abaixo:

Portanto, investigar as denúncias de irregularidades no ‘funk’, buscando identificar os seus responsáveis, compreender a ação do poder público, levantando novas formas que conciliem os interesses da sociedade e o direito de manifestação cultural dos jovens ‘funkeiros’ foram os nortes da atuação dessa CPI.

Acabar com o rótulo de violento, drogado e marginal apregoado ao ‘funkeiro’ e fazer com que as atividades do movimento ‘funk’ estejam em harmonia com os direitos e deveres da coletividade é uma tarefa de toda a sociedade e do poder público. É preciso garantir o espaço conquistado por estes milhares de jovens que conseguiram transformar elementos da cultura negra norte-americana em expressão da nossa própria cultura, sempre levantando os problemas sociais que afligem o nosso povo, como a miséria e o desemprego.³⁸³

Na sequência, a terceira seção foi dedicada à análise da relação entre esse movimento cultural e o Estado. O texto ressaltou que, no início das investigações da comissão, a mídia voltava a difundir uma imagem estigmatizada dos bailes e dos funkeiros (assim como à época dos arrastões), mas destaca o fato de que o gênero musical havia conquistado muitos adeptos entre os jovens de classe média, além de ter angariado mais espaço nos principais canais midiáticos. Ao comparar o contexto da CPI à conjuntura de 1992 e 1993, o Relatório apontou que no início da década, “havia uma relativa falta de normas legais referentes aos bailes”, o que contrastava com o que acontecera a partir de 1993, quando foram criadas “normas supostamente preventivas e outras de caráter repressivo elaboradas ao longo desse período pelos poderes públicos executivo e judiciário”. Em seguida, o documento aborda os decretos e as resoluções propostos por órgãos diversos do Estado, denunciando a seletividade de sua aplicação pelos agentes responsáveis, ou seja, o

382 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25..

383 Idem.

fato de que tais normas vinham sendo utilizadas para inviabilizar a realização dos bailes funk, enquanto outros eventos não eram fiscalizados com o mesmo rigor³⁸⁴.

Foram citados como exemplos: o Decreto Nº 16.695 de 12 de Julho de 1991 – o qual determinou que a Defesa Civil fiscalizasse as casas de diversão, mas que “segundo depoimento à CPI do próprio Major Bombeiro Militar Luis Eduardo Coelho Santana (...) tem sido utilizado ‘basicamente’ para a interdição somente de bailes ‘funk’” –; a Resolução Nº 111 de 9 de Fevereiro de 1993 do Corpo de Bombeiros – relativa à autorização de “eventos e diversões públicas”, cuja aplicação vinha seguindo “critérios discriminatórios em relação aos bailes ‘funk’” –; e a Resolução nº 071 de 18 de Setembro de 1995 da Secretaria de Estado de Segurança Pública – a qual versava sobre os procedimentos adotados pelo órgão quando da ocorrência de perturbações provocadas por eventos públicos de qualquer natureza, mas que, “segundo o depoimento do Comandante Geral da PMRJ Dorasil Castilho Corval, essa resolução foi criada ‘só para essa questão do funk’”. O Relatório não apresentou uma posição contrária à regulamentação dos bailes, mas, além do caráter discriminatório da aplicação das normas existentes, apontou um quadro de dispersão legislativa no que se referia à fiscalização de eventos públicos, resultante de sucessivas alterações desde o ano de 1989. Isso dificultaria “sua compreensão e a própria fiscalização”, além de permitir o “surgimento de extorção e suborno”³⁸⁵.

A atuação do poder judiciário também foi criticada, pois os juízes titulares das Varas da Infância e da Juventude da Capital e de outras cidades do estado vinham editando portarias que regulamentavam “o ingresso e a permanência de menores somente em bailes e espetáculos de ‘funk’”. Sobre esse aspecto, o documento não se colocou como refratário à normatização da frequência desse segmento da juventude aos bailes funk, mas ressaltou que tal determinação era aplicada “exclusivamente aos bailes funk deixando de lado outros tipos de eventos igualmente frequentados por adolescentes como ‘shows’ de rock, discotecas, Rock in Rio, Hollywood Rock, ensaios de escolas de samba, jogos de futebol e etc”. Essa distinção também foi reforçada pelo depoimento de promotores de bailes,

384 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

385 Idem.

que acusaram a discriminação do poder público nos clubes que abrigam outros tipos de evento e que só enfrentariam “o rigor das leis quando se trata do ‘Funk’”³⁸⁶.

As denúncias dos representantes de galeras também foram registradas no documento, que relataram “casos de abuso de autoridade cometidos por integrantes da PMERJ contra funkeiros”, além da “falta de transporte coletivo ao término dos bailes e a insuficiência de policiamento preventivo adequado nas proximidades dos mesmos”, enquanto que os frequentadores de outros tipos de eventos podiam contar com “todo um esquema de Infra-Estrutura (...) seja no Maracanã, Sambódromo, Metropolitan, Canecão e outros”³⁸⁷. Também foi ressaltada a prontidão da PM e dos Bombeiros para agir contra os bailes após reclamações dos vizinhos a respeito do volume da música – que, por vezes, partiam “espontânea e antecipadamente dos órgãos do Poder público” –, quando o mesmo imediatismo não se verificava no caso de outros eventos ou estabelecimentos. Perante esse cenário, o não comparecimento de agentes públicos do poder Judiciário e do Executivo, além de alguns integrantes das forças de segurança prejudicou a compreensão das “portarias judiciais” e das “denúncias de envolvimento de ‘funkeiros’ com o tráfico de drogas”, bem como sua responsabilidade em casos de assassinatos³⁸⁸.

Assim, o Relatório concluiu que a violência verificada no movimento funk não poderia ser entendida como a expressão do desvio moral dos funkeiros e sim como um elemento estrutural que afetava toda a sociedade, abarcando “aspectos de ordem cultural, social, política e econômica”. Admitindo-se, portanto, que as ações do Estado têm impacto direto no “comportamento da sociedade”, o documento afirmou textualmente que “os poderes públicos estadual e municipais” tinham “responsabilidade direta em algumas das irregularidades constatadas no movimento funk”. Por isso, o documento frisou a necessidade de que o Estado oferecesse “infra-estrutura e legislações adequadas ao movimento ‘funk’ no Rio de Janeiro, garantindo assim o direito de manifestação deste seguimento em harmonia com o bem estar da população que não faz parte desse movimento”.

386 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

387 Idem.

388 Idem.

Uma solução negociada viria do “encaminhamento democrático dessas medidas, num processo de constante e intensa troca de experiências”, para eliminar as práticas discriminatórias cometidas pelo Estado, tais como a adoção de “resoluções, decretos e portarias que visam exclusivamente coibir a realização dos bailes funk, quando deveriam ser utilizadas para fiscalizar e normatizar indiscriminadamente o funcionamento de todos os tipos de eventos”³⁸⁹.

Nesse sentido, as propostas do Relatório voltadas para a atuação das instituições públicas a respeito dos bailes se guiaram pela tentativa de superar a lógica que predominava na visão dos agentes, baseada em “desconhecimento”, “preconceito” e “imediatismo”, segundo o documento. Dentre as dez sugestões feitas a outros representantes do poder público, as duas primeiras propuseram a realização de seminários de formação sobre o movimento funk para os membros dos órgãos de segurança pública, como a Polícia Militar (por meio de sua Escola de Formação de Oficiais) – “com o objetivo de adequar as ações da corporação no contato direto com os adeptos do ‘funk’” – e a Secretaria Estadual de Segurança Pública – para que fossem discutidas as normas “que regulamentam a autorização e a realização de atividades de diversões públicas e o acesso de menores aos bailes”. Sobre essas normas, foi sugerida a “elaboração de cartilhas, ou instrumentos semelhantes, destinados aos organizadores dos eventos, que facilitem a compreensão da legislação” – proposta que dialogava diretamente com a constatação de que havia uma “dispersão legislativa” que facilitava a ocorrência de casos de extorsão praticada por agentes públicos, conforme foi denunciado pelos integrantes do movimento funk³⁹⁰.

Em relação à fiscalização dos clubes para averiguar o cumprimento das “normas de segurança e respeito ao silêncio”, o documento determinou que tais ações deveriam “obedecer critérios que antes de procurar impedir a realização dos bailes, de forma discriminatória, garantam tão somente a necessária prevenção de acidentes e distúrbios”. Quanto à segurança das áreas externas dos clubes, definiu-se que a Secretaria de Segurança deveria apresentar “uma ação planejada e compatível às dimensões e particularidades destes eventos”. Já a Secretaria

389 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

390 Idem.

Estadual de Transportes deveria garantir aos funkeiros o acesso a meios de transporte, com um “levantamento das regiões onde são realizados os bailes”, promovendo, “esquemas especiais de transporte, envolvendo todos os tipos de transportes coletivos a fim de atender às necessidades de cada situação”. Tais propostas, se concretizadas, atenderiam as reivindicações apresentadas pelos funkeiros ao Estado, relativas às condições estruturais de realização dos eventos³⁹¹.

O documento propôs, ainda, que os integrantes do movimento funk formalizassem um “instrumento eficaz de interlocução e representação” que estivesse apto a atuar junto ao poder público no processo de regulamentação dos bailes e que respondesse por tais eventos junto à sociedade, assim como ocorria no caso da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA). Na falta de uma entidade já instituída, o documento reconheceu a LigaSom como aquela que, naquele momento, apresentava as “condições de assumir essa responsabilidade de representação”. Isso significa dizer que os deputados não só aceitaram dialogar com as entidades associativas dos funkeiros, como estimularam sua maior organização, de sorte que pudessem estreitar sua relação com o Estado³⁹².

De acordo com o Relatório, todas essas proposições seriam encaminhadas para o Governo do Estado, o Ministério Público, a Secretaria Estadual de Cultura, a Secretaria Estadual de Segurança Pública, a Secretaria Estadual de Transportes, o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro e para as Prefeituras e Câmaras Municipais do estado. O cumprimento de tais sugestões seria averiguado por uma Comissão Especial criada na ALERJ com o intuito de “acompanhar a implementação desses encaminhamentos, principalmente os que dizem respeito às legislações e normas referentes às diversões públicas”. Por último, o documento solicitou que o Juizado de Menores fizesse alterações “nas normas de acesso e permanência de menores de 18 anos aos bailes”, visto que a “exigência da presença dos pais ou responsáveis” durante o evento significava, na prática, a “proibição do acesso destes jovens aos bailes”³⁹³.

391 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

392 Idem.

393 Idem.

O texto também dedicou um espaço significativo à análise das denúncias de envolvimento do tráfico de drogas com o movimento funk. Sobre esse ponto, o Relatório classificou como “cinismo” a perspectiva daqueles que associavam o funk à violência e, mais uma vez, responsabilizou o próprio Estado pela situação. O documento ressaltou que os jovens favelados não precisariam ir aos bailes para que fossem “aliciados” por “traficantes”, uma vez que estes últimos já participavam ativamente do cotidiano das favelas, ocupando o vácuo social deixado pelo poder público, por meio da compra de materiais de construção, da oferta de assistência médica para doentes e do financiamento de “enterros, pagodes, campeonatos esportivos”³⁹⁴.

O Relatório afirma que a prisão de Mc’s e a proibição de bailes como resposta ao problema da violência seria uma medida ineficaz, sobretudo diante do quadro apresentado pelo “Informe Epidemiológico sobre mortalidade por causas externas” da cidade do Rio de Janeiro relativo ao primeiro semestre de 1995. Os dados apontavam para um índice de um homicídio a cada três horas, sendo que mais de 90% dessas mortes eram causadas por armas de fogo que vitimavam, sobretudo, homens na faixa etária entre 15 e 44 anos³⁹⁵.

O documento relacionou esses dados à “disputa do mercado de drogas” e aos “embates entre traficantes e a polícia”, mas, novamente, destacou a responsabilidade do Estado para essa situação, dadas a “ineficiência do sistema educacional” e a “inexistência de políticas governamentais de geração de empregos”. Nesse cenário de precariedade, o funk foi descrito como a trilha sonora das “casa, bares, quadras e clubes das comunidades onde essa estatística de homicídios é construída”, o que levaria “as autoridades de segurança pública do Estado e principalmente setores da mídia” a associarem injustamente os casos de violência aos bailes funk. Depois de citar equívocos cometidos pela mídia na cobertura de casos de assassinatos que fizeram recair a culpa sobre os funkeiros e os clubes onde os bailes eram realizados, o Relatório criticou duramente a imprensa, ao afirmar que “deve ser difícil para setores da mídia comprometidos

394 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

395 Idem.

com as elites deste país e para os governantes responsáveis por tal situação revelarem os verdadeiros motivos desse absurdo”³⁹⁶, pois seria mais fácil

responsabilizar um movimento de jovens que já convivem com este drama costumeiramente, do que indicar fatos mais consistentes, como o desemprego, a fome e a banalização dos assassinatos promovida pela própria mídia e programas de TV de filmes³⁹⁷.

Mas para além das responsabilidades do Estado, o documento também abordou o papel de “promotores de bailes, donos de equipe de som e DJ’s” na condução desses eventos, pois estes poderiam ocorrer de forma mais ou menos tranquila, a depender do “tipo de músicas executadas, o esquema de segurança interna adotado e outros fatores”. Aqueles eventos que fossem divulgados com a sugestão de que haveria “disputas entre galeras rivais” ou que utilizassem “mixagens com rajadas de metralhadoras e outros recursos deste tipo” contribuiriam para estimular um comportamento belicoso entre seus frequentadores. Da mesma forma, os eventos que proporcionavam um ambiente que estimulasse “as rivalidades e as provocações com sequência de músicas e letras mais intensas”, que fizessem uso de “seguranças mal preparados” e que permitissem a “formação de ‘corredores’ onde membros de galeras rivais se enfrentam diretamente” foram classificados como uma atitude “equivocada e irresponsável” de seus organizadores³⁹⁸.

Contudo, o texto afirmou que essa modalidade mais violenta corresponderia à minoria dos eventos, já que a comissão havia apurado que entre a maioria do promotores de bailes funk predominava “a vontade de estimular a paz e o exercício da cidadania”, sendo que aqueles “que ainda não aderiram a essa filosofia, manifestaram em depoimentos a essa CPI, a vontade de promoverem modificações nos seus bailes que desestimulam a violência”. Por fim, sobre esse aspecto, a comissão concluiu que a questão da violência e da agressividade nos bailes era, de fato, um problema, mas que não poderia ser considerado uma exclusividade dos bailes funk, nem sua principal característica, pois a

396 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

397 Idem.

398 Idem.

“necessidade e a vontade de se divertir” prevaleciam entre os funkeiros. Nesse sentido, destacou-se que o trabalho realizado por alguns profissionais e empresários do funk em torno da “conscientização dos funkeiros pela paz nos bailes” vinha se mostrando exitoso, devendo, por isso, ser estimulado para que outros promotores de bailes seguissem esse exemplo³⁹⁹. Assim, o Relatório fez as seguintes recomendações para a organização dos bailes:

A combinação do policiamento preventivo promovido pelo Poder Público na área externa dos bailes e um esquema de segurança interna eficiente, sob a responsabilidade dos organizadores destes eventos, pode garantir o melhor desenvolvimento dos bailes. Da mesma forma, campanhas de desestímulo à violência promovidas pelos organizadores dos bailes são instrumentos importantes na busca desse objetivo. Porém não cabe a esta CPI definir de que forma estas campanhas serão desenvolvidas. Da mesma forma, apresentamos algumas sugestões em relação à organização interna dos bailes que precisam ser encaradas como experiências a serem feitas, portanto não podem ser consideradas verdades definitivas estando assim, sujeitas à adaptações e modificações em função dos resultados obtidos no dia a dia dos bailes. Obedecendo este critério, podemos destacar as seguintes sugestões:

1.1 - Fim dos ‘corredores’ nos bailes.

1.2 - Proibição da execução de mixagens que estimulem a violência.

1.3 - Contratação de seguranças qualificados com a devida identificação em seus uniformes.

1.4 - Listagem com os nomes dos seguranças afixada em local visível com a identificação dos responsáveis pela contratação dos mesmos.

1.5 - Estabelecer critérios que evitem distorções na contratação de ônibus por promotores dos bailes para o transporte de galeras.

1.6 - Realização de um seminário sobre violência e juventude, com a participação de especialistas nesse tema, destinado aos promotores e representantes de órgãos de segurança pública.

1.7 - Em relação aos resultados obtidos com a implementação destas sugestões, é preciso um constante acompanhamento, tanto do Governo Estadual; através da Secretarias Estaduais de Segurança Pública e de Cultura, dos Poderes Judiciário e Legislativo, possibilitando assim, alterações que venham a ser necessárias⁴⁰⁰.

399 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

400 Idem.

A análise dos documentos da CPI evidencia que os órgãos de segurança e de justiça adotaram um viés flagrantemente persecutório em relação aos bailes funk e aos funkeiros, que se expressou por meio da seletividade de suas ações de fiscalização e de repressão a tais eventos. Também fica nítido que embora as demandas dos funkeiros para amenizar os impactos negativos dos bailes – como a oferta de transportes públicos e a adoção de um esquema de segurança na saída dos clubes – tenha sido amplamente divulgada em todos os espaços de negociação dos quais participaram, elas continuaram sendo ignoradas pelos representantes do Poder Executivo. Excetuando-se o programa Rio Funk realizado pela Prefeitura do Rio – o qual, apesar de ser uma iniciativa importante porque legitimou o funk como uma manifestação cultural, não chegou nem perto de atender às reivindicações dos funkeiros –, o Poder Executivo seguiu se relacionando com o funk por meio dos órgãos de segurança pública. Por outro lado, os documentos revelam que integrantes do movimento funk se mantiveram engajados na disputa pelo sentido da atuação do Estado, na medida em que buscaram participar dos canais de negociação propostos, dessa vez, pelos agentes do Poder Legislativo. Novamente, sua participação se deu no sentido de expressarem aquelas demandas que garantissem sua liberdade de manifestação cultural, bem como de denunciarem os abusos e o arbítrio cometido por setores significativos Poder Público.

Somando-se as constatações feitas a partir da CPI à interpretação dos episódios narrados ao longo desse capítulo, é possível concluir que o funk e os funkeiros foram fatores importantes na disputa social pelo sentido das políticas públicas travada durante esse período, pois os bailes e seus frequentadores ocuparam lugar de destaque nos debates sobre segurança pública, transformando-se, por isso, em alvos de ações repressivas – que também se dirigiam, de forma mais ampla, às populações periféricas –, mas também em elementos estratégicos para aqueles que buscavam costurar algum nível de consenso. Assim, é possível considerar que o contexto abordado foi marcado pelo estabelecimento daquele “equilíbrio de compromisso” – uma relação constituída por práticas coercitivas e de negociação perpetradas pelo Estado, pela mídia corporativa e pelo empresariado na qual os funkeiros se inseriram elaborando formas próprias de resistência ou de engajamento, conforme as possibilidades apresentadas por cada situação.

4

Um produto cultural disruptivo – Massificação do funk e coerção aos bailes (1996-2000)

Em uma das primeiras investigações historiográficas sobre o funk, Juliana Bragança propôs observar sua criminalização por meio das representações feitas pelo *Jornal do Brasil* durante a década de 1990 a partir de uma periodização que se inicia, segundo ela, entre 1991 e 1993, quando teria havido uma “primeira onda criminalizante”, a qual esteve “diretamente relacionada aos arrastões que ocorreram nas praias da Zona Sul” e quando “foi possível perceber a construção da imagem negativa sobre os funkeiros”. A segunda “onda” teria ocorrido em 1995, paralelamente ao processo de glamourização desse gênero musical, e se refere ao “grande esforço por parte da população e do poder público no sentido de interditar os bailes funk, específica e principalmente o baile funk do Morro do Chapéu Mangueira”. Para Bragança, a terceira “onda criminalizante” foi consequência da interdição desse baile, que provocou “o fortalecimento dos bailes de corredor na cena funk do Rio de Janeiro, os quais foram multiplicados em número de eventos e frequentadores” e teria se estendido pelos anos 2000 (BRAGANÇA, 2017: p. 106).

Comparando-se a primeira “onda” à terceira – que coincide com o período temporal abordado nesse capítulo – ela concluiu que enquanto na primeira, a “criminalização do funk foi destinada contra a figura estereotipada do funkeiro, ao fim deste período ela teve como foco principal a criminalização dos bailes funk em geral e a reivindicação pela supressão da realização de todos eles” (BRAGANÇA, 2017: p. 133). Embora tenha demonstrado empiricamente como essas “ondas criminalizantes” se expressaram concretamente, a autora não chegou a formular uma explicação que relacionasse os períodos criminalizantes que propôs – uma tarefa necessária para que seja possível compreender sua dimensão estrutural, pois, conforme ela afirmou, “as três ondas criminalizantes e o processo de glamourização do funk não foram processos que se sobrepuseram um ao outro em sequência; mas sim processos que coexistiram” (BRAGANÇA, 2017: p. 107).

Um primeiro passo nessa direção seria analisar de que maneira os acontecimentos desencadeados nessa terceira “onda” culminaram, em 1999, na realização de uma nova Comissão Parlamentar de Inquérito na Assembleia

Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, após aquela realizada em 1995. Assim, pode-se compreender de que maneira a emergência do funk como um fenômeno político no início dessa década e os processos paralelos de abertura de canais de negociação (no Estado e nos circuitos culturais dominantes) e de estigmatização e de coerção do funk e dos funkeiros (praticados pelas linhas editoriais da mídia corporativa e por setores do Estado) são fenômenos que estão intrinsecamente relacionados, porque possuem uma lógica estrutural.

O Relatório Final da Comissão Parlamentar de Inquérito realizada em 1995 com intuito de investigar atos de violência nos bailes funk sugeriu a criação de uma Comissão Especial, naquela mesma casa, para acompanhar a implementação das recomendações feitas pelos deputados a outras instituições de Estado, especialmente no que dizia respeito “às legislações e normas referentes às diversões públicas”⁴⁰¹. No documento, o Relator – que foi o deputado Edmilson Valentim, do PC do B – apontou a falta de um “canal mais consolidado que ligue os setores do poder público a sociedade e o movimento ‘funk’”⁴⁰² para enfatizar a necessidade de criar um espaço de diálogo entre esses três agentes. Frente a essa ausência, uma Comissão Especial poderia cumprir o papel de mediação entre os diferentes interesses em jogo, principalmente porque já havia um acúmulo de experiências nesse sentido, como o Seminário Barrados no Baile (organizado em 1992 por Nilo Batista) e o Workshop Galeras (promovido em 1993 por Manoel Ribeiro). Por isso, deu-se prosseguimento à pesquisa no Diário Oficial da ALERJ, em busca das atas de reuniões da Comissão Especial. Entretanto, não foram encontrados registros da criação dessa Comissão mais de um ano após a apresentação do Relatório Final da CPI, em 15 de Maio de 1996, o que sugere que a proposta não se concretizou.

No capítulo anterior, buscou-se evidenciar que a CPI de 1995 se caracterizou mais por um viés de negociação do que de disciplinarização, uma vez que seu Relatório Final atribuiu ao Estado a responsabilidade pela violência nos bailes funk, além de implicar seus diferentes órgãos em procedimentos que visavam resolver esse problema. Partindo dessa perspectiva sobre a CPI, a

401 “Relatório da CPI do ‘Funk’ – Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito constituída pela Resolução Nº 127/95, que tem a finalidade de investigar atos de violência no movimento funk”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* de 15 de Maio de 1996. Ano XXII, Nº 91, Parte II, p. 25.

402 Idem.

inexistência da Comissão Especial levantou uma série de indagações sobre a dinâmica social entre as instituições do Estado, seus agentes e os representantes do mundo do funk. A pesquisa voltou seu foco, mais uma vez, para a mídia empresarial, onde foi possível levantar algumas pistas sobre os movimentos de negociação e de repressão praticados por setores do Estado; de incorporação e de proscricção perpetrados pela mídia corporativa; e de inscrição/adaptação nos/aos padrões estéticos e de enfrentamento por parte dos funkeiros.

Esse capítulo tem como proposta analisar o percurso histórico que conduziu à realização, em 1999, de uma segunda CPI dedicada à investigação do funk na ALERJ, a qual culminou numa lei estadual explicitamente discricionária e discriminatória para com os bailes funk. O objetivo é compreender o que aconteceu entre o Estado, a mídia e o movimento funk no intervalo entre uma CPI que buscou estabelecer um diálogo com os funkeiros, em 1995, e a outra que, poucos anos depois, teve como resultado a institucionalização do viés repressivo manifestado por setores do Estado. Desse modo, pretende-se concluir a investigação que partiu, no primeiro capítulo, da emergência do funk como fenômeno político e midiático, no início da década de 1990, e que se encerra, no presente capítulo, com a análise do processo de reconhecimento legal da criminalização desse movimento cultural no Estado ainda no fim dessa década.

4.1

O sucesso do funk nos canais midiáticos dominantes e os discursos comunicados pelos funkeiros:

O biênio 1995-1996 foi marcado por uma grande produção musical de funk. Em 1995, por exemplo, foram lançados os três volumes da coletânea *Rap Brasil* (fruto de uma parceria entre a Furacão 2000 de Rômulo Costa, a Afegan do DJ Marlboro e a gravadora Som Livre, da Rede Globo) e o álbum *De baile em baile*⁴⁰³, dos Mc's Júnior e Leonardo. Todos esses álbuns emplacaram músicas de grande sucesso, que, além de lançarem muitos Mc's no cenário midiático, marcaram toda uma geração, pois ainda hoje continuam sendo cantadas nos mais diversos espaços em que o funk se faz presente, do 170 BPM ao Volt Mix. Nesses discos foram lançadas músicas que fizeram muito sucesso nas rádios comerciais,

403 Mc's Júnior e Leonardo. *De baile em baile*. Sony Music, 1995.

como “Rap da Felicidade”⁴⁰⁴, dos Mc’s Cidinho e Doca, “Rap do Endereço dos bailes”⁴⁰⁵, dos Mc’s Júnior e Leonardo, e “Rap do Silva”⁴⁰⁶, do Mc Bob Rum⁴⁰⁷.

Por meio desses discos e dessas músicas pode-se acessar aspectos das visões de mundo e dos modos de vida da juventude favelada, que conseguia inscrever suas próprias narrativas no cenário social por meio de sua expressão artística. Para Mc Leonardo, o funk era seu “veículo de comunicação” ou, segundo ele, “um lugar possível pra eu poder falar o que eu tava a fim em cima de uma melodia”⁴⁰⁸. Partindo dessa perspectiva, a análise do “Rap da Felicidade”, dos Mc’s Cidinho e Doca, revela elementos importantes a esse respeito. A letra diz o seguinte:

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar
Fé em Deus... DJ
Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz
Feliz, feliz, feliz, feliz
Onde eu nasci
Ham...
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar
Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela
Já não aguento mais essa onda de violência
Só peço autoridade um pouco mais de competência
Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci

404 Mc’s Cidinho e Doca. *Rap Brasil Vol.1*. Som Livre, 1995.

405 Mc’s Júnior e Leonardo. *Rap Brasil Vol.1*. Som Livre, 1995.

406 Mc Bom Rum. *Rap Brasil Vol.2*. Som Livre, 1995.

407 Sem contar com outras músicas que, embora não sejam clássicas como essas, certamente não passariam despercebidas pelos leitores funkeiros, como “Rap da Diferença”, dos Mc’s Markinhos e Dollores, “Rap do Centenário”, de Júnior e Leonardo, “Rap da Cabeça” e “Rap da Rocinha” do Mc Neném, “Rap da Estrada da Posse”, dos Mc’s Coiote e Rapozão, “Rap da Massa Funkeira”, dos Mc’s Ailton e Binho e “Rap do Solitário”, de Mc Marcinho.

408 Entrevista com Mc Leonardo em 30 de Março de 2017.

Ham
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar
 Mas eu só quero é ser feliz
 Feliz, feliz, feliz, feliz
 Onde eu nasci, é
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar
 Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
 Pois até lá nos bailes eles vêm nos humilhar
 Ficar lá na praça, que era tudo tão normal
 Agora virou moda a violência no local
 Pessoas inocentes, que não têm nada a ver
 Estão perdendo hoje o seu direito de viver
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela
 Quem vai pro exterior da favela sente saudade
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade
 Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco
 E o pobre na favela, vive passando sufoco
 Trocaram a presidência, uma nova esperança
 Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança
 O povo tem a força, precisa descobrir
 Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.⁴⁰⁹

A letra traz à tona a perspectiva de um morador de favela a respeito do tratamento violento dispensado pelo Estado às populações faveladas, num contexto de desigualdade socioeconômica e racial. O eu lírico cobra respeito às pessoas pobres, dirigindo-se explicitamente às autoridades públicas, que são interpeladas ao menos em três momentos: em “minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer”, “só peço autoridade um pouco mais de competência” e “trocaram a presidência, uma nova esperança”. Paralelamente, os Mc’s propuseram uma narrativa positiva sobre o lugar em que viviam, que expressa uma sensação de pertencimento àquele local.

A favela foi representada como motivo de orgulho, lazer e saudade. Outro ponto que chama atenção na música é a ideia de que a superação das condições de vida descritas na letra seria obra dos próprios favelados, quando conclui que “o povo tem a força, precisa descobrir/se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui”. Para o jornalista Julio Ludemir, a violência policial a que a letra faz referência geraria, entre os moradores de favela, um sentimento de ódio contra a Polícia Militar, que, posteriormente, seria “tematizado nos proibições que Cidinho

409 “Rap da Felicidade”. Cidinho e Doca em *Rap Brasil* Vol. 1, Som Livre, 1995.

e Doca passaram a fazer a partir de que o baile foi acantonado na favela, depois de proibido nos clubes de subúrbio da região metropolitana” (LUDEMIR, 2013: p. 107).

A análise de Ludemir propõe que aqueles festivais de galeras foram importantes espaços de elaboração artística para os Mc’s de sucesso dessa geração. Também é possível identificar o baile do Country Clube de Jacarepaguá como um local relevante para a história do funk, pois foi onde o “Rap da Felicidade” foi apresentado pela primeira vez e de onde, mais tarde, outros Mc’s emergiram. O autor ainda sugere sobre esses locais e essas pessoas, que a repressão aos bailes funk impactou na produção de músicas, proporcionando o surgimento do estilo proibidão como consequência do fechamento de clubes.

A afirmação de que esses dois fatos – o fechamento dos clubes e o surgimento do proibidão – estão relacionados está de acordo com a visão manifestada pelo DJ Marlboro⁴¹⁰ e possui sentido lógico, mas não possui sustentação empírica. Com os elementos levantados até aqui, não é possível confirmar ou refutar tal hipótese. O que se pode concluir é que o “Rap da Felicidade” é uma música que afirma de modo explícito o inconformismo da juventude favelada à realidade narrada pelos Mc’s e que circulou por canais importantes do circuito *mainstream* de produção e distribuição em escala industrial das formas de expressão artísticas e culturais. É preciso averiguar, contudo, se a adoção de uma estética menos mediada pode ser vista como resultado do fechamento dos clubes ou se era uma tendência manifestada pelos Mc’s antes disso.

“Rap do Endereço dos Bailes” é outra música que cumpriu a função de suscitar a emergência dessas questões. Composta pelos Mc’s Júnior e Leonardo, essa letra também expressa a experiência dos jovens favelados, embora partindo de outras vivências. Ao invés de dirigirem seu discurso às autoridades públicas, os Mc’s estabeleceram um diálogo com os próprios funkeiros, falando sobre suas

410 Em entrevista realizada em 15 de Maio de 2017, o DJ afirmou o seguinte: “Quando houve aquele fechamento dos clubes todos no Rio de Janeiro, uma perseguição aos bailes, alvará de clube era cassado, bombeiro ia lá e interditava pra não ter baile funk, foi uma caça às bruxas legal. (...) Foi um período bem longo. Pode-se dizer que começou 1993, 1994, 1995, 1996, 1997. (...) Porque o funk começou a ir pra dentro da favela. Tinha coisa muito pior dentro da favela, que não podia acontecer, a música era o menor dos problemas. Foi onde nasceram os proibidões. (...) E naquela época eu falava: 'o funk é a favela cantando pro asfalto'. (...) Quando o funk foi pra favela, ficou a favela cantando pra favela, cantando o Brasil real pro Brasil real, não mais pro Brasil oficial.”

formas de divertimento e sobre os espaços de produção artística e de convívio entre si construídos por eles, conforme se lê na música:

É que no Rio tem mulata e futebol,
Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é...
Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã,
Mas também tem muito funk rolando até de manhã
Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile DJ

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você

É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,
É funk em cima, é funk embaixo,
Que eu não sei pra onde ir

O Vidigal também não fica de fora
Final de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival

Tem outro baile que a galera toda treme
É lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você

Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense
Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta
Signus, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...

Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário
Vem o Cassino Bangu e União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel
Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu

Volta Redonda, Macaé, Nova Campina
Que também tem muita mina que abala os corações
Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá no Clube do Emoções

Vem Coleginho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá

O Country Clube fica lá praça seca
 Por favor, nunca se esqueça,
 Fica em Jacarepaguá

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
 Eu agora vou falar o que você quer escutar
 Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
 O endereço dos bailes eu vou falar pra você

Tem muitos clubes e favelas que falei
 Muitas vezes eu curti, me diverti e cantei,
 Mas isso é pouco vamos juntos fazer paz
 Se não fosse a violência o baile funk era demais.

Eu, Mc Júnior cantei pra te convidar,
 Pros bailes funks do Rio, você não pode faltar,
 E pra você que ainda não está ligado
 Agora o Mc Leonardo um conselho vai te dar

Pode chegar junto com a sua galera
 E no baile zoar à vera, pode vir no sapatinho
 Dançar, dançar com a dança da cabeça,
 Com a dança da bundinha ou puxando seu trenzinho

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
 Eu agora vou falar o que você quer escutar
 Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
 O endereço dos bailes eu vou falar pra você

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
 Eu agora vou falar o que você quer escutar
 Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
 Mc Júnior e Leonardo voltarão, tu podes crer⁴¹¹

Logo na primeira estrofe, a letra traça uma imagem turística da cidade do Rio de Janeiro, em que se destacam os atrativos culturais tradicionalmente associados à ideia de cidade cartão-postal. Ao elencar os bailes funk como um desses elementos, a dupla de Mc's buscou legitimá-lo como outra forma de expressão cultural local. A reivindicação de espaço nesse tipo de representação da cidade do Rio de Janeiro demonstra que os Mc's lograram êxito em gerar fraturas nas narrativas midiáticas dominantes, considerando-se o sucesso dessa composição.

A música pode ser tomada como um cardápio dos bailes que ocorriam à época em que foi escrita. O baile funk é representado como um tipo de divertimento popular entre os jovens suburbanos e favelados, assim como o

411 "Rap Endereço dos Bailes". Mc's Júnior e Leonardo em *Rap Brasil* Vol. 1, Som Livre, 1995.

samba, o futebol e a praia. Os irmãos Mc's citam clubes e favelas da Zona Sul à Zona Oeste da capital, da Baixada Fluminense, de São Gonçalo e outras cidades, como Macaé e Volta Redonda. Também é possível identificar aspectos dos modos de socialização entre os jovens representados, tais como o seu engajamento em galeras e mulões, as danças presentes nos bailes (dança da cabeça, dança da bundinha e trezinho), a paquera, a zoação e, de forma mais sutil, as brigas. No trecho “Se não fosse a violência o baile funk era demais”, Júnior e Leonardo apontam as brigas como um aspecto negativo dos bailes, motivo pelo qual eles pediam a paz para que pudessem dar o seu recado e interagir com as galeras, ou, nas palavras do próprio Mc Leonardo, “No 'Endereço dos bailes' eu falo: 'peço paz para agitar'. Se não, não vou agitar”⁴¹².

Uma informação que fica nítida nessa música é o fato de que os bailes funk não se limitavam aos clubes suburbanos, pois eram realizados, também, em quadras de escolas de samba e em outros espaços no interior das favelas, as quais são descritas como lugares de pertencimento afetivo em que ocorriam boas experiências relacionadas ao funk, como um baile que abalava os corações, outro que fazia a galera tremer ou outro que era sem bagunça. Assim como o “Rap da Felicidade”, o “Rap do Endereço dos Bailes” circulou pelos canais *mainstream* da mídia empresarial, permitindo que o discurso positivo dos Mc's sobre as favelas e sobre o lazer, as formas de sociabilidade e divertimento dos jovens favelados dialogasse com um público que ia muito além daqueles que viviam nas favelas citadas. As autoras Adriana Facina e Adriana Lopes analisaram da seguinte maneira os deslocamentos simbólicos provocados pela circulação do funk e desse tipo de narrativa nos canais do *mainstream* da mesma mídia empresarial que glamourizava os funkeiros:

Assim, o jovem favelado é construído no singular como um grande perigoso sujeito. As representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas sim a imagem de uma única entidade totalizante. (...) Como se os sujeitos que lá habitam não fossem sujeitos, criam um discurso que silencia as vozes locais e delimitam os ‘territórios favelas’ como um espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao chamado tráfico de drogas. Porém, para a juventude favelada do funk, cada favela tem nome próprio e é significada como um local heterogêneo e de habitação. Em outras palavras, a linguagem do funk ‘dá sentido’ à favela: ‘fazendo ver’ outros mapas e ‘desenhando’ diferentes percursos na cidade do Rio de Janeiro. O funk

412 Entrevista com Mc Leonardo realizada em 30 de Março de 2017.

veste com nome próprio cada favela e os espaços no interior dela. Além disso, a presença do funk se espalha pela cidade. O funk faz com que a presença das favelas seja mais visível ainda, ultrapassando as barreiras físicas e simbólicas que constituem o território urbano. (...) Em sua contraditória relação com a indústria cultural, que lucra simultaneamente com a sua criminalização e com a sua mercantilização, o funk deixa espaço para que os jovens negros das favelas possam existir socialmente. Para eles, o funk é diversão, trabalho e sensualidade, mas também é a realidade e a linguagem da favela, denúncia e movimento cultural. (LOPES; FACINA, 2010: p. 4)

Partindo dessa reflexão, pode-se afirmar que a geografia urbana contra-hegemônica proposta pelos Mc's Júnior e Leonardo por meio de sua música contribuiu para que as favelas e os modos de vida da juventude favelada figurassem de maneira distinta de suas representações hegemônicas que foram identificadas pelas duas autoras na mídia empresarial. Assim, na medida em que a mercantilização do funk abria espaço para os Mc's, seus discursos passavam a ser repercutidos em outros ambientes sociais. No entanto, vale ressaltar que, embora permitissem que os Mc's dialogassem com um público mais amplo, as brechas abertas nos canais *mainstream* possuíam um filtro estético bastante nítido, que serviu para diluir o potencial disruptivo que alguns estilos de funk trouxeram, assim como ocorreu com as músicas ditas de apologia ao crime, ou seja, aquelas que se encaixavam no estilo proibidão.

“Rap das armas” é, talvez, a composição mais célebre desse estilo. A música é faixa do disco *De baile em baile*, lançado em 1995, pelos Mc's Júnior e Leonardo, mas também foi gravada ao vivo pela dupla Cidinho e Doca, que cantou uma versão da letra representando o ponto de vista daqueles que trabalhavam no comércio varejista de entorpecentes e que enfrentavam armados as forças do Estado em suas operações genocidas. Essa segunda versão saiu estampada na matéria do jornal *O Dia*, de 14 de Junho de 1995, sobre uma fita cassete apreendida pela polícia com músicas que, segundo o texto, faziam “apologia aos criminosos, enaltecendo os que ‘trabalham’ no tráfico de drogas, assaltos e sequestros” e a “bandidos que usam armas das mais sofisticadas para enfrentar os policiais e até soldados do Exército que se atrevem a invadir as favelas”⁴¹³. A versão à qual a matéria fez referência é a seguinte:

“Parapapapapá papá papá

413 “Tráfico faz seu rap-exaltação”. *O Dia*. 14 de Junho de 1995. Polícia, 10.

Parapapapapapá papá papá
 Paparrá Paparrá Papará claque bum
 Parapapapapapá papá papá

Fé em Deus, DJ!

Parapapapapapá papá papá
 Parapapapapapá papá papá
 Paparrá Paparrá Papará claque bum
 Parapapapapapá papá papá

Morro do Dendê é ruim de invadir
 Nós, com os alemão, vamos se divertir
 Porque no Dendê vou dizer como é que é
 Aqui não tem mole nem pra DRE
 Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
 Não tem mole pro exército, civil, nem pra PM
 Eu dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas morro do Dendê também é terra de Deus

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
 Vem mais dois de pistola e outro com 2-oião
 Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
 Tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão
 Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
 Lá vem dois irmãozinho de 762
 Dando tiro pro alto só pra fazer teste
 De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
 É que eles são bandido ruim, e ninguém trabalha
 De AK-47 e na outra mão a metralha
 Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês
 Quem é aqueles cara de M-16
 A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
 Na entrada da favela já tem .50
 E se tu toma um pá, será que você grita?
 Seja de .50 ou então de .30
 Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã
 Acabo com o safado, dou-lhe um tiro de Pazã
 Porque esses alemão são tudo safado
 Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado
 E se não for de revolver, eu quebro na porrada
 E finalizo o rap detonando de granada

Parapapapapapapapá, valeu
 Paparapapapapará claque bum”⁴¹⁴

Essa letra adota um nítido viés de afronta aos valores simbólicos mais caros às classes dominantes, porque expressa o orgulho de quem escolheu o crime como forma de enfrentamento ao Estado. É importante lembrar que, naquele

414 “Rap das Armas – Versão Morro do Dendê”. Cidinho e Doca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iSaEW6C196A>. Acesso em: 14 nov. 2019.

contexto histórico, as chamadas facções de traficantes de drogas ocupavam a posição de principais inimigos públicos, contra os quais se direcionou parte expressiva do aparato repressivo estatal, durante a implantação de um Estado Penal na década de 1990. Conforme já discutido no primeiro capítulo, a guerra às drogas foi o verniz ideológico que legitimou as políticas de segurança pública em que prevaleceram a lógica do genocídio e da disciplinarização da vida das pessoas que pertenciam aos setores mais precarizados da classe trabalhadora. Por isso, a dupla, ao narrar de forma debochada o arsenal e a disposição dos traficantes do Morro do Dendê para impedir a realização de operações militares na favela, subverteu de forma radical os valores morais e simbólicos hegemônicos, fazendo emergir um discurso que comunicava seu extremo oposto. Levando-se em consideração o já constatado viés racista que atravessa as práticas dos agentes de segurança pública, o fato de Cidinho e Doca serem dois jovens negros, moradores da Cidade de Deus, que fizeram sua performance artística em um território favelado (o Morro do Dendê), conferira uma dose extra de escárnio a essa versão.

Em entrevista ao jornal *O Dia*, Mc Leonardo contou que tinha escrito “Rap das Armas” no início da carreira, mas negou ser o autor da versão transcrita na matéria. Ele afirmou que havia composto uma nova versão da música que circulava nas rádios e que comunicava um discurso contra a violência e que tinha o intuito denunciar a situação vivida pelos moradores de favela⁴¹⁵. Essa versão é a que consta no álbum da dupla e pode ser conferida abaixo:

O meu Brasil é um país tropical
 A terra do funk, a terra do carnaval
 O meu Rio de Janeiro é um cartão-postal
 Mas eu vou falar de um problema nacional
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapaparapará claque bum
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapaparapara claque bum
 Parapapapapapapá
 Metralhadora AR-15 e muito oitão
 A Intratek com disposição
 Vem a super 12 de repetição
 45 que um pistolão
 FMK3, M16

415 “Tráfico faz seu rap-exaltação”. *O Dia*. 14 de Junho de 1995. Polícia, 10.

A pisto UZI, eu vou dizer para vocês
 Que tem 765, 762, e o fuzil da de 2 em 2
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapapapapara claque bum
 Parapapapapapapá
 Nesse país todo mundo sabe falar
 Que favela é perigosa, lugar ruim de se morar
 É muito criticada por toda a sociedade
 Mas existe violência em todo canto da cidade
 Por falta de ensino falta de informação
 Pessoas compram armas cartuchos de munição
 Mas se metendo em qualquer briga ou em qualquer confusão
 Se sentindo protegidas com a arma na mão
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapapapapara claque bum
 Parapapapapapapá
 Vem pistola glock, a HK
 Vem a Intratek Granada pra detonar
 Vem a caça-andróide e a famosa escopeta
 Vem a pistola magnum, a Uru e a Beretta
 Colt 45, um tiro só arreventa
 E um fuzil automático com um pente de 90
 Estamos com um problema que é a realidade
 E é por isso que eu peço *paz, justiça e liberdade*
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapapapapara claque bum
 Parapapapapapapá
 Eu sou o MC Júnior, eu sou MC Leonardo
 Voltaremos com certeza pra deixar outro recado
 Para todas as galeras que acabaram de escutar
 Diga não a violência e deixe a paz reinar.
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapapapapara claque bum
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Parapapapapapapá
 Paparapapapapara claque bum
 Parapapapapapapá⁴¹⁶

De fato, essa versão apresenta uma narrativa mais moderada sobre as consequências da guerra às drogas vivida pelos moradores de favelas, pois aqui, ao invés do escárnio, prevalece o tom de crítica social. De início, vê-se que os Mc's, assim como em "Rap do Endereço dos Bailes", buscaram legitimar o funk como forma de expressão cultural local, por meio de sua representação como um elemento que, ao lado do samba, do carnaval e do futebol, compunha uma

416 "Rap das Armas". Mc's Júnior e Leonardo. *De baile em baile*. Sony Music, 1995.

imagem fetichizada do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro. Isso se confirma mais à frente quando essa imagem é comparada às narrativas hegemônicas sobre as favelas, nos versos em que dizem “que favela é perigosa, lugar ruim de se morar/É muito criticada por toda a sociedade/Mas existe violência em todo canto da cidade”.

Nessa última versão, no trecho em que afirmam que “por falta de ensino falta de informação/Pessoas compram armas cartuchos de munição”, busca-se apresentar os fenômenos sociológicos que conduziram àquela conjuntura social, que comportava a presença de armas de grosso calibre no cotidiano de frações expressivas da população carioca. Além disso, os dois irmãos da Rocinha aproveitaram para dialogar com os frequentadores dos bailes, com o intuito de conscientizá-los a respeito da violência entre as galeras, rejeitando sua saudação feita na versão anterior – o que pode ser observado nos versos “para todas as galeras que acabaram de escutar/Diga não a violência e deixe a paz reinar”.

A essa altura, muitos cantores de funk já gozavam de reconhecimento popular e midiático e, por isso, conquistaram certo espaço nos principais veículos de comunicação, permitindo que repercutissem seus discursos para um público mais diverso. A intensificação de sua presença nos jornais da mídia empresarial e nos canais de produção cultural hegemônica pode ser observada na matéria “Os Deuses do funk”, publicada pelo *Jornal do Brasil*, no dia 24 de Dezembro de 1995. Nela, os Mc’s Marcinho, Bob Rum, D’Eddy, Suel e Amaro são descritos como símbolos sexuais, que enlouqueciam fãs de todas as idades e de todas as classes sociais⁴¹⁷.

De acordo com o jornal, tudo isso foi vivido pelos Mc’s depois que eles deixaram a vida de trabalhadores que “ganhavam um salário mínimo e viviam no sufoco” para alcançarem o sucesso artístico – o que lhes trouxe a reboque a possibilidade de ascensão social. A reportagem revela detalhes sobre a vida pessoal dos cantores e dá um parâmetro sobre a média de shows (entre 4 e 10 por semana) e de cachê (em torno de 1000 reais por apresentação). Mas o ponto que chama mais atenção é a nota que ressalta a disputa entre as grandes gravadoras para contratar esses artistas. Citando uma entrevista de Rômulo Costa, o jornal afirmou que a Som Livre, a EMI, a Odeon e a Sony queriam assinar contratos

417 “Deuses do funk”. *Jornal do Brasil*. 25 de Dezembro de 1995. Caderno B, p. 5

com os Mc's Bob Rum e Marcinho, pois, segundo esse empresário, os dois Mc's estavam prestes a lançar seus discos solos, sendo sua contratação “um negócio da China”. De acordo com ele, tudo indicava que a Som Livre assinaria com Bob Rum, enquanto a Sony – a mesma que já havia contratado os Mc's Júnior e Leonardo, empresariados pelo DJ Marlboro – fecharia com Marcinho. A matéria finaliza com um aviso de Rômulo Costa, que demonstrava seu otimismo com aquela abertura para o funk: “vou arrebentar, ninguém me segura mais”⁴¹⁸.

Em 1996, O DJ Marlboro lançou o quinto volume de *Funk Brasil*, que trazia músicas das duplas de Mc's mais populares, como William e Duda, Cidinho e Doca e Júnior e Leonardo. No entanto, o grande *hit* dessa coletânea foi a música “Nosso Sonho”⁴¹⁹, da dupla Claudinho e Buchecha – um marco para o estilo melody, que se tornou predominante. O sucesso foi tanto que, em Setembro de 1996, a dupla lançou seu primeiro álbum, *Claudinho & Buchecha*⁴²⁰, pela gravadora Universal Music, uma das maiores do mercado fonográfico internacional. Desde seu disco de estreia, os Mc's de São Gonçalo já deixaram nítido que apostavam numa aproximação entre o funk e a música pop. Além de combinarem elementos sonoros desses dois gêneros em quase todas as músicas, eles apresentaram uma versão de “Tempos Modernos” – composição de Lulu Santos, um dos maiores nomes do Pop Rock nacional – dando pistas sobre quais seriam suas referências artísticas.

Em *Claudinho & Buchecha*, também estão presentes diversas referências aos bailes funk e às formas de socialização da juventude favelada. Ao menos nas letras de “Pra lembrar de você” (faixa de abertura), “Carrossel de Emoções”,

418 “Deuses do funk”. *Jornal do Brasil*. 25 de Dezembro de 1995. Caderno B, p. 5.

419 Essa música faz referência a uma relação pedófila, entre um homem de 24 anos e uma pré-adolescente de 12 anos. Em vários trechos, a letra dá pistas que confirmam essa hipótese, mas os versos “Gatinha, eu vou parar/Mas tudo isso porque eu me sinto coroa/Tu tens apenas metade da minha ilusão/Seus doze aninhos permitem somente um olhar” deixam nítido que é disso que se trata. No livro de Sílvio Essinger, o autor dessa letra – o Mc Buchecha – explicou, em entrevista, que sua inspiração para escrever esses versos foi uma relação amorosa platônica que manteve com uma fã. O modo como ele descreve a situação demonstra que o funk, como movimento cultural próprio de seu tempo, não esteve imune às formas de opressão praticadas contra grupos minoritários, como é o caso da violência sexual cometida contra as mulheres. Buchecha contou a Essinger como a aproximação da menina o inspirou a compor esses versos: “Ela chegou para mim e me contou um sonho – sabe aquela história de Romeu e Julieta? (...). Ela falava que ficava comigo, mas ela era muito novinha, apesar de já formadinha. Eu falei que era impossível, que não tinha nada a ver, que ela teria muito mais valor para mim se nós fôssemos só bons amigos, porque eu também já tinha uma namorada... mas a história dela me marcou muito. Ela tentava dar a mão para gente, mas era pequenininha e se perdia no meio das outras meninas. Quando a gente entrou na van para vir embora para casa, comeci a pensar no refrão” (ESSINGER, 2005: 177).

420 Mc's Claudinho e Buchecha. *Claudinho & Buchecha*, Universal Music, 1996.

“Barco da Paz” e “Rap do Salgueiro” eles citam incontáveis favelas e localidades periféricas, além de se referirem às galeras, às danças e às brigas. Vale destacar que a dupla foi duas vezes campeã do festival de galeras do Clube Mauá, de São Gonçalo: em 1992 com o “Rap da Bandeira Branca” e, em 1995, com a música “Rap do Salgueiro”. De acordo com Júlio Ludemir, “a diferença foi a repercussão de “Rap do Salgueiro”, que se tornou uma espécie de hino dos festivais de galera realizados pelos donos de equipe de som que organizavam os bailes nos grandes clubes de subúrbio (...)”. Para o jornalista, foi essa música que catapultou os Mc’s depois que “uma gravação pirata estourou nas rádios e o sucesso foi tamanho que uma gravadora multinacional convidou a dupla para gravar um álbum, ainda que tenham entrado no estúdio com apenas quatro raps no repertório” (LUDEMIR, 2013: p. 33). A baixo, pode-se conferir a letra:

Eu sou pobre, pobre, pobre.
 Pobre de marré
 Mas sou rico, rico, rico, rico de mulher
 Eu sou pobre, pobre, pobre de marré de-si
 Eu sou Mc Claudinho,
 Sou Buchecha estou aqui
 Ressuscita São Gonçalo!
 Liberta DJ!

Refrão:
 Olê, olá
 Salgueiro vem com Pira e a força
 Vai chegar, iê
 Eu quero ver, abalar, sacudir a massa
 Arrepiar
 Oh, yes!
 Agitar o mundo,
 Vamos navegar

O Salgueiro Força e Pira, ninguém pode parar
 A curtição do funk, cada vez melhor
 A massa se reúne, em um motivo só
 Dançar a dança do canguru e da cabeça
 E dançar a dança da bundinha não se esqueça
 Salgueiro, Força e Pira aplaudem essa emoção
 De corpo e alma, na palma da mão
 Levando as galeras a lutarem com firmeza
 Pela paz nos bailes que curtir é uma beleza
 As mulheres lindas que tem no Brasil
 Fonte de riqueza, quem provou já viu
 Que não existe nada igualável no país
 Nem ouro nem a prata, faz o homem mais feliz

Refrão

No jogo do pecado eu vou arrebentar
 Nesse trem fantasma eu vou me acabar
 E cada momento nesse dia eu lembrarei
 Toda importância, eu vou me sentir um rei
 Faz bem curtir a vida com a razão de ser
 Zoa na moral. Deixa o Funk te envolver
 Por isso agora quero ver animação
 Trazendo a alegria de viver com emoção

Refrão

Um homem consciente age sempre na moral
 Com uma mina do lado, num clima divinal
 É hora do funkeiro demonstrar o seu valor
 Anunciar ao mundo a nobreza do amor
 As galeras irão se unir diante do prazer
 Solte essa riqueza que existe em você
 A massa acha resposta quando encontra um negão
 Zoando rebolando suado no salão
 Neste exato momento eu me aproximo da razão
 No escuro levo a paz como iluminação
 Menina me envolve com o seu febril olhar
 Balança teu corpinho no salão que eu vou passar

Refrão

Boassú, Boa vista, Young Flu
 Vianna e Madama, Paiva, Trovão Azul
 Martins, Catarina, Jôquei, Arsenal
 Cruzeiro, Pecado, Caçador, Central
 Respostas do outro lado que provocam eclosão
 Irmãos lá da Mineira, Salgueiro é sangue bom
 Galeras que agitam com união
 Massa Funkeira arrebentação,
 Oh, yes!

Refrão⁴²¹

Nos quatro primeiros versos, Claudinho e Buchecha fizeram uma paródia de uma cantiga de roda infantil para introduzirem o tema da paquera e da sedução que seriam aprofundados na sequência. Depois de se apresentarem, eles mencionaram alguns dos passos de dança executados nos bailes, como as danças do canguru, da cabeça e da bundinha. Em seguida, buscaram conscientizar as galeras sobre a necessidade de que prevalecesse a paz nos bailes, pois aquela seria a “hora do funkeiro demonstrar o seu valor/Anunciar ao mundo a nobreza do amor”. Ou seja, a dupla conclamava os funkeiros a abandonarem a violência como forma de expressão corporal (como ocorria nos bailes de corredor) e musical

421 *Rap do Salgueiro*. Claudinho e Buchecha. *Claudinho & Buchecha*. Universal Music, 1996.

(como nos proibições), para se engajarem numa outra forma de socializar nos bailes, onde a paquera, a sedução e os encontros amorosos ocupariam lugar central. Ainda é possível perceber a demarcação racial proposta pelos Mc's, quando exaltam a beleza do corpo negro que dança o funk. Nos versos “A massa acha resposta quando encontra um negão/Zoando rebolando suado no salão/Neste exato momento eu me aproximo da razão” vê-se que a dança representa um lugar de potência para o eu lírico, pois é um caminho por meio do qual pode atingir a razão e um estado de consciência mais intenso.

Seguindo a estética dos rap's de estilo “pede a paz”, a dupla citou uma lista de localidades periféricas, que tiveram seus nomes repercutidos pelas centenas de milhares de cópias vendidas pelo álbum – três vezes certificado com o Disco de Platina pela Pró-Música Brasil⁴²². Júlio Ludemir atentou para o fato de que essa letra trazia significados que não eram acessíveis a grande parte das pessoas que poderiam ouvir a música, a começar, “por exemplo o próprio Salgueiro, aqui uma referência à favela em que moravam, em São Gonçalo, não à que deu origem à tradicional escola de samba da Zona Norte carioca”. Ele também explicou que o “Pira que acompanha o Salgueiro nesse mesmo verso é uma contração do Mutuapira, comunidade da mesma São Gonçalo que também seria imortalizada no *Rap do Pirão*, do Mc Dieddy”. Essa dificuldade para decifrar os significados das letras de funk também foi apontada por Adriana Facina e Adriana Lopes, quando assinalaram que a linguagem usada “cria algumas dificuldades para as quais o pesquisador tem de estar atento – pois as gírias são dinâmicas e transformam os sentidos das palavras de acordo com o contexto em que os discursos são emitidos” (FACINA; LOPES: 2010, p. 4). Desse modo, pode-se considerar o funk como um veículo comunicativo por meio do qual os funkeiros inscreviam suas vivências e seus discursos naquele cenário social, mas que também servia para que pudessem se comunicar entre si, usando uma linguagem cifrada.

Nesse contexto, a exploração comercial do funk tornou-se mais sistemática, devido a seu potencial lucrativo, atraindo a atenção do mercado fonográfico e da mídia empresarial para aqueles artistas mais próximos dos

422

Disponível

em:

https://promusicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=claudinho&busca_tipo_produto=&busca_tipo_certificado. Acesso em: 14 nov. 2019.

padrões estéticos hegemônicos, como Claudinho e Buchecha⁴²³. Os empresários do mundo do funk também conseguiram utilizar essa fase de sucesso comercial a seu favor, expandindo suas empresas e ampliando seu potencial comunicativo, conforme é possível deduzir da matéria “Abalou!” publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de Junho de 1995, em que se evidencia o interesse de gravadoras multinacionais por esse gênero musical. O texto definiu o funk como um movimento cultural e como “uma indústria que mobiliza um público de mais de 1,5 milhão de consumidores” em mais de 300 bailes por final de semana⁴²⁴ e abordou as trajetórias profissionais do DJ Marlboro e de Rômulo Costa, mostrando suas estratégias empresariais para obterem sucesso no mercado do funk.

O DJ Marlboro foi apresentado como um dos pioneiros do funk, responsável pelo lançamento do disco do cantor Latino, o qual já havia alcançado sucesso nacional e estava em vias de romper seu contrato com a produtora do DJ, a Afegan. O DJ foi apontado como proprietário de cinco empresas relacionadas ao mundo do funk e como empresário de 30 artistas, dentre os quais os grupos You Can Dance e Copacabana Beat. A matéria explicou o modo pelo qual o DJ articulou a administração de seus canais de produção, buscando, conscientemente, ampliar as possibilidades de exposição das músicas e dos artistas produzidos por ele.

De acordo com o jornal, ele ocupava 3 horas da programação diária da estação de rádio RPC com seu programa *Big Mix*, definido como “uma máquina bem azeitada de ganhar dinheiro”, usada por ele para promover os artistas que empresariava, os discos e os bailes que produzia, além de oferecer brindes promocionais de sua grife, a Back to Black. Segundo Marlboro, após o sucesso de Latino, várias gravadoras o procuraram depois de terem recusado o disco do artista num primeiro momento. Ele contou que preferia investir o dinheiro que ganhava em equipamentos e em outros instrumentos de produção para suas empresas, ao invés de gastar em artigos de luxo. Sobre as acusações de que os

423 Quando se afirma que a dupla estava próxima dos padrões estéticos dominantes, refere-se ao fato de que suas músicas não apresentavam elementos que colocassem em xeque a ordem social estabelecida de forma mais direta, o que possibilitava sua circulação entre vários ambientes sociais. Por outro lado, tratando-se de dois jovens negros e periféricos que cantavam um gênero musical criminalizado e estigmatizado, tem-se a noção de que, embora eles se fizessem presentes nos canais *mainstream*, eles não representavam – nem fisicamente, nem musicalmente – o padrão estético hegemônico.

424 “Abalou”. *Jornal do Brasil*. 25 de Junho de 1995. Caderno B, p. 5

bailes seriam financiados pelo tráfico, o DJ responsabilizou o Estado pelo problema, ao lembrar que “foi o poder público que expulsou o baile para os morros”, referindo-se ao fechamento dos clubes, em 1993, o que para ele, teria impactado nas músicas, pois “os funkeiros cantam a realidade que conhecem”, numa alusão ao estilo proibidão⁴²⁵.

Rômulo Costa foi apontado como o principal produtor de bailes do estado e descrito como um “ex-morador do morro do Juramento que apresenta um programa de TV sintonizado aos Sábados por 21% dos aparelhos ligados no Rio”. A reportagem afirmou que Rômulo também apresentava programas de rádio nas estações Costa Verde e Imprensa e que ele havia se tornado ídolo da juventude desde que passou a apresentar o programa televisivo *Furacão 2000* com sua esposa, Verônica Costa, no canal CNT. Segundo o empresário, até 1994, sua equipe possuía três equipamentos de som, que lhe permitiam realizar nove bailes por final de semana. No momento da entrevista, ele havia ampliado seu patrimônio para oito equipamentos que eram suficientes para organizar 21 bailes⁴²⁶.

Ele contou que Verônica dava autógrafos em shoppings da Zona Sul e que ele mesmo deu autógrafo para um delgado, depois de prestar depoimento em uma investigação policial sobre bailes funk. De acordo com a matéria, Rômulo, havia deposto “na Divisão de Proteção da Criança e do Adolescente, que investiga se os bailes funk são pagos por traficantes ou usados por eles para conquistarem novos *soldados* para suas fileiras”. Para o empresário, as acusações seriam obra “do governo e da indústria do disco” contra o funk, sugerindo que tais agentes buscavam impedir a prosperidade dos funkeiros. Prosperidade que pode ser mensurada pelo tamanho dos planos de Rômulo para o futuro de sua equipe, revelados por ele à reportagem, que incluíam a transmissão de seu programa de TV em rede nacional e a organização de uma fábrica de equipamentos e de uma confecção de roupas da grife da Furacão 2000⁴²⁷.

A matéria, por fim, mencionou o sucesso do disco *Rap Brasil*, que foi “distribuído pela Som Livre, com direito a maciça propaganda na TV” e que “vendeu 120 mil cópias em três semanas”. Em um *box* explicativo onde

425 “Abalou”. *Jornal do Brasil*. 25 de Junho de 1995. Caderno B, p. 5.

426 Idem.

427 Idem.

encontravam-se listadas as produções, as empresas e os projetos aos quais esses dois empresários se dedicavam, foi possível identificar que ambos editavam fanzines dedicadas a seu público. A revista de Marlboro chamava-se *Só Funk* e, segundo o jornal, tinha uma tiragem de 120 mil exemplares. Já aquela produzida por Rômulo Costa – a *Revista Furacão 2000* – seria lançada no mês seguinte (ou seja, em Julho de 1995)⁴²⁸. Felizmente, nos arquivos disponibilizados pelo professor Frederico Coelho, após a Banca de Qualificação desse trabalho, encontram-se um exemplar de cada uma dessas fanzines, o que permitiu explorar um pouco mais a fundo o que era comunicado pelo setor empresarial do mundo do funk.

Analisando-se a fanzine *Só Funk*, pode-se descrevê-la como uma publicação independente de baixo custo, que buscava criar um canal de comunicação com os frequentadores de bailes funk e com os ouvintes dos programas de rádio produzidos pelo DJ Marlboro, por meio de concursos, sorteios e promoções, em que os leitores eram convidados a interagir, expressando suas opiniões sobre temas diversos ou enviando perguntas para os Mc's que seriam entrevistados nos números seguintes. O exemplar consultado nessa pesquisa é o de número 4 e é composto por 32 páginas, contando-se a capa – estampada pelo grupo You Can Dance – e a contracapa – tomada pela propaganda da grife do DJ, a Back to Black. Por R\$ 2,50⁴²⁹, o leitor tinha acesso a letras de músicas, a pôsteres, entrevistas com artistas, programação dos bailes e programas de rádio dedicados ao funk, cupons de promoções e informações sobre o movimento funk e ainda sobre os serviços de assistência social oferecidos pelo Senai e pela Rede Globo⁴³⁰. Com o apoio cultural da rádio Fm RPC (100.5) pode-se dizer que a publicação destinava-se, também, a outros DJ's, produtores musicais e de eventos, pois trazia em suas páginas muitas propagandas de lojas de equipamentos de sonorização e iluminação⁴³¹ e de empresa de prensagem de discos⁴³².

No número em questão, nota-se que o DJ buscava se colocar como um mediador entre os funkeiros e a sociedade, já que, no parágrafo editorial introdutório, ele afirmou que representava “a ‘Solda’ do elo partido entre a

428 “Abalou”. *Jornal do Brasil*. 25 de Junho de 1995. Caderno B, p. 5.

429 A Lei Federal Nº 9.032 de 28 de Abril de 1995 fixou o salário mínimo em 100 reais.

430 *Só Funk*. N 4, Ed. Tabajara de Publicações: p. 11.

431 Idem, p. 9.

432 Idem, p. 31.

sociedade e o movimento Funk, ontem tão difamado e hoje ocupando um lugar de destaque no cenário musical brasileiro”⁴³³. Ele denunciou que o funk era “vítima de uma discriminação sem precedentes” e se colocou como representante dos funkeiros quando afirmou que “apenas queremos defender o Funk e fazem com que conheçam como um Movimento Cultural dançante, popular e que traz em si a voz e o sentimento da geração dos anos 90” e que “os jovens pedem a paz e o fim do preconceito. Os jovens querem cantar e dançar Só Funk”⁴³⁴ (*Grafado conforme o original*).

Ou seja, a revista servia tanto para que ele se inteirasse sobre as preferências de seu público, quanto para que tentasse direcionar tais preferências, quando apresentava os artistas que ele mesmo produzia nos canais *mainstream* a que tinha acesso ou conforme buscava prever quais seriam as aspirações do jovem funkeiro. *Só Funk* pode ser tomada como um veículo que buscava estreitar os vínculos com os ouvintes dos programas de rádio e o público dos bailes e que permitia ao DJ apresentar, de forma mais sistematizada, seu projeto estético a seu público. Na medida em que ele se colocou como representante dos funkeiros, sua intenção de intervir nos rumos desse movimento cultural fica nítida. Mas ele não era o único que tinha tal pretensão.

A *Revista Furação 2000* tinha uma proposta bastante semelhante, mas, enquanto na *Só Funk* as discussões propostas giravam em torno do projeto estético de Marlboro, na publicação de Rômulo Costa é possível observar um posicionamento político mais explícito, pois vários textos discutem a relação do movimento funk com o Estado a partir da perspectiva racial e de classe, demarcando, de modo mais nítido, o perfil sociorracial de seu público. No artigo “O funk proibido em Niterói”, a jornalista Renata Almeida denunciou a ação do Juiz Custódio de Barros, que proibiu, naquela cidade, os bailes funk que não tivessem autorização prévia, com o suposto intuito de reprimir o tráfico de drogas. O Juiz expediu um mandado de busca e apreensão “de todo material usado nos bailes funk da cidade”, deixando as favelas do “Sabão, São Lourenço, Largo da Batalha entre outros ‘points’ (...) órfãos do Movimento Cultural Funk”. Aqui, percebe-se que a publicação procurou definir o funk como movimento cultural,

433 “Funkeiro Sangue Bom”. Marlboro e Bira. *Só Funk*. N 4, Ed. Tabajara de Publicações: p. 3.

434 “Alerta Geral”. *Só Funk*. N 4, Ed. Tabajara de Publicações: p. 28.

inscrevendo-o na geografia periférica das favelas – o que levaria, de acordo com o texto, a sua criminalização pelo aparato jurídico e policial do Estado⁴³⁵.

Na mesma página, o artigo “A voz do funk”, do advogado Renato Simões, tratou desse mesmo tema apontando a desigualdade entre classes sociais como razão da perseguição ao funk. O autor afirmou que uma “elite dominante” seria responsável pelo “critério de distribuição de renda totalmente injusto” e que se tornaria “cada vez mais rica e poderosa, enquanto as classes média e baixa estão quase se igualando”. O crescimento de “comunidades pobres” seria consequência dessa estrutura social, a partir da qual o funk emergiu como movimento cultural periférico e “muitas vezes como única forma de diversão e entretenimento” dos moradores desses locais. Ao refutar a ideia de que os bailes funk eram “o centro de convergência da criminalidade”, o autor exortou o poder público a acolher o funk como manifestação cultural, quando sustentou que o Estado, ao invés de “reprimir os jovens que frequentam esses bailes”, deveria oferecer-lhes “apoio e orientação”, pois eles eram “os filhos da nossa sociedade que merecem do governo mais atenção”. Verifica-se, portanto, que o funk foi, mais uma vez, definido a partir de seu pertencimento ao território favelado. Quanto à atuação do Estado, percebe-se que o advogado também ressaltou o viés repressivo de suas instituições ao mesmo tempo em que tomou esse mesmo Estado como um possível interlocutor para os adeptos desse movimento cultural⁴³⁶.

Já no artigo “Negro em movimento – 300 anos de Zumbi”, o autor Luiz Eduardo apresentou aos leitores a história de Zumbi dos Palmares, um dos maiores ícones da luta pela igualdade racial no Brasil, ressaltando a “simbologia da herança a nós destinada por aqueles que morreram tendo a certeza que o homem pode viver livre”. Ele apresentou sua perspectiva sobre a experiência de vida no Quilombo dos Palmares, definido como a “Primeira República Socialista do Mundo”, onde já se praticavam os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade, antes mesmo da Revolução Francesa. Aqui observa-se que o autor partiu de um viés romantizado sobre as experiências históricas citadas, deixando entrever aspectos de sua perspectiva política, e que ele partiu do princípio de que seus

435 “O funk proibido em Niterói”. Renata Almeida. *Revista Furacão* 2000, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 6.

436 “A voz do funk”. Renato Simões. *Revista Furacão* 2000, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 6.

leitores compartilhariam daquele mesmo sentimento de pertencimento racial, quando se referiu à “herança *a nós* destinada”.

Assim, ao pontuar a “necessidade de aprofundar-se nesta guerra da qual *somos* vítimas”, Luiz Eduardo traçou uma nítida demarcação racial para seu público em especial, mas também para os leitores da revista, de modo geral. Destaca-se, ainda, sua tentativa de mobilização política da juventude negra, uma atitude que, para aqueles que vivem numa sociedade estruturada sob relações raciais de desigualdades, violências e expropriações, pode ser tomada como um movimento de inconformismo e resistência. Sobre isso, ele assinalou a importância de organização e estratégia, quando sugeriu que essa luta se daria “usando não armas de fogo, que só aumenta o sofrimento, e sim com muita informação, ação coordenada e principalmente união pois as favelas em que vivemos hoje são os quilombos de ontem”⁴³⁷.

Esses três textos demonstram, portanto, que Rômulo Costa apostou na mobilização de seu público usando um viés político que buscava dialogar com a realidade vivida pelos setores sociais majoritários dentre os leitores de sua revista, os frequentadores de seus bailes e os espectadores de seus programas de rádio e televisão, isto é, jovens negros e favelados⁴³⁸. Mas, assim como o DJ Marlboro, o dono da Furacão 2000 também buscou desenvolver uma proposta estética para sua equipe. No editorial do primeiro número da revista – que teve uma tiragem de 60 mil exemplares –, Rômulo Costa afirmou que seu propósito seria o de informar ao público sobre “o verdadeiro movimento funk, as novidades, os DJ’s e os Mc’s que estão nas paradas de sucesso e a trajetória de cada um”. Para o empresário, a revista permitia ampliar o “horizonte funk” do público, pois “com ideologia e perseguindo um ideal de paz entre galeras” seria possível “conseguir respeito, e informar aos menos entendidos desse universo” que o funk poderia trazer “diversão segura e alegria saudável”. Isso seria necessário devido à existência de “muito preconceito em torno do movimento”, razão pela qual ele dedicava a

437 “Negro em movimento – 300 anos de Zumbi”. Luiz Eduardo. *Revista Furacão 2000*, Ano I - Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p.21.

438 De fato, nos anos seguintes, essa aposta se revelaria vitoriosa, dado que Verônica e Rômulo Costa tenham conseguido se construir como figuras políticas importantes para setores expressivos da classe trabalhadora. Verônica Costa foi eleita vereadora na cidade do Rio de Janeiro em 2001 e, desde então, ocupou esse cargo por 4 vezes. Rômulo Costa foi nomeado, em 2009, para o cargo de Secretário de Cultura na cidade de Belford Roxo, na Baixada Fluminense.

revista “a todos os funkeiros e as pessoas que queiram se informar sobre essa mania, que já se tornou nacional e que vem conquistando cada vez mais fiéis”⁴³⁹.

Esse pequeno texto de Rômulo Costa oferece pistas sugestivas sobre muitos aspectos de sua visão de mundo e sobre seus projetos. Em primeiro lugar, percebe-se que ele considerava o preconceito contra o funk como algo tão grave, que o levou a formular outro canal comunicativo com seu público, de modo a oferecer informações e perspectivas distintas daquelas que eram veiculadas pela mídia empresarial – que, como visto, foi, em parte, responsável pela estigmatização desse movimento cultural⁴⁴⁰. Ao mesmo tempo que buscou apresentar o funk como um movimento cultural legítimo, ele procurou estimular valores como união, paz e organização entre os leitores, atraindo sua atenção para as propostas estéticas que seriam apresentadas naquele espaço. Assim, ao referir-se a um suposto “verdadeiro movimento funk”, o empresário não só procurava se afastar (ao menos discursivamente) daquelas vertentes mais disruptivas dessa manifestação cultural (como os proibições e os bailes de corredor) como também delimitava um formato estético apresentado como ideal ou representativo do funk. Ao mesmo tempo, Rômulo Costa buscou inscrever esse formato naqueles mesmos canais midiáticos que apresentavam as narrativas hegemônicas estigmatizantes que ele se esforçava para combater.

No artigo “Demorou mas abalô...”, da jornalista Renata Almeida, a dança coletiva do “trenzinho” (em que os frequentadores se perfilam com as mãos nos ombros de quem vai pulando a sua frente, serpenteando pelo salão) foi usada como uma metáfora para descrever o crescimento do movimento funk e o interesse que despertou em outros setores sociais. De acordo com a jornalista, o “trenzinho” que representava o funk cresceu “depois que ‘mauricinhos e patricinhas’ da zona sul resolveram invadir os bailes funk gritando ‘alalaô, alalaê’ em perfeita harmonia com os irmãos-sangue-bom das comunidades”. Essa nova presença teria proporcionado o surgimento de novos Mc’s, DJ’s e galeras, que

439 “Papo furacão”. Rômulo Costa. *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 3.

440 No texto “O lado que a mídia não mostra”, esse contraponto aparece de forma inconfundível já nas primeiras linhas, onde se diz que “a mídia cai de pau no movimento Funk, dizendo sempre que funkeiro está ligado a bandidagem, nunca sabendo direito como nasceu o ritmo e quem luta por ele até hoje”. “O lado que a mídia não mostra”. Carolina Paiva. *Revista Furacão 2000*, Ano I - Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 10

diziam “um escandaloso ‘não’ a violência” sem que, por isso, o funk ficasse menos dançante⁴⁴¹.

Os Mc’s William e Duda – autores de “Rap do Borel”, cujo refrão (“alalaô, alalaê”) foi descrito como capaz de mobilizar diferentes setores sociais – foram apresentados como um exemplo dessa renovação do movimento funk, pois a dupla – vencedora de um festival organizado pela Furacão 2000 no Morro do Borel – teria passado por “algumas mudanças” que os permitiram seguir “arrebentando nas paradas de sucessos das rádios e dos bailes”. Os Mc’s Cidinho e Doca também foram citados como artistas lançados pela Furacão 2000 que estariam “na boca do povo”. Para Renata Almeida, o surgimento de novos Mc’s que representassem suas “comunidades”, poderia contribuir para a expansão do movimento funk, “seja nos bailes, programas de rádios ou na televisão – com a super audiência do Furacão 2000, na CNT (...)”. Por fim, o texto ressaltou que a principal “ideologia que o funk quer que passe de pessoa em pessoa: é muito mais divertido se divertir, sem violência, sem preconceito, sem ódio, sem armas”⁴⁴².

A partir do texto de Renata Almeida emergem indícios importantes sobre as direções por onde o funk fluiria após sua massificação. Primeiro, evidencia-se o interesse de um público de classe média pelos bailes. Depois, a referência aos Mc’s William e Duda e Cidinho e Doca como ídolos – os mesmos que foram criminalizados pela mídia empresarial e pela polícia, ao serem apontados como autores de letras “de apologia ao crime” – demonstra que esse processo de massificação do funk causou impactos sensíveis na produção artística daqueles que perseguiam o estrelato, já que as músicas dessas duplas divulgadas pela revista não possuíam os elementos estéticos que se chocavam de forma mais direta contra a ordem social vigente (como era o caso de “Rap das Armas – Versão Morro do Dendê” ou da versão braba de “Rap do Borel”).

Ao narrar a trajetória desses artistas, a revista propunha – mesmo que de modo não intencional – parâmetros estéticos para os aspirantes a Mc’s, assim como o texto “Um funkeiro bem brasileiro”, escrito pela mesma jornalista explicita. O artigo traçou uma breve trajetória do Mc Bob Rum, apresentando-o como cria da favela João XXIII, localizada no bairro de Santa Cruz. Sua música

441 “Demorou mas abalô...”. Renata Almeida. *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 4.

442 Idem.

de maior sucesso, “Rap do Silva”, foi explicada pela jornalista, num ensejo para conscientizar os leitores sobre as consequências das brigas nos bailes⁴⁴³. Já no texto “Melody Sucesso Cashmere” Renata Almeida teceu loas aos dez anos desse grupo, que seria autor do “primeiro melody nacional, que se chama **Vem Amor**”. Ela destacou a participação do grupo nos discos *Funk Brasil II* e *Funk Brasil III*, do DJ Marlboro, e a produção de seu próprio disco numa parceria entre a EMI-Odeon. Fica nítido, portanto, que no projeto estético de funk apresentado pela equipe Furacão 2000 – e definido por Rômulo Costa como o “verdadeiro funk” – predominavam os rap’s de conscientização e o funk melody, ou seja, as músicas que não colocavam em xeque os valores morais e simbólicos hegemônicos e que, talvez por essa razão, não apenas encontraram espaço nos canais *mainstream* da indústria da cultura, como também se tornaram muito populares, contribuindo para agitar o mercado do funk⁴⁴⁴.

Nos artigos “20 anos de Furacão 2000” e “O Furacão da CNT – Funk mostra a cara na TV”, a mesma jornalista Renata Almeida centrou seu foco na história dos empreendimentos do casal Costa. No primeiro texto, ela chamou atenção para os anos de experiência da equipe, que “serviram para popularizar o funk, descobrir talentos e crescer pelos quatros cantos do Rio de Janeiro”. Seguindo a trajetória descrita na matéria, a equipe teria surgido em Petrópolis e, após mudar de nome por duas vezes, se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro. A intensidade de sua expansão poderia ser estimada pela multiplicação de seu equipamento sonoro em oito vezes, pelos 11 discos gravados na gravadora que compunha o patrimônio da equipe e pelo programa *O Melhor da Furacão 2000*, exibido pela CNT⁴⁴⁵. O segundo texto, aliás, foi inteiramente dedicado a este programa, que passaria a ser exibido em rede nacional a partir daquele mês. Em entrevista à autora, Verônica contou que seu objetivo “era convencer as pessoas que o movimento do funk não é só uma coisa marginal como muita gente imaginava”. O texto abordou, ainda, as campanhas assistencialistas promovidas pela equipe, como a distribuição de alimentos e calçados em favelas e, por fim,

443 “Um funkeiro bem brasileiro. Renata Almeida. *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 7.

444 “Melody de sucesso Cashmere”. Renata Almeida. *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 18.

445 “20 anos de Furacão 2000”. Renata Almeida. *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 13.

afirmou que houve uma queda nos índices de violência nos bailes depois que o programa foi ao ar⁴⁴⁶.

Um último texto a ser destacado é “Pipo’s – O Som da Massa”, de autoria da mesma jornalista, que narra a trajetória dessa equipe de som. O artigo trouxe informações importantes sobre uma das equipes mais tradicionais do Rio na década de 1990 e que confirmam a tendência de expansão das equipes de som e do movimento funk, de modo mais geral. Fundada em 1980, a equipe possuía, à época, 4 equipamentos de som “com o mesmo nível de qualidade e técnica tanto sonora como de iluminação”. Em relação à venda de discos, a equipe vendeu dez mil cópias de seu LP de estreia, lançado em 1994. Depois disso, de acordo com a matéria, “partimos para a realização do programa na rádio IMPRENSA FM, as terças, quartas e quintas das 21:00 às 22:00 hs, que revolucionou radicalmente a programação da rádio”. O segundo álbum da equipe, *O Homem Mau* foi certificado com o Disco de Ouro, com a venda de “mais de 70.000 cópias”. O terceiro disco, *A volta do homem mau*, lançado em 1995, trazia entre suas faixas a música “Rap do Borel”, da dupla William e Duda. O texto anunciou, por fim, que a equipe lançaria naquele mês seu quarto LP, *Pipo’s 4*, que traria muitas faixas de grande sucesso, como por exemplo, aquelas que foram citadas pelo autor: “MONTAGEM DOS PIRATAS, CUCA, NAMORADOS, RAP DA CIDADE DE DEUS com os MC’S ‘CIDINHO E DOCA’, RAP DA MORENA, com os MC’S ‘WILLIAM E DUDA’ e RAP DA CIDADE ALTA”, além de “Montagem do Cowboy”, “Montagem Sanfoneiro” e “Montagem do Sax”, que se tornaram base para muitas músicas produzidas na década seguinte⁴⁴⁷.

A partir dos números apresentados sobre essas duas equipes, é possível afirmar que a massificação do funk dinamizou, em vários níveis, o mercado que girava em torno desse gênero musical. Observa-se que, em meados da década de 1990, o funk passou a figurar no catálogo das grandes gravadoras e na programação de emissoras de rádio e de televisão, o que contribuiu para que, a partir da metade seguinte, sua exploração comercial assumisse um caráter massificado ou industrial. A rápida expansão das equipes de som e a popularização de Mc’s estão diretamente relacionadas a isso, pois, na medida em

446 “O Furacão da CNT – Funk mostra a cara na TV”. Renata Almeida. *Revista Furacão* 2000, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 15.

447 “Pipo’s – O Som da Massa”. Renata Almeida. *Revista Furacão* 2000, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA: p. 19.

que eram essas empresas de funkeiros que ofereciam o material a ser massificado – como foi o caso das músicas produzidas pelos Mc's citados nesse capítulo –, é provável que as equipes tenham recebido um retorno financeiro que lhes permitiu ampliar sua capacidade de produção de novos artistas e músicas (por meio dos bailes, dos discos gravados e lançados ou da produção dos DJ's).

Para tanto, era fundamental que as equipes mantivessem espaços de contato com seu público para além dos bailes, para que pudessem se inteirar sobre as preferências manifestadas, ao mesmo tempo em que respondiam a essas demandas, consolidando ou abandonando tendências estéticas. Nesse sentido, considera-se que os programas de rádio, de televisão (aqueles produzidos pela própria equipe, como o da Furacão 2000, mas também a participação em programas de sucesso, como faziam o DJ Marlboro e os Mc's empresariados por ele) e as fanzines como *Só Funk* ou a *Revista da Furacão 2000* cumpriam esse papel.

As músicas debatidas anteriormente se localizam, portanto, em um contexto histórico em que se verificou a expansão do mercado relacionado ao funk (das grandes gravadoras à economia local proporcionada pelos bailes). Combinando a análise dos discursos comunicados pelos Mc's (por meio de suas músicas) e pelos empresários do funk (por meio de suas fanzines e outros veículos), é possível tirar algumas conclusões parciais. Percebe-se, primeiramente, que Mc's, DJ's e donos de equipe de som conseguiram inscrever nos canais *mainstream* da indústria cultural as visões de mundo e os modos de vida compartilhados pela juventude negra e favelada. Isso viabilizou o diálogo com outros setores sociais, pois foram criadas zonas de contato entre classes sociais. O baile do Morro do Chapéu Mangueira, o programa da Furacão 2000 e a presença de funkeiros na programação da TV aberta são exemplos disso. Contudo, ao mesmo tempo em que tais ocasiões permitiam certo intercâmbio simbólico, é importante lembrar que a seleção de artistas e de músicas efetuada por aqueles que gerenciavam os meios de produção cultural e midiática – como gravadoras nacionais e internacionais, emissoras de rádio e televisão, mas também as equipes de som – exerceu pressão considerável para que se delineassem tendências estéticas, até porque, os artistas que conseguiram acessar tais canais se tornaram referências para a geração seguinte de Mc's.

O êxito desses cronistas do cotidiano na conquista desse espaço demonstra que eles sabiam modular seus discursos de acordo com os lugares por onde transitavam. Portanto, após a análise de aspectos dos discursos comunicados por tais sujeitos, passa-se à discussão sobre os deslocamentos simbólicos e concretos causados pela presença de artistas e empresários do funk no cenário cultural hegemônico.

4.2

A produção de consenso e os canais de negociação abertos aos funkeiros:

1995 representa uma inflexão importante para o processo de massificação dos discursos comunicados pelos Mc's. O sucesso das músicas, dos discos e dos artistas lançados pela Furacão 2000 e pelo DJ Marlboro nesse ano marca o início de um ciclo de expansão comercial do funk, que incidiu simbolicamente na dinâmica política daquele contexto. A partir do estudo desse ciclo e de suas consequências, pretende-se analisar o modo pelo qual os funkeiros fizeram uso dos recursos a que tiveram acesso e observar os impactos da utilização dos meios de produção e de divulgação cultural oferecidos pelos principais canais midiáticos nos discursos ou nas formas estéticas escolhidas pelos Mc's e promotores de bailes funk.

Uma matéria publicada no “Caderno B”, do *Jornal do Brasil* em 26 de Junho de 1995 revela aspectos importantes desse processo, descritos pela repórter Anabela de Paiva. O texto é sobre o trabalho da produtora de vídeo TV Zero, que vinha produzindo os videoclipes de funk exibidos no horário nobre do canal MTV, conforme ela explicou:

No processo de aceitação do funk pela Zona Sul, um dos tíquetes para a passagem pelo túnel são os videoclipes com artistas que *exportam* o ritmo originalmente suburbano, como Latino e o grupo You Can Dance. Exibido pela MTV no programa *Território nacional*, diariamente, das 20h às 22h, os filmes produzidos pela produtora TV Zero ajudam a transformar os funkeiros em ídolos dos jovens da classe média. ‘A intenção é permitir a assimilação desses artistas pela Zona Sul, realizando um produto com um bom acabamento visual’, diz o produtor Renato Pereira, 35 anos, um dos sócios da empresa⁴⁴⁸

448 “Vídeo para aparar as arestas”. *Jornal do Brasil*, 26 de Junho de 1995. *Caderno B*, p. 6.

No trecho citado, nota-se que, para a jornalista, a inserção do funk nos espaços hegemônicos proporcionou um intercâmbio simbólico entre classes sociais. Ao utilizar o túnel – numa provável referência ao túnel Rebouças, uma importante via de ligação entre as Zonas Norte e Sul da cidade do Rio de Janeiro – como metáfora geográfica para abordar a presença do funk nos principais espaços midiáticos, a jornalista deixou entrever elementos de sua percepção sobre as desigualdades sociorraciais contidas na diferença que analisou. Assim, se o público da Zona Sul representava, discursivamente, o *mainstream* – materializado no programa *Território Nacional* – os Mc’s foram tomados como representantes da Zona Norte e do subúrbio, que só teriam acesso ao território da Zona Sul por meio de algo que autorizasse sua presença – sendo o “tíquete” uma referência ao sucesso artístico alcançado por eles.

Percebe-se que a metáfora fez uma referência sutil aos arrastões, pois, na medida em que territorializou o antagonismo sociorracial narrado, mobilizou justamente os significados simbólicos relacionados aos conflitos que se desencadearam após tais episódios. Nesse sentido, pode-se concluir que, de acordo com a metáfora geográfica, a travessia do túnel representaria uma espécie de autorização para aqueles que, de outro modo, seriam indesejáveis naquele espaço⁴⁴⁹. Isso se confirma no depoimento à reportagem dado pelo produtor Renato Pereira, que, ao falar em “assimilação” pela Zona Sul deixa explícito a quem ele dirigia aquele projeto estético, ou o “produto com um bom acabamento visual” que pretendia criar⁴⁵⁰.

De acordo com a jornalista, a produtora preparava-se para gravar seu terceiro clipe de funk, que seria da dupla Júnior e Leonardo, com a música “Rap das Armas”. Ao comentarem sobre o novo projeto, o produtor Ricardo Pereira e o diretor Ricardo Berliner deram pistas do que tinham planejado para os Mc’s. Enquanto Ricardo Pereira explicou o sentido da letra, frisando que sua mensagem era pacifista, Ricardo Berliner buscou atenuar possíveis reações ao conteúdo, quando disse que não pretendiam “mostrar muitas armas”, porque o intuito seria

449 No longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2014), o diretor Adirley Queirós tematizou de modo distópico as desigualdades sociorraciais que, em Brasília, também se expressaram, politicamente, numa disputa territorial. A exigência de um passe especial para que os habitantes das periferias pudessem circular nas áreas nobres da cidade pode ser associada à metáfora geográfica feita pela jornalista, enquanto que o funk seria a bomba sonora preparada pelos dois personagens principais da trama.

450 Idem

“dar uma glamourizada na favela”. Os dois responsáveis pela produtora contaram que tiveram a ideia de fazer um documentário sobre funk, depois que gravaram cenas do videoclipe da música “Alagados” (da banda Paralamas do Sucesso) num baile funk. Eles, então, se aproximaram do DJ Marlboro, que lhes franqueou o acesso a bailes diversos, com e sem a prática do corredor. A partir daí, eles concluíram que o funk deveria ser tomado como “um instrumento para trabalhar a violência no Rio”, pois era “um código que toda juventude de periferia conhece”. A violência era, de acordo com o produtor, uma das maiores dificuldades para que o documentário saísse do papel, pois “por causa da imagem falsamente violenta associada ao funk, é difícil encontrar patrocinadores”⁴⁵¹.

As declarações dos responsáveis pelos videoclipes de funk revelam suas estratégias para fazer a mediação entre os discursos comunicados pelos Mc’s e o público que visavam atingir. A preocupação do produtor e do diretor, de se distanciarem das narrativas de violência associadas a esse gênero musical, pode ser entendida como uma forma de atenuar o potencial de desorganização dos valores morais hegemônicos apresentado por músicas como “Rap das Armas”. Quando Berliner diz que pretendia “dar uma glamourizada na favela”, ao invés de mostrar armas, sua aposta em mediar sentidos fica ainda mais explícita. O próprio título da reportagem – “Vídeo apara as arestas” – sugere essa interpretação.

De fato, o videoclipe não mostra armas e propõe uma mensagem pacifista, mas nem por isso apresenta um discurso conciliatório ou carnavalizado sobre aquela realidade. Ao contrário, o vídeo propõe uma narrativa bastante crítica sobre a violência provocada pela guerra às drogas nas favelas, pois, além de mostrar as condições de vida daqueles que ali viviam, denuncia as mortes provocadas pela política de segurança pública norteadas pela lógica do enfrentamento armado ao crime. Tais elementos podem ser observados no clipe por meio da representação de corpos cobertos por sacos plásticos, caídos nas ruas da favela, ou na substância branca (provavelmente, simbolizando a cocaína) que atinge de forma enigmática o rosto de crianças. O clipe também lança mão da “glamourização” da favela – para usar o termo de Berliner – que se percebe na sobreposição de cenas de meninas

451 No longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2014), o diretor Adirley Queirós tematizou de modo distópico as desigualdades socio raciais que, em Brasília, também se expressaram, politicamente, numa disputa territorial. A exigência de um passe especial para que os habitantes das periferias pudessem circular nas áreas nobres da cidade pode ser associada à metáfora geográfica feita pela jornalista, enquanto que o funk seria a bomba sonora preparada pelos dois personagens principais da trama.

dançando a dança da bundinha sobre imagens da Rocinha. Ainda assim, o tom de crítica social é o que prevalece no discurso imagético⁴⁵².

Ainda sobre a reportagem, um último aspecto que vale ser destacado é a comparação entre o custo da produção dos clipes de funk e de outros artistas. Segundo a jornalista, enquanto o custo médio de um videoclipe produzido no Brasil era de 25 mil reais, os dois clipes de funk produzidos pela TV Zero (de Latino e do grupo You Can Dance) custaram entre 15 e 18 mil reais. Apesar do orçamento mais baixo, os clipes foram exibidos pela MTV e “foram selecionados para a mostra do RioCine Festival”. Por fim, a matéria citou uma fala de Roberto Berliner para afirmar que a menor disponibilidade de recursos seria compensada pela maleabilidade dos Mc’s. O diretor os descreveu como “muito jovens, entusiasmados e um tanto ingênuos. É bem fácil trabalhar com eles”. Essas informações revelam que, embora os funkeiros conseguissem acessar esses canais, sua inserção se dava de forma subalternizada, pois, para eles, não eram disponibilizados tantos recursos quanto eram oferecidos a outros artistas⁴⁵³.

É preciso reforçar que, do ponto de vista daqueles que gerenciavam os meios de produção usados pelos Mc’s, até os discursos mais críticos poderiam se tornar “um produto com um bom acabamento visual”, ainda que fosse preciso “apapar arestas”. No entanto, os Mc’s estavam longe de ser ingênuos, conforme sugeriu o diretor. Embora seu inconformismo e suas críticas tenham sido mercantilizados numa escala massiva, proporcionando ganhos financeiros a quem hegemonizava esse mercado, pode-se afirmar que os Mc’s foram personagens ativas nesse processo, pois conseguiram inscrever suas visões de mundo naquele sistema central de valores hegemônicos, mesmo que precisassem desenvolver uma forma mais mediada para apresentar seus discursos. Além disso, vale lembrar que o funk também era uma estratégia de sobrevivência a qual recorreram muitos jovens periféricos, que buscaram no funk uma forma de ganhar a vida que fosse distinta daquelas opções que a sociedade de classes comumente lhes apresentava: ocupações (formais ou informais) precarizadas e de baixo status social ou o gerenciamento local do tráfico de drogas.

452 Link para o videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DsmbF_TC1PM
Acesso em 12 nov. 2019.

453 “Vídeo para apapar as arestas”. *Jornal do Brasil*. 26 de Junho de 1995. Caderno B, p. 6.

Nesse sentido, compreende-se a dedicação entusiasmada dos Mc's ao projeto estético dos empresários como indício de que eles apostaram na ampliação de seu público, ou seja, como uma estratégia para que pudessem se inserir nos canais hegemônicos de produção cultural – o que poderia ampliar seu prestígio artístico e o retorno financeiro de suas carreiras. Entende-se, portanto, que os Mc's participaram conscientemente desse processo, negociando sentidos para que pudessem comunicar seus discursos em escala de massas e para que pudessem escapar dos papéis sociais designados por aquela organização social. Se, por um lado, esses artistas buscaram adaptar seus discursos e a forma estética que utilizavam para que pudessem transitar por tais canais, o uso de uma linguagem cifrada permitiu que suas criações provocassem uma quebra simbólica no sistema dominante de significados, tanto por colocarem em evidência a realidade das favelas, quanto por servirem de suporte para a comunicação de elementos ainda mais disruptivos (como o lema “paz, justiça e liberdade” – que aparece na letra da versão *light* de “Rap das Armas” e que só poderia ser compreendido por aqueles que compartilhavam do código simbólico acionado).

Júnior e Leonardo pertencem a uma geração de Mc's que se tornou referência, porque começaram nos festivais de galeras – ou seja, eram frequentadores comuns de bailes funk – e inauguraram um lugar de reconhecimento social e artístico que seria aproveitado por aqueles que, logo depois deles, se dedicaram à principal tendência estética do funk, o estilo melody. Esse reconhecimento pode ser mensurado por eventos de grande expressividade simbólica, como sua presença nas comemorações oficiais do Dia da Independência, em Brasília⁴⁵⁴, a participação de William e Duda no programa *Criança Esperança*⁴⁵⁵ – especial beneficente exibido pela rede Globo –, ou a repercussão do engajamento dos funkeiros na “caminhada pela paz” organizada pela ONG Viva Rio, em Novembro de 1995⁴⁵⁶.

O papel cumprido pelo funk nesse último evento foi destacado em manchete do *Jornal do Brasil*: “Funk une morro ao asfalto”. Esse era o título da reportagem que cobriu o ato cívico organizado por Rubem César Fernandes. O texto afirma que o funk era, naquele momento, “o maior fator da integração entre

454 Nota sem título. *Jornal do Brasil*. 5 de Setembro de 1995. Brasil, p. 4

455 “Trapalhão na campanha pela criança”. *Jornal do Brasil*. 29 de Julho de 1995. Suplemento Tv, p. 4.

456 “Funk une morro ao asfalto”. *Jornal do Brasil*. 30 de Novembro de 1995. Cidade, p. 21.

morro e asfalto”, porque “jovens pobres e de classe média elegeram o ritmo como grito de guerra pelo fim da violência na cidade”. Naquela ocasião, “as trilhas sonoras que sempre fizeram parte das manifestações cariocas deram vez aos raps”. A participação dos funkeiros nesse evento evidencia, mais uma vez, que eles ocuparam de forma ativa os espaços de negociação, como era o caso daquele ato promovido por um aparelho privado de hegemonia (o Viva Rio). De acordo com a matéria, “para caminhar, os funkeiros fizeram dois pedidos: que pudessem cantar na avenida e que a organização abrisse um espaço para eles na imprensa”⁴⁵⁷.

A reportagem trouxe a análise da socióloga Maria Teresa Monteiro – diretora da empresa Retrato Consultoria e Marketing, que também foi personagem marcante no contexto dos arrastões de 1992 –, para quem o funk havia deixado de ser um “gueto”, pois “antes era apenas um grito de socorro do funkeiro, que se sentia excluído. Agora, com a disseminação do ritmo, as letras também vão retratar a classe média”. Na mesma página, outro texto abordou o potencial mercadológico do funk para o verão seguinte, prevendo “Mc’s comandando bailes de carnaval do alto de caminhões e dividindo microfones com sambistas em disco que será lançado em janeiro”. Esses eram os projetos revelados pelo DJ Marlboro para a reportagem, que consistiam em dois trios elétricos com funkeiros e no disco *Rap-Samba*, que traria o “som das batidas cruzadas dos dois ritmos”, de modo que “Mc’s como Júnior e Leonardo, da Rocinha, e Claudinho e Buchecha, do Salgueiro, cantam samba-funk com Negoinho da Beija-Flor e Dominginhos do Estácio”⁴⁵⁸.

O jornal destacou o bom índice de vendas do disco *Funk Brasil*, do DJ Marlboro – 250 mil cópias –, mas, ao mesmo tempo, reforçou a narrativa de violência em torno desse movimento cultural, ao chamar atenção para o fato de que o funk era alvo de uma CPI na ALERJ, por conta de “dezenas de mortes em brigas de galeras”. Apesar dessa ressalva, a matéria concluiu ressaltando a aposta do jornalista Antônio Stockler (identificado como produtor da dupla Júnior e Leonardo) para quem haveria um estouro do funk no verão seguinte, pois jovens “com bom poder aquisitivo só cantam isso nas festas. As mães ficam doidas, mas a garotada já não quer ouvir Xuxa ou Angélica: só quer rap”. Para ele, isso

457 “Funk une morro ao asfalto”. *Jornal do Brasil*. 30 de Novembro de 1995. Cidade, p. 21.

458 “Sucesso na marcha antecipa ‘verão dos MC’s’”. *Jornal do Brasil*. 30 de Novembro de 1995. Cidade, p. 21.

permitira a profissionalização de mais de 500 Mc's, que não recebiam direitos autorais, nem estavam inscritos no Escritório Central de Arrecadação (ECAD)⁴⁵⁹.

As previsões a respeito da expansão mercadológica do funk feitas pelas pessoas ouvidas na matéria oferecem pistas importantes sobre o modo pelo qual esse movimento repercutiu na mídia empresarial. Nesse sentido, a fala da socióloga Maria Tereza Monteiro é bastante emblemática, pois, ao sugerir que o funk passaria por um tipo de evolução – ao deixar de ser “apenas” o “grito de socorro do funkeiro que se sentia excluído” para se tornar um movimento que passaria a “retratar a classe média” –, ela demonstra certa condescendência em relação ao viés de reivindicação social presente em muitas letras, porque minimiza os discursos trazidos pelos Mc's. Fica nítido, portanto, que, à socióloga, o funk interessava muito mais como um produto cultural que poderia ser apropriado por outros setores sociais, tornando dispensável aquilo que os jovens periféricos comunicavam por meio dele. A própria reportagem, embora cite o fato de que os Mc's tenham demandado espaço na mídia como condição para que participassem da marcha, não explica o que eles queriam dizer naquele espaço. Apenas uma breve fala do Mc Leonardo foi reproduzida e, ainda assim, foi inserida como comentário sobre a CPI: “O samba também já foi visto como coisa de marginal; o rock, de drogado; e a lambada, de prostitua. Mas agora chegou a nossa hora”⁴⁶⁰.

O mercado e os números movimentados pelo funk foram destacados nas páginas da mídia empresarial com alguma frequência, tanto nas matérias positivas, quanto nas negativas. Em reportagem sobre o programa *O melhor da Furacão 2000*, exibido pela rede CNT, o *Jornal do Brasil* deu amplo destaque para a adesão de Rômulo Costa à Igreja Universal do Reino de Deus e à pregação feita pelo produtor e empresário “em meio às apresentações da parada dos raps no palco e da dança da *bundinha* na platéia”. Ao mencionar o êxito do empresário na conversão daqueles funkeiros que brigavam nos bailes, o texto ressaltou a oportunidade de ascensão social proporcionada pelo funk, porque ofereceria “uma perspectiva profissional para o jovem dos morros”. Rômulo reafirmou essa ideia, quando disse que “Hoje, o *MC* (...) é uma profissão que proporciona bens como casa própria, telefone celular e até muitas namoradas. Coisas que antes só os

459 “Sucesso na marcha antecipa ‘verão dos MC’s’”. *Jornal do Brasil*. 30 de Novembro de 1995. Cidade, p. 21.

460 Idem.

traficantes dessas localidades obtinham”⁴⁶¹. No texto complementar “Atração ganha tratamento profissional”, o jornal não só apresenta o funk como um produto, como também cita números relativos à equipe Furacão 2000, como se observa abaixo:

A expansão da *indústria* do funk chamou a atenção de Roberto Talma. O diretor vai produzir o programa *O melhor da Furacão 2000* local, além da segunda versão, que estréia em outubro, em rede nacional, pela CNT. O musical será exibido também no sábado. A adesão de Talma, que está saindo da TV Globo, deve dar novos ares de profissionalismo à produção de Rômulo Costa.

Além da experiência do diretor no comando, os dois programas de rap têm todas as cotas de patrocínio vendidas. (...) Os 17 pontos de audiência do programa e a boa vendagem dos discos fizeram o negócio decolar. ‘Em dois meses o disco *Rap Brasil I* vendeu 300 mil cópias, mais do que trilha sonora de novela da Globo’, comemora [Rômulo Costa]⁴⁶².

A ênfase da matéria na pregação religiosa feita por Rômulo em seu programa cumpriu uma função simbólica importante na narrativa proposta pelo jornal sobre o empresário, no sentido de apresentar elementos que levantariam certa desconfiança sobre sua conduta moral. Quando propôs que a pregação religiosa, a apresentação de Mc’s e a dança da bundinha faziam parte de um mesmo discurso, observa-se o intuito de trazer à tona uma contradição moral entre tais elementos, dada a imagem de violência associada ao funk, que não seria condizente com a religiosidade pregada. No entanto, ao repercutir o discurso de Rômulo sobre como o funk poderia oferecer uma alternativa de vida para os jovens favelados – ao invés do “tráfico” –, o jornal colocava em evidência o papel conciliador cumprido por ele naquela dinâmica social, pois, com a conversão de funkeiros, esperava-se que as tensões sociais se atenuassem pela via religiosa ou pela via da ideologia do mérito, tomando-se o empresário como exemplo. Por último, vale destacar que a contratação de Roberto Talma revela que os investimentos iniciais do dono da Furacão 2000 naquele espaço começavam a dar retornos substanciais.

Meses depois, o mesmo jornal atestou o resultado positivo da aposta do empresário. Em Setembro, no suplemento dedicado à programação da TV, o jornalista Omar de Souza comentou os altos índices de audiência de programas

461 “Furacão leva paz ao rap”. *Jornal do Brasil* de 26 de Agosto de 1995. *Suplemento da Tv*, p. 5.

462 “Atração ganha tratamento profissional”. *Jornal do Brasil*. 26 de Agosto de 1995. *Suplemento da Tv*, p. 5.

com baixo orçamento, como os programas da Furacão 2000 e o anime *Cavaleiros do Zodíaco*. Para ele, dois anos antes seria inimaginável que “um programa especializado em funk fosse liderar, disparado, a audiência de uma emissora”, com “vistosos 13 pontos de audiência aos sábados”. O jornalista contou a saga de Rômulo Costa para conseguir colocar o programa no ar e as dificuldades enfrentadas por ele no início, tais como recusas de gravadoras em ceder artistas, comentários desencorajadores e baixos índices de audiência. No ano seguinte, o empresário conseguiu tornar seu programa um dos mais populares daquela faixa de horário, chegando a competir com produções que contavam com muito mais recursos, como *Xuxa Park*, da rede Globo – a qual mudou sua programação para aquele horário, com o intuito de concorrer com a Furacão 2000 na CNT⁴⁶³.

Omar de Souza descreveu o sucesso da equipe de som na televisão usando um tom explicitamente pejorativo para se referir àqueles que criavam o funk, como no momento em que fez a seguinte afirmação: “as gravadoras hoje imploram espaços para seus contratados entre os *emicis* (...) que desafinam nos microfones”. Apesar do estrondoso sucesso do casal Furacão 2000 na televisão, o tom de surpresa do jornalista permaneceu visível quando ele pontuou que eles estavam prestes a estreiar, em rede nacional, uma outra versão de seu programa e que precisavam de seguranças para que pudessem sair às ruas⁴⁶⁴.

A partir dessas matérias que apresentavam o funk meramente como um produto e que ressaltavam os aspectos mercadológicos desse movimento cultural, espera-se demonstrar que sua massificação foi possível não só pela mediação estética daquilo que era comunicado pelos Mc's, mas também pelo fato de que o funk representava uma possibilidade real de expansão do capital investido nos meios de produção e divulgação cultural hegemônicos. E para aqueles que puderam aproveitar esse ciclo, como o DJ Marlboro, o ano de 1996 manteve a tendência de expansão comercial desse gênero musical. Logo no dia 1º de janeiro, o DJ estreou uma coluna semanal no jornal *O Dia*, que era inteiramente dedicada ao funk.

Em sua edição inaugural, Marlboro registrou sua previsão de que 1996 seria o ano da “explosão” do funk. Para ele, 1995 foi o momento em que “o

463 “Zebra na corrida pelo Ibope”. *Jornal do Brasil*. 9 de Setembro de 1995. *Suplemento da Tv*, p. 1.

464 Idem.

peçoal apenas tomou conhecimento do potencial do movimento. Também foi o ano da popularização dos Mc's". Ele ainda deu algumas dicas para aqueles que pretendiam se aventurar nessa carreira artística, recomendando que os aspirantes aprendessem a tocar alguns instrumentos musicais e que registrassem suas composições, para que garantissem seus direitos autorais. Outro ponto que chama a atenção é a perspectiva do DJ sobre a dinâmica de produção que vinha se estabelecendo entre os Mc's. Em duas notas, ele acusou de plágio aqueles que usavam a melodia e o ritmo de outras músicas como base para suas próprias letras. Ele descreveu o método da seguinte maneira: "O cara pega a melodia, conhecida como o ritmo da música, e bota outra letra por cima. E acredita que a composição é dele!". Em seguida, o DJ avisou: "Não adianta fazer só a letra e usar a melodia dos outros. Isso é plágio! Muito MC iniciante pega ritmo de raps conhecidos e acrescenta sua letra. Cuidado!"⁴⁶⁵.

Na semana seguinte, Marlboro voltou a abordar esse assunto, advertindo que a onda de "plágio" que assolava o mundo do funk teria gerado uma saturação na produção do estilo rap. Ele advertiu que, em 1996, haveria uma "filtragem no número de Mcs que andam por aí. Só os mais competentes vão ficar", pois, segundo ele, o público havia se cansado dos rap's, devido a um "engarrafamento de MCs". "Rap do Salgueiro" (de Claudinho e Buchecha) teria sido o último grande sucesso desse estilo. Por conta disso, o melody – descrito como um tipo de "funk com mais arranjos de letras românticas" – seria, para o DJ, a vertente predominante, a partir daquele momento⁴⁶⁶.

Sua perspectiva chama atenção por duas razões. Primeiramente, porque ele criticou uma prática da qual ele mesmo havia lançado mão alguns anos antes. No primeiro capítulo, foi visto que uma das principais músicas do disco *Funk Brasil*, lançado por ele em 1989 – a "Melô da Mulher Feia" –, era, na verdade, uma combinação de suas letras com os bordões entoados pelas galeras nos bailes, cujo resultado final foi cantado pelo Mc Abdullah por cima da melodia de "Do Wah Diddy", do grupo Two Live Crew. Talvez, a condenação de tal prática se justifique pelo fato de que, naquele momento, eram as músicas dos artistas que ele empresariava que vinham sendo "plagiadas". Assim, ele seria o maior prejudicado com a saturação estética decorrente, já que eram os seus artistas que ocupavam as

465 "Na terra de Marlboro". *O Dia*. 1º de Janeiro de 1996. *O Dia D*, p. 5.

466 "Na terra de Marlboro". *O Dia*. 8 de Janeiro de 1996. *O Dia D*, p. 5.

posições mais destacadas nos canais midiáticos. Mas mais importante do que isso, nota-se que ele apresenta sua própria visão estética como uma narrativa taxativa sobre os rumos daquele movimento cultural, quando anunciou o fim dos raps e apresentou o melody como um substituto. Se, por um lado, ele tinha razão em apontar esta vertente como a principal tendência daquele período, por outro lado, os anos subsequentes mostraram que tanto o estilo rap quanto a prática de reaproveitar melodias de outras músicas se perpetuaram no mundo do funk.

O esforço de Marlboro para estabelecer uma narrativa predominante sobre os rumos do funk indica sua disposição em tentar garantir algum nível de controle sobre a expansão mercadológica desse movimento cultural, ao menos naquele momento. Assim, sua coluna semanal no jornal *O Dia* tornou-se mais um recurso do qual lançou mão para intervir nesse processo, de modo a assegurar espaço para seus artistas e suas empresas na disputa com outros empresários desse ramo. Por meio de sua coluna, ele tinha a oportunidade de divulgar seus artistas, seus programas no rádio, o calendário de bailes da semana, os discos que produzia e outros projetos pessoais, como o lançamento de sua biografia e de sua grife. Ele também aproveitava para tecer comentários sobre as inovações estéticas que despontavam no mercado do funk e sobre sua percepção a respeito da interlocução entre agentes desse movimento cultural e representantes do Estado.

Ao longo de seus dois anos, a coluna passou por algumas alterações quanto ao tamanho e ao formato, mas, em linhas gerais, seguiu abordando esses temas. Para quem se dedica a pesquisar as transformações estéticas do funk, essa pode ser uma valiosa fonte de informações sobre artistas. Aqui, busca-se apresentá-la como um canal comunicativo situado em um importante veículo midiático que foi mobilizado de forma habilidosa pelo DJ para repercutir seu projeto estético, justamente num momento em que se acirrava a concorrência com outros produtores de funk. Nesse sentido, as colunas publicadas pelo DJ no jornal *O Dia* revelam o êxito de suas táticas em termos econômicos, mas também na disputa ideológica em torno da aceitação do funk como manifestação cultural. Isso fica nítido quando se observa sua presença cada vez mais frequente nas boates da Zona Sul, onde ele procurou reproduzir algumas das práticas desenvolvidas nos bailes funk suburbanos ou de favelas, como os concursos de rap.

Na coluna publicada no dia 22 de Janeiro de 1996, esses elementos aparecem de modo inconfundível. As disputas ideológica e de mercado podem ser

observadas nos comentários feitos pelo DJ a respeito do “estigma da violência dos bailes”, que, para ele, vinha se amenizando, conforme as pessoas compreendiam que o funk era uma “manifestação cultural e popular”. Ao definir o funk dessa forma, ele se contrapunha às narrativas que, muitas vezes, eram reforçadas pelos próprios jornalistas e editores do mesmo jornal em que sua coluna era publicada, quando associavam o funk ao tráfico de drogas. Marlboro aproveitou para se distanciar de outros produtores de funk que insistiram nas práticas culturais estigmatizadas pela mídia empresarial e criminalizadas pelo Estado, quando disse que “os poucos bailes onde ainda ocorrem conflitos estão perdendo público”, já que “os funkeiros perceberam que a maioria dos bailes é pacífica”. O DJ ainda afirmou que a violência nos bailes era consequência dos festivais de galeras, os quais, segundo ele, teriam sido desvirtuados de seu propósito original, que seria “direcionar a energia dos jovens para um motivo construtivo”. Dessa forma, ele apresentava suas propostas estéticas como algo que poderia ser menos traumático para os padrões hegemônicos e a ordem social vigente⁴⁶⁷.

Apesar disso, Marlboro lembrou a importância dos festivais como espaços de elaboração artística, onde “muitos MC’s famosos, como D’Eddy (Rap do Pirão) e Claudinho e Buchecha (Rap do Sagueiro), foram descobertos”. De fato, seria impossível pensar a história do funk carioca sem mencionar os festivais de galera. Talvez por essa razão, o DJ tenha decidido realizar um concurso de rap na boate Circus, localizada no bairro São Conrado – Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – onde se enfrentariam os 27 candidatos escolhidos entre as mais de 100 fitas recebidas por sua equipe. O vencedor levaria como prêmio uma motocicleta nova e os seis finalistas do concurso participariam do álbum *Rap da Zona Sul* que o DJ pretendia gravar. No terreno da disputa ideológica pelo funk, Marlboro convidou os pais de adolescentes moradores da Zona Sul da cidade a conhecerem as matinês de sábado produzidas por ele naquela boate, para que conhecessem “a verdadeira cara do movimento funk com gente animada que só quer se divertir”. Essas informações, reforçam, portanto, a ideia de que a coluna do DJ foi utilizada por ele como mais um recurso mobilizado na tentativa de concretizar seus projetos estético e mercadológico⁴⁶⁸.

467 “Na terra de Marlboro”. *O Dia*. 22 de Janeiro de 1996. *O Dia D*, p. 5.

468 Idem

Marlboro não foi o único agente do mundo do funk a se dedicar a tais propósitos, pois, conforme foi visto, outros empresários e artistas obtiveram êxito nas suas tentativas de se inserirem nos canais midiáticos hegemônicos. É possível ter alguma ideia do que isso significava, em termos financeiros, a partir dos números citados pelas matérias publicadas na mídia empresarial sobre o mercado do funk. Em 3 de Março de 1996 o jornal *O Dia* trouxe uma reportagem sobre a ascensão social de Mc's como Júnior e Leonardo, Bob Rum, William e Duda, Claudinho e Buchecha, dentre outros, os quais, depois do sucesso artístico, deixaram de lado seus empregos (em que exerciam funções de subalternidade em troca de baixos salários) para se dedicarem as suas carreiras⁴⁶⁹. O jornalista Luiz André Alzer revelou que esses artistas passaram a adquirir bens como carros, imóveis e telefones celulares com o somatório das fontes de renda referentes a suas produções artísticas. Segundo ele, os Mc's arrecadavam entre 18 e 30 mil reais por mês, contando cachês de shows, venda de discos, direitos autorais e outras atividades. Enquanto isso, empresários como Marlboro, Rômulo Costa e o DJ Grandmaster Raphael ganhavam mais de 40 mil reais por mês, com a venda de shows dos artistas que empresariavam, discos e bailes. Levando-se em consideração que, naquele ano, o salário mínimo era de 112 reais⁴⁷⁰, é possível afirmar que o funk, além de ser um movimento cultural, uma expressão artística e um instrumento comunicativo da juventude periférica, também era uma tática a qual muitos desses jovens recorreram para alcançar um padrão de vida que lhes fora historicamente negado e que também serviu como oportunidade de negócio para aqueles que se lançaram na via empresarial.

De acordo com o jornalista, na relação entre Mc's e empresários, a divisão dos lucros poderia variar “conforme o artista, mas quase sempre os cantores ficam com 60% e o empresário, com 40%”. A concorrência que se acirrava no mercado do funk se evidencia por meio das constantes trocas de críticas e acusações entre os empresários e produtores e das disputas contratuais entre eles e os Mc's. Na matéria de Luiz André Alzer, o DJ Grandmaster Raphael denunciou que muitos artistas eram submetidos a uma relação de exploração por “gente que, por ter programa de TV e de rádio, cria o sucesso que bem desejar”, mas que, por outro

469 “O rap dá grana”. *O Dia*. 3 de Março de 1996. *O Dia D*, p. 1.

470 Disponível em: <https://www.tabeladeirrf.com.br/tabela-do-salario-minimo.html> . Acesso em: 09 out. 2019.

lado, “esses artistas fabricados são obrigados a cantar de graça e os empresários levam uma baita grana na bilheteria”. O dono da Furacão 2000, por sua vez, acusou seus concorrentes de falta de profissionalismo, quando disse que começou a “empresariar artistas para moralizar esse meio”, pois “as pessoas marcavam dez shows numa só noite e não cumpriam todos os compromissos”⁴⁷¹.

No mês seguinte, o mesmo jornal publicou uma reportagem sobre uma disputa jurídica entre o DJ Marlboro e Latino – à época, um dos principais artistas de seu *casting*. O cantor acionou a justiça para tentar se livrar da multa de 2 milhões de reais por quebra de contrato com o DJ. A reportagem abriu espaço para que ambas as partes se pronunciassem sobre o caso, conforme se vê no trecho abaixo:

Faz uns 5 anos que o DJ ouviu o rapaz franzino de Maria da Graça pela primeira vez. ‘Ele chegou sem perspectivas de gravar. Só com uma fita cassete. Fui eu que fabriquei o Latino’, diz Marlboro. ‘Toquei suas músicas na rádio antes de qualquer DJ, contratei dançarinas e levei ele para a Xuxa e o Faustão. Houve um investimento’, argumenta.

O cantor pensa diferente: ‘Assinei no escuro um contrato que vai até 98. Não podia imaginar que fosse ficar tão preso’. Segundo ele, a empresa de Marlboro, a Afegan, não tem estrutura para um artista de seu peso. ‘Preciso de um esquema mais profissional’. O DJ garante que esse não é o motivo principal. ‘Toda estrutura pode ser melhorada. O problema é que agora ele se acha um **megaestor**’.” (*Grifos originais*)⁴⁷²

Essa disputa reforça a ideia de que o processo de massificação do funk acirrou a concorrência no mercado que surgiu em torno dessa manifestação cultural. Primeiramente, cabe ressaltar o valor elevado da multa contratual estabelecida entre as partes, que foi estipulada quando ambos ainda não tinham certeza se aquele projeto teria êxito. A explicação de Marlboro, sobre como investiu na carreira do cantor, confirma aquilo que o DJ Grandmaster Raphael disse sobre a “fabricação” de artistas. Seu discurso deixou nítido que o acesso a determinados canais e meios de produção havia conferido aos empresários do funk o poder de selecionar aqueles artistas que teriam a oportunidade de transitar por tais espaços. Isso mostra que a relação entre artistas e empresários era desigual, pois, ainda que os Mc’s ficassem com um percentual maior dos cachês dos shows, eram os empresários que gozavam de maior controle sobre o acesso

471 “O rap dá grana”. *O Dia* de 3. Março de 1996. *O Dia* D, p. 1.

472 “Marlboro X Latino”. *O Dia*. 3 de Abril de 1996. *O Dia* D, p. 3.

aos canais *mainstream* – que representavam, para os artistas, a possibilidade de alcançar uma maior popularidade.

Por último, percebe-se que, na medida em que o artista do funk atingia certo nível de sucesso, aumentava-se a estrutura demandada para a manutenção daquele padrão. No caso de Latino, sua tática foi a de romper o contrato com Marlboro para que pudesse assinar com outros empresários. Mas era bastante comum que os artistas mantivessem o vínculo com os empresários do mundo do funk, enquanto estes buscavam se associar a empresas que possuíssem mais recursos e que estivessem interessadas em produzi-los. Assim foi o caso de Júnior e Leonardo e outros que foram empresariados por Marlboro e que lançaram seus discos por grandes gravadoras multinacionais.

Segundo Marlboro essas companhias teriam rejeitado, inicialmente, os Mc's que ele empresariava, mas começaram a se interessar pelo segmento após o sucesso dos funkeiros. O DJ afirmou, por meio de sua coluna, que “as multinacionais do disco demoraram a descobrir o potencial do funk, porque achavam que seria algo passageiro”⁴⁷³, mas mostrou que tais empresas buscaram compensar o tempo perdido, investindo no lançamento de vários artistas, conforme ele enumera:

A EMI lançou o LP solo do Cashmere, a Continental contratou o Abdulah e a Polygram chegou a fechar com Mister Mu (...). Ano passado foi a vez da Sony investir no potencial do movimento, inaugurando seu selo Columbia, com Latino. Logo depois vieram Copacabana Beat, YCD e Júnior e Leonardo. Ela também contratou o selo Afgan onde estão sendo lançados outros artistas.⁴⁷⁴

É possível que tenha sido a essa tática que Marlboro se referiu, quando contou à reportagem sobre sua disputa judicial contra Latino que a estrutura oferecida por sua empresa poderia ser melhorada. Contudo, o DJ não foi o único forçado a abrir mão de seus contratados. Os empresários de Claudinho e Buchecha passaram por um processo semelhante, o que levanta a questão sobre a capacidade de tais agentes de manter o contrato com aqueles artistas que atingiam determinado nível de inserção no *mainstream*. Com a entrada de corporações multinacionais do disco na concorrência, os cantores mais populares davam, em geral, preferência a quem poderia lhes oferecer melhores condições de produção,

473 “Na terra de Marlboro”. *O Dia*. 15 de Janeiro de 1996. *O Dia D*, p. 5.

474 Idem.

elevando o patamar de investimento financeiro necessário à manutenção daquele padrão. Vale lembrar, entretanto, que o DJ Marlboro teve uma participação considerável na carreira de Claudinho e Buchecha, pois ele lançou a música “Nosso Sonho” no disco *Funk Brasil 5*, além de ter sido o responsável por gravar a primeira versão de estúdio da música “Rap do Salgueiro” e de ter produzido e divulgado diversos shows da dupla.

Em julho de 1996, uma matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* sobre a importância da cidade de São Gonçalo para a produção de funk no estado, mostrou que agentes locais de grandes gravadoras já se interessavam por Claudinho e Buchecha desde que ingressaram nos principais circuitos culturais pelas mãos do DJ Marlboro. De acordo com o jornal, a dupla estava “há dois meses em primeiro lugar no *Big Paradão* da Rádio RPC com o rap *Nosso Sonho*”. A matéria trouxe a opinião de Marcelo Mansur sobre os Mc’s – mais conhecido como Memê, DJ e produtor musical que, em 1994, havia produzido o disco *Assim Caminha a Humanidade*, de Lulu Santos. Para ele, a letra de “Nosso Sonho” era “um achado”, “o melhor funk nacional” que já tinha ouvido. Os Mc’s foram descritos por ele como “excelentes compositores”, os quais se preparavam, segundo o jornal, para lançar seu primeiro disco solo⁴⁷⁵.

O álbum *Claudinho & Buchecha* – cuja análise desenvolvida no tópico anterior revelou um movimento de aproximação da música pop nacional – foi produzido pelo DJ Memê e lançado pela multinacional Universal Music, assim como os dois discos subsequentes da dupla, *A Forma* (1997) e *Só Love* (1998). O êxito da aposta numa pegada mais pop pode ser estimado por meio dos expressivos índices de venda de seus discos. Enquanto os dois primeiros ultrapassaram a marca de 1 milhão de cópias, o terceiro chegou a vender mais de 600 mil exemplares (ESSINGER: 2005, p. 180). Os discos tiveram ampla repercussão nas páginas da mídia empresarial. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, publicou diversas avaliações e *releases* dos discos e dos shows da dupla, ao menos até o trágico fim da parceria, com a morte de Claudinho, em 2002. Em matéria sobre a música pop (assinada por Sílvia Essinger) destacou-se que “as faixas de *A forma* levam a dupla de vez para o lado do pop romântico – a exceção é Rap da União, que, mesmo assim, é cantada em meio a adornos de teclado”. Sem entrar

475 “Eles comandam as ‘galeras’ de São Gonçalo”. *Jornal do Brasil*. 28 de Julho de 1996. Niterói, p. 7.

em muitos detalhes, o jornalista mencionou que os Mc's precisaram lidar com “problemas com empresário”, sugerindo que uma ação judicial teria levado seus discos a serem recolhidos⁴⁷⁶.

Outro elemento apontado pelo texto e que pode estar relacionado a esse último fato é a utilização de uma nova estratégia de divulgação do disco *A Forma*, em que eles deixariam de fazer *playback* para cantarem ao vivo e acompanhados por músicos. Essas transformações sugerem que os Mc's passaram a contar com mais recursos, de modo que puderam investir em qualificação técnica (com aulas de canto) e numa estrutura mais profissional para seus shows⁴⁷⁷. Ora, o lançamento de discos por uma gravadora multinacional e o acesso a esses novos recursos podem ser interpretados como indícios de que Claudinho e Buchecha romperam seus contratos com os empresários que gerenciavam suas carreiras assim que despontaram no cenário midiático.

A essa altura, a dupla já fazia sucesso internacional e figurava nos programas de televisão exibidos em horário nobre, como o programa *Brasil Legal*, apresentado pela atriz Regina Casé na Rede Globo. O *Jornal do Brasil* publicou um *release* do episódio que foi ao ar no dia 19 de Agosto de 1997, no qual a dupla viajou para Bariloche a convite da produção do programa, devido ao sucesso de suas músicas naquela cidade argentina⁴⁷⁸. Ou seja, menos de 2 anos após a estreia de “Rap do Salgueiro” e “Nosso sonho”⁴⁷⁹ nos programas de rádio, os Mc's já haviam ultrapassado as fronteiras nacionais, consolidando as posições que conquistaram.

Em pouco tempo, Claudinho e Buchecha se tornaram modelo para outros Mc's que buscavam a fama e a ascensão social por meio do funk, assim como é possível perceber no comentário feito por Marlboro em sua coluna publicada no jornal *O Dia* em 2 de Janeiro de 1998. Ao divulgar o trabalho da dupla Coringa e Paulinho, o DJ afirmou que os aspirantes a Mc's sonhavam com uma vida melhor, em que pudessem “desfilar num carrão zerinho, usar roupas da moda e ficar famoso[s]”. Seguindo “os passos dos ídolos Claudinho e Buchecha, os MC's

476 “A pop music na hora da decisão”. *Jornal do Brasil*. 30 de Novembro de 1997. Caderno B, p. 5

477 Idem.

478 “Regina Casé leva funk a Bariloche”. *Jornal do Brasil*. 19 de Agosto de 1997. Caderno B, p. 6.

479 “Os novos ídolos do mulão”. *O Dia*. 26 de Janeiro de 1996. O Dia D, p. 5.

Coringa, de 17 anos, e Paulinho, de 19, não são diferentes”⁴⁸⁰. O *Jornal do Brasil* também os alçou a essa mesma condição em matéria sobre “música dance brasileira”, na qual destacou-se a aproximação da dupla de Mc’s Márcio e Goró da música pop, repetindo o percurso de Claudinho e Buchecha⁴⁸¹. A dupla de São Gonçalo pode, portanto, ser encarada como um exemplo de popularidade, sucesso comercial e, em alguma medida, de reconhecimento artístico, tornando-se, rapidamente, uma referência muito relevante para o funk que foi produzido na sequência. Eles foram, portanto, determinantes para a consolidação do estilo melody, trazendo para o gênero letras mais românticas, bases mais melódicas e temas mais dançantes. O jornalista Sílvio Essinger, resumiu da seguinte maneira os rumos tomados por esses dois ícones do estilo em seu livro:

Determinados, eles entrariam para a história da música brasileira como Claudinho & Buchecha, a dupla que começou no funk, fez uma passagem muito bem-sucedida para o pop, conseguindo, a despeito de todas as dificuldades, fazer uma carreira. E que carreira! Seus seis álbuns venderam um total de três milhões de discos. Seus espetáculos correram todo o Brasil e ainda chegaram a brasileiros radicados nos Estados Unidos, Portugal, Japão e Argentina. Suas composições, por fim, foram regravadas por vários artistas da chamada MPB. (ESSINGER: 2005, p. 174)

O sucesso da dupla provavelmente contribuiu para abrir espaço na mídia comercial para outros artistas do funk, pois, na medida em que os agentes responsáveis pelo gerenciamento dos meios de produção hegemônicos buscavam repetir o êxito comercial de Claudinho e Buchecha, os Mc’s que aspiravam ao estrelato tiveram oportunidade de tentar a sorte em tais espaços. Isso pode ser observado nos programas de auditório exibidos pela TV aberta, cuja disputa pela audiência colocou em cena diversos artistas convidados a se apresentarem ao vivo, devido à popularidade desse gênero musical⁴⁸². Desse modo, é possível afirmar que a massificação do funk por meio dos canais principais da indústria cultural foi resultado de sua intensa exploração comercial, praticada, sobretudo, pelos gestores desse mercado, mas também por diversos agentes do mundo funk, como Mc’s, DJ’s, donos de equipe de som e produtores em geral, que participaram ativamente em tais relações, com o intuito de realizarem seus próprios objetivos –

480 “Correndo atrás do sonho”. *O Dia*. 2 de Janeiro de 1998. O Dia D, p. 5.

481 “Balanço para sacudir pistas e FM”. *Jornal do Brasil*. 27 de Outubro de 1998. Caderno B, p. 4.

482 “Tá tudo Dominado”. *Jornal do Brasil*. 17 de Fevereiro de 2001. Caderno B, p. 8.

fosse o de conseguir se comunicar de forma mais ampla com outros jovens periféricos, fosse o de ascender socialmente, fosse o de ampliar suas empresas e seus negócios.

A análise desse processo revela que os esforços dos funkeiros para alcançar a visibilidade proporcionada pelos principais canais midiáticos foram exitosos. Nota-se, ainda, que, ao fazerem as escolhas que os levaram até aquele patamar de popularidade, suas ações geraram um retorno financeiro lucrativo para as gravadoras multinacionais, as emissoras de rádio e de televisão e outras empresas do ramo do entretenimento, que investiram na produção e/ou divulgação desse gênero musical. Desse modo, percebe-se que tanto os funkeiros quanto essas entidades empresariais desenvolveram estratégias de negociação de significados, atuando no sentido de preservarem seus próprios interesses. Assim, é possível pensar que a relativa aceitação do funk como forma de expressão artística tenha contribuído para aliviar, em parte, as tensões sociais referentes aos funkeiros que pulsavam, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro. A presença de jovens negros e favelados em posições de destaque na mídia corporativa pode ter servido como um tipo de incentivo para que outros jovens (que alimentavam a mesma ambição de sucesso) aderissem com mais convicção aos padrões morais e estéticos aceitos em tais circuitos culturais, abandonando ou, no mínimo, se distanciando daquelas vertentes mais disruptivas, como o proibidão.

Paralelamente, a presença de jovens periféricos em posições de destaque pode ser encarada como evidência de que eles conseguiram mobilizar, em proveito próprio, os meios de produção a que tiveram acesso, já que seus discursos foram massificados em escala nacional. Tanto do ponto de vista individual – do artista, do produtor ou do empresário que ascenderam socialmente –, quanto da perspectiva coletiva, a presença dos funkeiros em tais espaços impactaram as discussões públicas sobre o funk e os funkeiros.

Diversos elementos atestam o êxito comercial do funk e a ampliação das zonas de trocas simbólicas surgidas em torno desse movimento cultural, o que permitiu uma intensificação das relações de negociação entre seus participantes, os setores sociais dominantes e o Estado. Desse modo, é possível observar que a presença desse gênero musical em tais espaços provocou deslocamentos simbólicos importantes, que resvalaram em outros movimentos culturais, evidenciando seu potencial de intervenção na realidade social que o abrigou. Em

diversas ocasiões ficou nítido que o funk se tornou uma referência para outros estilos musicais e para outras formas de expressão artística⁴⁸³. No entanto, se, por um lado, essa movimentação foi celebrada e incentivada por agentes vinculados ao Estado ou aos grupos sociais dominantes – como foi feito pelo Viva Rio e pela CPI de 1995 –, por outro lado, houve uma reação sensível daqueles setores que negavam o status de manifestação cultural ao funk e que apostavam na criminalização dos funkeiros.

Desde o primeiro capítulo deste trabalho foi visto que a emergência do funk como fenômeno midiático foi acompanhada por críticas que ironizaram e estigmatizaram as criações de Mc's, DJ's, dançarinos e produtores de bailes, que, por vezes, o apontaram como indício de uma suposta pobreza cultural imputada aos jovens periféricos. Os desvios do registro linguístico culto cometidos pelos Mc's em suas letras (como erros de concordância verbal e nominal) foram tomados pelos críticos como evidências concretas de que aquelas músicas mal poderiam ser classificadas como criações artísticas. Ao mesmo tempo, foi demonstrado que o conteúdo moral das músicas, a sensualidade presente nas suas formas de dança e o comportamento insubmisso⁴⁸⁴ atribuído ao jovem funkeiro em forma de estigma provocaram incômodos sensíveis nos críticos culturais, mas também nas autoridades que encaravam o funk como um distúrbio urbano ou como uma atividade criminosa. A associação entre os termos “pivete” e “funkeiro” e a representação dos bailes funk como lugares de violência e licenciosidade (onde adolescentes engravidariam coletivamente⁴⁸⁵) foram analisados nos capítulos anteriores como indícios dessa perspectiva.

Mesmo após sua consolidação nos canais midiáticos mais populares, a dupla Claudinho e Buchecha continuou sendo alvo de críticos que insistiam em

483 Em Fevereiro de 1997, a escola de samba Unidos do Viradouro foi consagrada campeã do carnaval carioca, depois de trazer para a avenida uma batida de funk em sua bateria comandada por mestre Jorjão. Para mais detalhes ver: “A alegria atravessou o mar”. *Jornal do Brasil*. 13 de Fevereiro de 1997. Cidade, p. 16. Em Abril de 1997, estreava a peça *Funk-se*, escrita por Ricardo Blat e dirigida por Ernesto Piccolo.

484 Entre 2017 e 2019, em diversas oportunidades, pude ouvir a artista multilinguagem Taísa Machado falar sobre os comportamentos insubmissos adotados por jovens favelados como formas de resistência à opressão racial e classista de que são alvos. Algo como colocar funk para tocar em alto volume dentro do ônibus depois de uma discussão com o motorista ou como um aluno que responde a represália de uma professora com uma dancinha de funk são exemplos de comportamentos que, na ótica microscópica, revelam um intuito de confrontar a ordem sociorracial vigente.

485 “‘Grávidas do funk’ preocupam prefeitura”. *Folha de S. Paulo*. 9 de Março de 2001. Cotidiano – Rio.

recorrer à ideia de “pobreza cultural” para apreciar seu trabalho. No *Jornal do Brasil*, essa perspectiva apareceu numa resenha de Lena Frias sobre o terceiro álbum da dupla – *Só Love* – na qual ela fez a seguinte avaliação:

Buscar qualidade musical em Claudinho e Buchecha é insensato. Poesia, apesar das letras esforçadas, também não. Ainda assim eles são sucesso, principalmente entre jovens que, a exemplo da dupla, pouco receberam nesses delicados itens, carecendo, portanto, de apuro ou exigência crítica: se dá para balançar, o funk está bom. Há, porém, uma leitura social interessante no trabalho dos garotos nascidos e criados na pesada geografia de baixa renda e grandes carências do Rio e Estado do Rio. (...) Mais que uma festa de vendagem e lucro para gravadoras e mais que o deslumbramento de dois meninos que se deixam exibir na tevê com ridículas perucas de Xuxa, rebolando os traseiros para as câmeras, eles são importantes pelo testemunho. E pela denúncia que esse funk representa⁴⁸⁶.

Na mesma página que estampava esse comentário, uma resenha elogiosa de Sílvia Essiger definiu os sucessos dos Mc's gonçalenses como “alguns dos mais deliciosos chicletes do rádio brasileiro” e comparou seus versos àqueles escritos pelo poeta Olavo Bilac⁴⁸⁷. No entanto, a avaliação do quarto álbum da dupla – *Destino* – publicada pelo mesmo jornal, no ano seguinte, reforçou a linha de análise depreciativa daquilo que os Mc's haviam lançado. Embora de forma mais sutil – talvez, devido ao êxito comercial da dupla –, Jamari França avaliou o disco da seguinte maneira:

Os reis do funk de São Gonçalo chegam ao quarto disco de estúdio com uma produção caprichada que nem lembra a indigência sonora do disco de estréia de 96, que vendeu 1 milhão de cópias. Mais uma vez, um repertório marcado pela sinceridade e pelo balanço, trazendo a exaltação de sua terra (...) e das favelas (...) tudo com uma poética, digamos simples e direta⁴⁸⁸.

Essas resenhas permitem observar, que, embora o jornal fosse voltado para um público de maior poder aquisitivo, havia espaço, em suas páginas, para a divulgação e a apreciação de manifestações culturais periféricas como o funk. Assim, verifica-se, mais uma vez, a existência de certa polifonia de vozes, que desautorizam qualquer tentativa de tomar os veículos corporativos de comunicação como portadores de um discurso unívoco ou ideologicamente coeso

486 “Denúncia social alivia falta de qualidade”. *Jornal do Brasil*. 29 de Dezembro de 1998. Caderno B, p. 4.

487 “Reis do funk melody apuram seu chiclete”. *Jornal do Brasil*. 29 de Dezembro de 1998. Caderno B, p. 4.

488 “Destino”. *Jornal do Brasil* de 19 de Setembro de 2000. Caderno B, p. 4.

e coerente. Entretanto, a predominância de um viés depreciativo fica nítida, uma vez que o foco das críticas permaneceu centrado na origem social dos Mc's, apontada frequentemente como uma espécie de “pecado original” que comprometeria de antemão a qualidade de seu trabalho, independentemente de seu esforço e dos recursos técnicos aos quais tivessem acesso. A partir daí, é possível inferir que, embora o funk tenha galgado um espaço considerável nos veículos midiáticos, a pressão exercida por aqueles que formulavam e/ou divulgavam uma representação estigmatizada desse movimento cultural e de seus adeptos tinha como consequência seu aprisionamento a um determinado campo simbólico, comumente relacionado à violência e à pobreza.

Mesmo no caso de artistas de sucesso incontestes, essa narrativa de carência (de técnica, de qualidade, de erudição etc) se manteve como parâmetro de avaliação de suas criações. É bastante provável que isso tenha limitado ou ao menos dificultado sua circulação no *mainstream*. Claudinho e Buchecha, por exemplo, desde que lançaram seu primeiro disco, em 1996, levariam três anos para estrear nos palcos da Zona Sul do Rio, quando se apresentaram no Clube Monte Líbano, na Lagoa, por ocasião do lançamento de seu terceiro disco – *Só Love*⁴⁸⁹. Em *release* desse mesmo show, o jornalista Sílvio Essinger pontuou que antes de se apresentar em tal espaço, a dupla ícone do estilo melody já havia encaminhado sua carreira internacional, com shows nos continentes americano, europeu e asiático. Essinger classificou o feito como “a tomada do seu território mais disputado: a Zona Sul carioca”⁴⁹⁰.

A partir daí, pode-se concluir que, para os Mc's, foi mais difícil acessar os palcos localizados nessa região da cidade do que sua apresentação em palcos internacionais. É verdade que, a essa altura, o DJ Marlboro já marcava presença nas boates da Zona Sul, onde chegara a realizar concursos de rap entre seus frequentadores. Nota-se, portanto, que não havia um interdito completo ao funk em tal território urbano, mas chama atenção o tempo que os Mc's levaram para se inserirem em tais espaços. Assim, parece lógico cogitar que tal fato esteve relacionado à predominância da referida narrativa de carência a qual os críticos recorreram em suas análises sobre os trabalhos da dupla. Essa mesma narrativa também foi dirigida a outros funkeiros e sustentou os comentários pouco

489 “Só love na Zona Sul”. *Jornal do Brasil* de 22 de Abril de 1999. *Caderno B*, p. 7.

490 “Claudinho e Buchecha na Zona Sul”. *Jornal do Brasil*. 1º de Maio de 1999. *Caderno B*, p. 3.

conciliatórios feitos pelos críticos televisivos a respeito do programa da Furacão 2000, exibido pela CNT. Com frequência, eles ressaltavam o baixo custo daquela produção, de modo a questionar sua qualidade e relevância. O suplemento de TV do *Jornal do Brasil* publicou várias resenhas do programa de Rômulo Costa em que essa perspectiva pode ser observada. Em 1997, o texto “No reino da cafonice”, de Mariana Timóteo da Costa e Vera Jardim, a peça midiática foi descrita assim:

Tem ainda a *lourinha sangue bom* Verônica Costa, de 22 anos, apresentadora do Furacão 2000 há três anos. O programa, produzido pelo marido Rômulo, chega a alcançar quatro pontos no Ibope. ‘Mas os nossos lucros vem dos bailes funk em um total de 21 por final de semana’, conta *Vevê da Fé*, outro apelido da loura, que cresceu no morro do Juramento e virou estrela do público MC, com direito a som cheio de chiados, imagens em *slow motion* distorcidas e roupas brilhantes.⁴⁹¹

No trecho citado, o tom depreciativo é mais evidente no momento em que as jornalistas apontaram os problemas técnicos do áudio do programa ou, ainda, quando elas enumeraram os efeitos visuais e os figurinos utilizados, citados como provas da falta de bom gosto de seus produtores. A narrativa de carência fica perceptível na ênfase conferida à origem social de Verônica Costa, que foi tomada como fator explicativo de seu sucesso entre o “público MC” – numa possível expressão eufemística para se referir à juventude periférica. Em outra matéria sobre a falta de qualidade e de bom gosto dos programas exibidos aos sábados pelas emissoras de sinal aberto, o mesmo jornal voltaria a citar a produção de Rômulo Costa. Dessa vez, Mônica Soares e Carolina Arêas incluíram o programa da Furacão 2000 entre as piores peças midiáticas da televisão brasileira, que atestariam a “falta de qualidade, de carisma, de investimento e, claro, de audiência” que grassavam na programação de sábado. Dessa vez, o jornal concedeu espaço para que os produtores dos programas citados se manifestassem – oportunidade que o empresário Rômulo Costa aproveitou para afirmar seu próprio ponto de vista, conforme se lê a seguir:

O produto funk é difícil de ser vendido, mas se houvesse mais recursos, certamente o programa ganharia qualidade. Só tenho 10 horas para selecionar as imagens, quando o ideal seriam 72. Ainda ficamos frequentemente em segundo no Ibope. A Globo tem estrutura sobrando e não faz nada de muito bom. (...) Não

491 “No reino da cafonice”. *Jornal do Brasil*. 26 de Abril de 1997. TV, p. 12.

acho que o Furacão 2000 seja de baixa qualidade. Temos nosso público. Tudo que falam sobre meu programa, de bem ou de mal, é sempre bem-vindo, pois significa que as pessoas estão assistindo⁴⁹².

Aqui, a narrativa de carência foi mobilizada por um agente do mundo do funk como justificativa para os limites técnicos e estéticos de sua produção. Contudo, nesse caso, ao invés de reforçar uma perspectiva depreciativa, a ênfase dada por Rômulo Costa à falta de recursos serviu como argumento para expor o desequilíbrio na distribuição das estruturas necessárias à produção audiovisual de massas. De acordo com sua perspectiva, enquanto ele era capaz de ocupar o segundo lugar no Ibope com um programa de orçamento reduzido, a principal emissora do sistema televisivo brasileiro não se mobilizava para oferecer melhores opções, apesar dos recursos de que dispunha. Além disso, o empresário aproveitou para fazer um importante contraponto à alegada baixa qualidade de seu programa, pois ao discordar dessa afirmativa, assinalando que sua produção contava com um público próprio, ele propôs um questionamento sutil a respeito da legitimidade de quem detinha o poder para definir o que seria a baixa ou a alta qualidade estética da produção audiovisual televisiva no Brasil. Ou seja, ao lembrar que o programa contava com uma audiência própria, ele sugeria que seus críticos não eram capazes de compreender o gosto de um público expressivo que assistia a sua produção, apesar da dificuldade de encontrar patrocinadores e/ou anunciantes.

Nota-se, mais uma vez, que os veículos da mídia empresarial podem ser entendidos como uma arena de trocas e disputas simbólicas, onde havia uma polifonia discursiva que proporcionou aos agentes relacionados ao funk oportunidades para que expressassem e defendessem seus interesses. Paralela e contraditoriamente, a inserção de seus discursos em tais circuitos contribuiu para que sua estigmatização fosse reafirmada, devido à predominância de uma perspectiva depreciativa adotada pelos responsáveis em criar representações dos funkeiros, como jornalistas e críticos culturais. Portanto, ainda que a fala de Rômulo Costa tenha conseguido atingir o âmago do debate sobre qualidade estética, o que prevalece no sentido geral do texto é a ideia de que seu programa estava entre as piores produções das emissoras televisivas. Da mesma maneira, a consolidação da presença de Claudinho e Buchecha nas páginas culturais do

492 “O refugio”. *Jornal do Brasil*. 8 de Outubro de 1999. SuperTv, pp. 2 e 3.

Jornal do Brasil também trouxe esse fenômeno de modo sub-reptício, pois, conforme foi visto, seu êxito comercial não foi suficiente para amenizar a acidez dos críticos que os aprisionavam à narrativa de carência.

A partir da análise das críticas estéticas dirigidas ao funk observa-se que sua massificação provocou deslocamentos simbólicos sensíveis nos debates públicos sobre a juventude periférica e seus modos de vida, pois, na medida em que esta passava a ocupar posições de reconhecimento social e artístico – ainda que de modo subalterno –, isso provocou diversas formas de reação daqueles que enxergavam o funk e os funkeiros por uma ótica criminalizadora. Essa hipótese foi levantada por Micael Herschmann nas páginas do próprio *Jornal do Brasil*. Em entrevista sobre o livro que organizara (*Abalando os anos 90 – funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*) ele afirmou o seguinte sobre esse processo:

O funkeiro, mesmo sem ter uma intenção clara de promover o debate político, acaba inserido nas discussões sobre visibilidade no mercado fonográfico. Colocar o funk em evidência significa dar um sentido político a ele. As músicas fazem referências aos moradores dos morros e as comunidades em que eles moram, de alguma forma se desenha uma nova cartografia, que coloca em destaque as áreas que não têm visibilidade nenhuma. Isso incomoda da mesma maneira que incomodou quando o Michael Jackson quis filmar no morro Dona Marta. Uma área que não coincide com a imagem da cidade cartão postal.⁴⁹³

O incômodo identificado por Herschmann seria, portanto, uma reação a maior visibilidade que os jovens periféricos e seus territórios passaram a gozar desde quando o funk passou a ter mais destaque midiático. Na entrevista, o autor apontou a mídia como principal responsável pela estigmatização dos funkeiros, os quais seriam constantemente representados como “delinquentes juvenis”, enquanto os episódios de violência protagonizados por jovens de classe média eram apresentados como casos isolados. No livro que organizou, sua perspectiva encontra-se melhor desenvolvida:

Pode-se afirmar que, na medida em que alcançou destaque inusitado no ‘cenário’ mediático, o funk 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 esse tipo de acusação. Ora, mesmo que se levem em conta os delitos produzidos efetivamente pelas galeras

493 “‘Para mídia funkeiro é delinquente’”. *Jornal do Brasil*. 3 de Janeiro de 1998. Idéias/Livros, p. 6.

funk, seja em maior ou em menor intensidade, e até a necessidade de cada grupo de se identificar com os seus ‘protetores locais’ do crime organizado, poder-se-ia afirmar que os cenários de representação da violência urbana estão associados de forma reducionista/determinista a esse grupo social. Seus integrantes são personagens típicos das áreas carentes da cidade, espaço que compõem o cenário tradicionalmente identificado com criminalidade e violência. Assim, é muito comum que a mídia acabe produzindo uma imagem monolítica desse cenário, em que todos os personagens aparecem mais ou menos envolvidos com a criminalidade.

(...)

Se, por um lado, a imagem do funkeiro aparece nos meios de comunicação de massa e no imaginário social constantemente estigmatizada/demonizada e associada, inclusive, ao narcotráfico, por outro, atesta-se um grande interesse da indústria cultural pelo conjunto de expressões culturais manifestadas por estes jovens. (HERSCHMANN, 1997, pp. 65 e 66)

É verdade que, para o autor, a atuação da mídia empresarial no sentido de criminalizar e estigmatizar o funk e os funkeiros possibilitava, por outro lado, um processo de ressignificação simbólica por meio da polissemia discursiva presente nos enunciados midiáticos. Para ele, destacava-se o “poder de convocação e agendamento da mídia e a possível emergência do *outro* na polissemia dos relatos enunciados/veiculados (atribuídos pelo receptor ou pelo emissor)”. O resultado disso, seria a abertura de “frestas” por meio “das quais emergem as diferenças e as ‘fissuras’ sociais que muitas vezes tomam conta do debate político-intelectual” (HERSCHMANN, 1997: p. 62). Alguns anos mais tarde, Herschmann explicou que os funkeiros participavam dessa dinâmica por meio do conflito, pois, desse modo ganhavam “efetivamente espaço na mídia e, posteriormente, junto ao Estado”, já que eram encarados como um tipo de “ameaça à ordem” (HERSCHMANN, 2000: p. 48). De fato, a pesquisa realizada até aqui corrobora sua hipótese a respeito do caráter contraditório do processo de incorporação do funk ao *mainstream* e sobre a opção pelo enfrentamento que muitos funkeiros fizeram. Nesse sentido, busca-se, agora, compreender como esse conflito ocorreu após o processo de massificação do funk e de que modo tais fenômenos se relacionam às contradições sociais mais gerais.

4.3

A coerção aos bailes articulada entre diferentes setores do Estado:

Essa investigação poderia ser conduzida por muitos caminhos – trilhando, por exemplo, as veredas dos proibições, que existem desde que o funk é funk.

Nesse trabalho, optou-se por seguir os indícios deixados por aqueles agentes públicos que, desde o início do período abordado, buscaram disciplinarizar essa manifestação cultural. No capítulo anterior, foi visto que a perseguição aos bailes funk e aos funkeiros foi um dos pilares da política de segurança que prevaleceu no estado do Rio de Janeiro – o que se evidenciou nos desdobramentos da Operação Rio. Assim, tais elementos serão tomados como fatores condicionantes para as relações estabelecidas entre funkeiros, representantes do poder público e da mídia corporativa no período subsequente, quando voltaram a eclodir episódios de violência entre galeras nas páginas policiais.

É preciso ressaltar, de início, que mesmo após sua maior exposição midiática o funk permaneceu na condição de elemento disponível para a efetivação de uma conduta persecutória adotada pelos setores sociais dominantes no sentido de disciplinarizar a juventude periférica. Ou seja, mesmo o sucesso e a popularidade de músicos como Claudinho e Buchecha – que iniciaram suas carreiras nos festivais de bailes funk – não foram suficientes para que os espaços de elaboração do funk e os funkeiros deixassem de ocupar tal condição. A invasão do Country Clube de Jacarepaguá por vinte soldados do Exército, em Julho de 1996, pode ser considerada um indício do que se afirma. De acordo com o *Jornal do Brasil* os militares,

invadiram o clube, onde mais de 2 mil jovens participavam da festa, alegando que procuravam um bandido que teria matado um soldado do Exército. Armados com pistolas e fuzis Para-FAL e vestidos com uniformes camuflados e toucas ninja, os soldados provocaram pânico. O baile parou, mas apesar do tumulto, os 40 seguranças do clube conseguiram dissuadir os soldados de revistarem os jovens que estavam no baile. Os soldados então voltaram para um caminhão do Exército – com a numeração oculta – e seguiram na direção ao campo de Gericinó. O conselheiro administrativo do Jacarepaguá Country Clube, Marcos César Vidal, um dos promotores do evento, protestou contra a entrada dos militares no clube, afirmando que ‘os frequentadores ficaram apavorados com a invasão e poderia ter acontecido uma tragédia.’⁴⁹⁴

No dia seguinte, o mesmo jornal noticiou que um grupo de 13 militares foi preso por ordem do Comando Militar do Leste, o qual também determinou a abertura de sindicância contra os agentes, para que o ato – classificado pelos oficiais como insubordinação – fosse investigado. O serviço de Relações Públicas do Exército informou ao jornal que o grupo agiu em causa própria, “sem o

494 “Soldado mete medo em baile funk”. *Jornal do Brasil*. 22 de Julho de 1996. Cidade, p. 12.

conhecimento dos oficiais superiores”, além de terem utilizado um caminhão da corporação sem a autorização do Oficial de Dia. De acordo com o que foi apurado pela matéria, dentro clube em que se realizava um baile da equipe Furacão 2000, “os militares disseram que estavam à procura de um homem que teria matado um soldado e roubado um fuzil Fal”. No entanto, o coronel Gerson, da 5ª Seção, afirmou ao jornal que não havia “qualquer registro de morte ou de roubo de armamento” nas unidades do Exército. Já o responsável pelo clube, Carlos Vidal, destacou que o caráter arbitrário da ação remetia aos “velhos tempos de confronto entre o Exército e estudantes nos anos 60”, quando, segundo ele, “um monte de homens armados” enfrentava “jovens indefesos”⁴⁹⁵.

O caso é bastante emblemático, porque permite entrever vários aspectos das dinâmicas sociais que foram analisadas até aqui. De início, é possível estabelecer uma relação imediata entre o episódio e a Operação Rio, pois, conforme já foi demonstrado, a perseguição aos bailes foi uma prática recorrente dos agentes envolvidos nessa política de segurança, cujo processo de consolidação contou, inclusive, com a estrutura do Complexo de Gericinó – local de origem dos militares envolvidos na invasão desse clube. Nesse sentido, seria plausível deduzir que a Operação Rio contribuiu para que se consolidasse entre os agentes das forças de segurança do Estado um tipo de conduta em relação aos funkeiros que poderia se desdobrar em ações ilegais como essa ou como outros casos de violência contra jovens periféricos em seus trajetos de ida e volta dos bailes.

Outro dado que chama atenção é a reação dos responsáveis pelo clube. Primeiramente, o papel conciliatório desempenhado pelos seguranças do baile parece ter sido significativo para evitar um massacre, pois era bastante comum que as ações terroristas praticadas por agentes do Estado contra as populações faveladas resultassem em chacinas como as de Vigário Geral e da Candelária. Ora, sabendo-se que Rômulo Costa – proprietário da equipe Furacão 2000 – costumava contratar policiais como seguranças de seus bailes⁴⁹⁶, parece lógico imaginar que a mediação desempenhada por tais atores tenha sido favorecida em razão de sua possível vinculação a outra corporação militar, o que, provavelmente, conferiu-

495 “Exército prende militares que invadiram baile”. *Jornal do Brasil*. 23 de Julho de 1996. Cidade, p. 18.

496 “Empresário faz acusações à polícia”. *O Dia*. 20 de agosto de 1992. Polícia, p. 11.

lhes a legitimidade necessária para que fossem tomados como interlocutores pelos invasores.

Outro ponto a ser analisado é a resposta do Comando Militar do Leste, que não apenas desautorizou a versão apresentada pelos soldados sobre a invasão do clube, como condenou publicamente a operação ilegal, além de determinar a apuração das circunstâncias e a punição dos envolvidos. A partir das pistas oferecidas pelas duas reportagens não é possível levantar qualquer hipótese que explique o que levou o Exército a conduzir a situação de modo discrepante da forma como essa instituição costumava lidar com denúncias semelhantes, como na ocasião em que a quadra da escola de samba Mangueira foi invadida por militares, durante a vigência da Operação Rio⁴⁹⁷. Apesar disso, essa reação pode ser interpretada como indício de que seu alto escalão reconhecia, em certa medida, a possibilidade de que seus agentes agissem de forma autônoma e insubordinada, lançando mão de práticas arbitrárias contra a população. Ainda assim, a responsabilização administrativa e criminal dos agentes envolvidos não parece ter sido acompanhada de medidas que pudessem prevenir institucionalmente o surgimento de tais condutas. Por fim, o posicionamento de Marcos Vidal, conselheiro administrativo do clube invadido, confirma que muitos representantes do mundo do funk manifestavam uma perspectiva politizada a respeito do caráter estrutural dos atos de repressão praticados pelo Estado contra os bailes funk, pois, ao relacionar a invasão ao contexto histórico da Ditadura Militar, o responsável por aquele espaço procurava denunciar o caráter sistemático da ação.

Ao menos até o final dessa década, as instituições policiais mantiveram uma conduta arbitrária e violenta em relação aos bailes funk e aos funkeiros, conforme atestam diversos outros episódios de abusos praticados por seus membros. Em Novembro de 1998, um grupo de funkeiros que vinha de Petrópolis, num ônibus fretado, para o baile da Associação Atlética de Rocha Miranda foi extorquido e obrigado a realizar trabalhos forçados por policiais militares da 8ª Companhia Independente de Polícia Militar⁴⁹⁸. No ano seguinte, os moradores do morro Dona Marta denunciaram a atuação de policiais do Batalhão de Operações Especial (Bope) contra os frequentadores do baile funk que era

497 “Militares abrem cadeado a tiros na Mangueira”. *O Dia* de 16 de Dezembro de 1994. Caderno Polícia, p. 8.

498 “Grupo de funkeiros é humilhado por policiais”. *Jornal do Brasil*. 16 de Novembro de 1998. Cidade, p. 19.

realizado na quadra da favela. De acordo com o diretor da Casa de Cidadania (associação local), os policiais invadiam o local “de fuzil em punho”, além de entrarem no banheiro feminino e jogarem gás lacrimogênio nas pessoas⁴⁹⁹. Meses depois, o Mc Sapão foi preso no Complexo do Alemão, acusado de fazer apologia ao crime⁵⁰⁰ – por cantar músicas do estilo proibidão – e por ter confessado ser usuário de drogas⁵⁰¹. Esses casos corroboram a ideia de que, apesar da maior exposição midiática do funk, os bailes, seus frequentadores e os artistas relacionados a esse gênero musical, continuaram sendo alvos de ações terroristas praticadas por policiais militares.

No entanto, a PM não era a única instituição do Estado que seguiu reprimindo os bailes. Em Março de 1997, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) – que já havia realizado, em 1995, uma CPI para investigar essa manifestação cultural – determinou a interdição de três bailes funk. Segundo o *Jornal do Brasil*, “os bailes do Country Clube Jacarepaguá, Barra Fina, em São Gonçalo, e Chaparral, em Bonsucesso, foram considerados violentos e um risco aos jovens que frequentam estes locais”, devido à morte de 90 rapazes, vitimados por “brigas e tiroteios”⁵⁰². Até o último ano da década de 1990, as ações repressivas dessa casa legislativa se intensificariam na mesma medida em que a concorrência entre empresários do mundo do funk se acirraria. Inicialmente, Rômulo Costa e o DJ Marlboro se disponibilizaram a colaborar com a Secretaria Estadual de Segurança e com a Comissão de Direitos Humanos da ALERJ, com o intuito de “acabar com a violência nos bailes”. Os empresários – que também estavam à frente da Associação dos Funkeiros do Estado do Rio – se engajaram num concurso realizado entre alunos de escolas públicas para a seleção de um slogan e de um rap que serviriam de tema para uma campanha de conscientização promovida pelo governo estadual contra as brigas entre galeras⁵⁰³.

Contudo, esse espírito de cooperação não foi sempre a tônica das relações entre alguns dos principais promotores de bailes funk, que trocaram acusações públicas a respeito da responsabilidade pela realização de bailes que incentivavam a prática do corredor e por material audiovisual que continha indícios de atos de

499 “Dona Marta teme o Bope”. *Jornal do Brasil*. 27 de Junho de 1999. Cidade, p. 31.

500 “Sete homens são presos com drogas”. *Jornal do Brasil*. 10 de Setembro de 1999. Cidade, p. 18.

501 “Cantor de rap diz que usa drogas e é preso”. *O Dia*. 11 de Setembro de 1999. Polícia, p. 8.

502 “Três bailes funk deixam de funcionar”. *Jornal do Brasil*. 8 de Março de 1997. Cidade, p. 22.

503 “Uh-tererê!”. *O Dia*. 10 de Março de 1997. Geral, p. 2.

violência e de corrupção de menores. Enquanto a ALERJ determinava o fechamento de alguns clubes, José Claudio Braga – o Zezinho, dono da equipe de som ZZ Discos e de outras empresas relacionadas –, acusou Rômulo Costa de “forjar fita com cenas de violência em seus bailes”. De acordo com o jornal *O Dia*, os dois disputavam “a hegemonia no funk”, realizando “pelo menos 20 bailes por semana” cada um, os quais atraíam “mais de 30 mil jovens”. Segundo Zezinho, Rômulo havia manipulado imagens de brigas de galeras, de modo que parecesse que haviam ocorrido nos bailes da ZZ Discos. Entretanto, as imagens de enfrentamento teriam sido gravadas nos bailes realizados pela equipe Furacão 2000, no clube Coleginho. Ainda de acordo com o jornal, Zezinho estaria “irritado com a visita que Rômulo fizera à Assembleia Legislativa para denunciar a pancadaria no funk”⁵⁰⁴.

Se as acusações feitas por Zezinho forem verdadeiras, pode-se afirmar que Rômulo Costa se utilizou da conduta repressiva adotada por determinadas instituições do Estado para tentar dificultar as condições de realização de bailes de seus concorrentes. O empresário participou de várias associações de funkeiros (chegando a dirigir algumas delas) e, por isso, foi tomado como representante desse movimento cultural por agentes públicos. Nessa condição, ele manteve uma relação instável com as instituições do Estado, sendo criminalizado em algumas situações e reconhecido como interlocutor em outras. Assim, se essa posição lhe conferia a possibilidade de instrumentalizar a disposição proibicionista do Estado em relação aos bailes funk – favorecendo a si próprio na concorrência com outros donos de equipe de som –, tal escolha pode ter surtido um efeito reverso para Rômulo e para o movimento cultural do qual fazia parte, pois, ao denunciar seus concorrentes, o empresário pode ter instigado o interesse de autoridades e da mídia corporativa para os casos de violência que ocorriam dentro e fora dos bailes.

Um editorial do *Jornal do Brasil* revela que a mesma mídia que passou a divulgar mais sistematicamente os Mc’s e suas produções estava pronta para apontar o principal espaço de elaboração do funk como foco de violência e problemas urbanos, lançando seus frequentadores e organizadores numa condição de vulnerabilidade em relação às ações arbitrárias praticadas por membros das

504 “Equipes de baile agora fazem espionagem”. *O Dia*. 8 de Março de 1997. Polícia, p. 14.

instituições de segurança. O texto definiu os bailes como um evento que reunia “mais de um milhão de jovens que se espremiam nos fins de semana em clubes, quadras, galpões e ruas de terra do Rio e da Baixada Fluminense para dançar e brigar ao som do funk” e denunciou a morte de “mais de 70 jovens [que] morreram nos combates entre funkeiros, e centenas de outros [que] saíram feridos”. Indo mais além, o autor sugeriu uma associação entre donos de equipes de som e os traficantes de drogas, quando afirmou que

os bailes interessam primordialmente aos donos de equipe de som e aos traficantes que arrebanham novos viciados com o concurso de intermediários que levam as drogas” ou quando reafirmou que era “tênue a linha entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio de Janeiro.”⁵⁰⁵

Nesse sentido, não parece exagero supor que Rômulo Costa, ao denunciar às autoridades seus concorrentes como incentivadores dos bailes de briga, ofereceu elementos que sustentaram a estigmatização midiática e a criminalização do Estado que recaíram sobre todos os bailes funk. Cabe ressaltar que, naquele fim de década, o discurso midiático foi novamente instrumentalizado pelas autoridades públicas para legitimar suas condutas repressivas, assim como se evidenciou na ocasião em que o juiz Siro Darlan se comprometeu a fechar sete clubes onde se realizavam bailes funk nas zonas Norte e Oeste da capital. De acordo com uma matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, em Maio de 1999, nesses bailes ocorreriam “o jogo *Corredor da Morte* – brigas entre jovens incitados por equipes de som”. A medida foi solicitada pelo Ministério Público e foi “acelerada por causa da reportagem que o JORNAL DO BRASIL publicou ontem, denunciando a morte do estudante Júlio Miranda Cavalcante, de 15 anos, espancado durante um baile da equipe A Gota no Country Clube Jacarepaguá”.⁵⁰⁶

No trecho citado, nota-se que um representante do Estado reconhecia textualmente que as publicações da mídia corporativa foram usadas para atestar o caráter urgente de medidas repressivas contra bailes funk, já que as interdições não se limitaram apenas ao Country Clube. Os bailes realizados em outros clubes, como Irajá Atlético Clube, Grêmio Recreativo de Realengo, Cassino Bangu, Renascer, Chaparral, Associação Comercial de Rocha Miranda e Centro

505 “Guerra declarada”. *Jornal do Brasil* de 9 de Novembro de 1998, p. 8.

506 “Bailes violentos estão na mira da justiça”. *Jornal do Brasil*. 25 de Maio de 1999. Cidade, p. 18.

Comercial de Indústria de Pilares, foram apontados por Siro Darlan como locais onde havia “venda de bebida alcoólica a menores, excesso de violência e falta de alvará judicial” e, por isso, também foram interditados. A reportagem destacou a atuação do Ministério Público – representado pelo promotor de Justiça Romero Lyra, “titular da 18ª PIP (Promotoria de Investigação Penal)” – órgão que já havia multado o clube outras vezes. Segundo o jornal, Lyra se comprometeu a acompanhar as investigações conduzidas pela detetive Cristiana Lomba Pereira, da 28ª DP (Campinho), ouvindo “todos os envolvidos no caso, inclusive a policial e a mãe do menino” para que pudesse “punir os responsáveis pelo baile da Praça Seca”. Para ele, o Estado estava “agindo tarde demais”, pois era urgente “responsabilizar os culpados”, para evitar a morte de outros jovens. Já Marcos César Vidal – um dos diretores do clube – procurou o jornal para “desmentir as acusações dos policiais” e prometeu “apresentar queixa contra os detetives na Corregedoria-Geral da Polícia Civil”⁵⁰⁷.

Outra revelação feita pela reportagem é a apreensão de “fitas com músicas que incitam os jovens a consumir drogas e até a matar integrantes de gangues rivais, por eles chamados de *alemães*” feita pela detetive Cristiana Pereira, durante as investigações do caso. O *Jornal do Brasil* citou trechos de músicas que falavam sobre os enfrentamentos entre galeras nos bailes de corredor – como a música “Deixa os garotos brincar”, do Mc Alexandre: “Sequestra daqui, sequestra de lá; mata os alemães que o bicho vai pegar. Deixe os garotos brincar” – e, por fim, ressaltou a homenagem feita pelos Mc’s a Orlando Jogador – um dos fundadores do Comando Vermelho (CV) – e a Ernaldo Pinto de Medeiros – mais conhecido como Uê, um dos fundadores da dissidência do CV, Amigos Dos Amigos (ADA)⁵⁰⁸.

O caso pode ser apontado como o início de uma articulação entre diversos setores do Estado para inviabilizar a realização de bailes funk no Rio de Janeiro, num processo que culminou na lei estadual Nº 3.410 de 29 de Maio de 2000. Consequência da Comissão Parlamentar de Inquérito – instaurada na Alerj em Novembro de 1999 para investigar os bailes –, essa lei deu às forças policiais o poder discricionário de autorizar, fiscalizar e interditar os bailes funk. Alguns

507 “Bailes violentos estão na mira da justiça”. *Jornal do Brasil*. 25 de Maio de 1999. Cidade, p. 18.

508 “Apologia ao crime”. *Jornal do Brasil*. 25 de Maio de 1999. Cidade, p. 18.

meses antes disso, o promotor Romero Lyra, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, defendeu a “aprovação de uma lei pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj)” que proibisse “definitivamente, a realização de qualquer tipo de baile funk no Estado”. Para o promotor, era “hora de radicalizar”, pois as informações a que teve acesso durante a apuração do caso do Country Clube demandavam uma intervenção imediata⁵⁰⁹.

De acordo com o jornal, quatro testemunhas “revelaram os bastidores do submundo dos *bailes da morte*” ao promotor. Uma delas era Luiz Eduardo Severo Madeira – estudante de Direito, 29 anos, morador da Rocinha e integrante da galera União Zona Sul –, que “denunciou um esquema montado na 28ª DP (Campinho) para camuflar mortes ocorridas no Country Clube de Jacarepaguá” e que apontou os Mc’s William e Duda, Cidinho e Doca e Mr. Catra como “cantores e compositores de raps que faziam músicas de apologia ao crime”. A matéria lembrou que as “interdições começaram depois da reportagem do JB, denunciando bailes nos quais acontecem os chamados *corredores da morte*”⁵¹⁰, o que pode ser visto como outro indício de que o discurso midiático sobre os bailes funk legitimou as ações proibicionistas do Estado em relação aos bailes funk

A reportagem deixa nítido que a elaboração de uma lei restritiva em relação aos bailes já vinha sendo articulada antes mesmo da instauração da CPI estadual em Novembro de 1999. Além disso, é possível observar que as investigações feitas pelo promotor Romero Lyra e pela detetive da 28ª DP, Cristiana Pereira, se entrelaçaram, já que as informações levantadas por eles emergiram como peças de um quebra cabeças, cuja totalidade representava o cenário que conduziu à aprovação da lei 3.410/00. Ao publicizar a denúncia de sua testemunha contra aqueles cinco Mc’s, o promotor legitimava o trabalho da detetive, a qual voltava sua atenção aos cantores de funk, após a apreensão da fita com músicas do estilo proibidão. Além disso, cabe ressaltar que Romero Lyra participou da CPI da ALERJ, assim como Arthur Cabral, delegado da 28ª DP (onde a detetive Pereira estava lotada), na condição de colaboradores das autoridades legislativas, dando indícios de que houve uma articulação entre

509 “Bailes funk podem ser banidos do Rio”. *Jornal do Brasil*. 11 de Junho de 1999. Cidade, p. 23.

510 Idem.

diferentes setores do Estado que atuaram para institucionalizar a vigilância e a repressão aos bailes funk, seus produtores, artistas e frequentadores.

Os funkeiros chegaram a reagir às interdições, por meio de mobilizações de rua. De acordo com o *Jornal do Brasil*, no dia 10 de Junho de 1999, uma manifestação reuniu “cerca de dois mil funkeiros (...) no Centro do Rio, para protestar contra a decisão do juiz Siro Darlan (...), de interditar sete clubes que realizam bailes funk”⁵¹¹. No entanto, os protestos dos funkeiros não seriam suficientes para que, na correlação de forças sociais, servissem de contrapeso ao viés repressivo apresentado por agentes públicos de diferentes áreas do Estado, sobretudo porque tal perspectiva contou com o expressivo apoio editorial dos mesmos veículos comunicativos que apresentaram os bailes funk como um problema para a segurança pública.

Em 12 de Junho de 1999, o *Jornal do Brasil* voltou a publicar editorial que criminalizava o funk, em apoio à proposta do promotor Romero Lyra de criar uma lei para proibir os bailes no Rio de Janeiro. O texto fez uma bricolagem de definições e classificações feitas por outros jornalistas em reportagens anteriormente publicadas sobre os funkeiros, acusou Mc’s e donos de equipe de som de envolvimento com o tráfico e mencionou de forma vaga e enviesada a perspectiva da socióloga Maria Teresa Monteiro a respeito dos bailes, a qual, no auge da crise dos arrastões, apontou a possibilidade de uma guerra civil, caso não fossem criados canais de diálogo com os funkeiros⁵¹². No editorial, a discussão levantada por ela foi reduzida da seguinte maneira: “Uma socióloga advertiu recentemente que se as autoridades não tomarem providências haverá literalmente guerra civil”⁵¹³. Ou seja, percebe-se que o autor do texto deu uma interpretação distorcida à fala de Vieira, de modo a corroborar a ideia de que o Estado deveria adotar as medidas repressivas sugeridas por Romero Lyra, para evitar tamanho distúrbio social.

Nos meses que se seguiram, esse mesmo jornal noticiou a morte de outro jovem no baile do Country Clube de Jacarepaguá como prova do suposto caráter violento dos bailes funk. De acordo com a reportagem, testemunhas disseram que “um homem não identificado disparou contra a multidão”, onde “havia mil

511 “Bailes funk podem ser banidos do Rio”. *Jornal do Brasil*. 11 de Junho de 1999. Cidade, p. 23.

512 “‘É o bicho, é o bicho’”. *Jornal do Brasil*. 19 de Dezembro de 1992. Caderno B, p. 1.

513 “Festa e fúria”. *Jornal do Brasil*. 12 de Junho de 1999, p. 10.

peças”. O jovem Maurício Costa dos Santos, de 15 anos, foi atingido e morreu, além de ficarem feridos “os estudantes Luís Fernando de Souza Xavier, 19 anos, e Anderson da Silva Souza, 21, sem risco de vida”. O jornal informou, ainda, que um soldado do Batalhão de Choque da Polícia Militar que participava do baile se envolveu numa confusão com outros frequentadores⁵¹⁴. O agente foi ao baile armado, tendo deixado sua arma guardada no clube – o que foi visto por um amigo do jovem assassinado como motivo de suspeita, assim como é possível verificar no trecho a seguir:

O soldado Carlos Elias dos Santos, do BPChoque, afirmou à polícia que foi agredido pelos funkeiros. Ele, que participava do baile, deixou sua arma – uma Taurus PT 380 nº KQL53115 – acautelada no clube, o que, segundo o delegado Ronaldo é ilegal. ‘O estabelecimento não está autorizado a fazer isso’.

André Felipe da Costa, 20, que estava no grupo de Maurício e os outros rapazes, disse que o amigo foi vítima de uma covardia. ‘Como é que deixaram um sujeito armado entrar em um clube cheio de gente?’, diz.⁵¹⁵

Embora existam diferentes possibilidades de linhas investigativas para o assassinato do jovem – pois o envolvimento do policial numa briga com outros frequentadores o tornava um suspeito daquele crime, sobretudo porque ele havia comparecido armado ao local –, o jornal apresentou uma narrativa sobre aquela situação que levava seus leitores a crer que se tratava de um acerto de contas entre membros de galeras rivais, impingindo aos responsáveis pelo clube, aos organizadores dos bailes e aos frequentadores o estigma da violência e da criminalidade. Não se trata, aqui, de negar a existência de irregularidades nos clubes que abrigavam os bailes, nem de obliterar o fato de que o enfrentamento entre as galeras provocou a morte de muitos funkeiros, além de alimentar as rivalidades territoriais entre eles. Entretanto, é sintomático que o jornal tenha lançado suas principais suspeitas sobre o clube, os organizadores do baile e os frequentadores, enquanto nem sequer questionou a presença do policial naquele local – o qual poderia estar ali como frequentador ou como segurança contratado pela equipe.

Sem explorar as outras narrativas possíveis para o caso, a reportagem, de início, salientou os problemas que o clube teve com alguns órgãos do Judiciário,

514 “Morte em baile funk fecha clube”. *Jornal do Brasil* de 28 de Setembro de 1999. Caderno Cidade, p. 22.

515 Idem.

quando lembrou que a entidade estava interditada porque havia sido autuada “29 vezes nos últimos quatro anos” e que o clube voltaria “a ser fechado por fiscais da 1ª Vara da Infância e Juventude”. Uma das responsáveis pela ação, Valéria Conceição Fernandes – “chefe do Serviço de Fiscalização da 1ª Vara da Infância e Juventude” – contou ao veículo que o Ministério Público estava “concluindo um processo para que o clube” fosse “fechado definitivamente”. Paralelamente, “o delegado-substituto da 32ª DP (Jacarepaguá), Ronaldo Pereira, convocou o presidente do clube, Carlos Alberto Fernandes Penha, e a equipe de som Furacão 2000, do empresário Rômulo Costa, para depor”. Ou seja, o mesmo delegado que, sobre a presença de um policial do Batalhão de Choque armado no baile, se limitou a dizer que o clube não tinha autorização para ali guardar sua arma, buscou imputar a responsabilidade pelo ocorrido aos organizadores do baile, que poderiam “responder por crime de desobediência de ordem judicial e pegar até seis meses de prisão”. Por fim, o jornal reproduziu uma fala do secretário de Segurança Josias Quintal, o qual afirmou que os clubes ficariam proibidos de funcionar se ficasse comprovado que promoviam a violência⁵¹⁶.

Dias depois, outro evento demonstrou a colaboração entre distintos órgãos do Estado no sentido de inviabilizar a realização de bailes, com o apoio já declarado de setores da mídia empresarial. No final de Outubro daquele mesmo ano, policiais do 9º BPM (Rocha Miranda) apreenderam, no morro do Chapadão, na Pavuna, uma agenda dos traficantes locais, em que ficariam comprovados o pagamento em dinheiro e a distribuição de drogas para a equipe Furacão 2000. O material foi entregue ao delegado Arthur Cabral, da 28ª DP (Campinho) – mesma delegacia em que estava lotada a detetive Cristiana Pereira – para quem aquele seria “o primeiro indício real de que os traficantes aproveitam os bailes funk para vender drogas”. Por isso, ele marcou um encontro com o juiz da 1ª Vara da Infância e Juventude, Siro Darlan, com o objetivo de “definir o rumo da investigação sobre a ligação de bailes funk com o tráfico de drogas”. Ao noticiar o ocorrido, o *Jornal do Brasil* complementou a matéria com a informação de que o Ministério Público apresentaria naquela semana “um relatório à Assembleia

516 “Morte em baile funk fecha clube”. *Jornal do Brasil* de 28 de Setembro de 1999. Caderno Cidade, p. 22.

Legislativa sugerindo que seja proibida a realização de 100 bailes funk no estado”⁵¹⁷.

Esse fato mostra que a articulação entre as autoridades públicas que tinham o intuito de proibir os bailes avançava rapidamente nos âmbitos policial – com a colaboração entre o 9º BPM e a 28ª DP – e judiciário – com a participação de representantes da 1ª Vara da Infância e Juventude e do Ministério Público. A matéria estava sendo encaminhada para a esfera legislativa, conforme foi prometido pelo promotor Romero Lyra. O encontro entre o delegado Arthur Cabral e o juiz Siro Darlan deixa nítido que o diálogo estabelecido entre os órgãos públicos com tal finalidade foi intencional, além de ter sido publicizado pela mídia corporativa. Isso significa dizer que, na mesma época em que a dupla Claudinho e Buchecha e o cantor Latino – artistas oriundos dos bailes funk – ocupavam lugar de destaque nos canais *mainstream* da indústria cultural, os bailes, os proprietários de clubes e os donos de equipe de som seguiram criminalizados por importantes setores do Estado e estigmatizados pela mídia empresarial, que legitimava as ações repressivas adotadas contra os funkeiros.

No mesmo dia em que o *Jornal do Brasil* trouxe à tona a apreensão da agenda, o jornal *O Dia* noticiou uma operação contra clubes que abrigavam bailes funk que “envolveu policiais civis, militares, guardas municipais, bombeiros e oficiais de Justiça, que percorreram os pontos mais conhecidos” da Zona Oeste da capital, durante a madrugada do dia anterior. Os clubes Renascer e Castelo das Pedras – localizados em Jacarepaguá – foram acusados de funcionarem ilegalmente e de permitirem a entrada de menores de idade sem alvará que liberasse a participação desse segmento etário. Durante a inspeção no Castelo das Pedras, os agentes apreenderam o equipamento sonoro da equipe que realizaria o baile – não identificada pela reportagem –, pois as “mais de 50 caixas” funcionavam “graças a uma ligação clandestina” na rede elétrica. O clube – que se localizava na favela Rio das Pedras – foi acusado, ainda, de permitir a prostituição e o tráfico de drogas no local⁵¹⁸.

Percebe-se, portanto, que, em 1999, em várias ocasiões, houve uma ação coordenada entre diversos órgãos estatais que reprimiram os clubes em que se realizavam bailes funk, sob a justificativa de coibir o “corredor da morte” e outras

517 “Agenda liga bailes funk ao tráfico”. *Jornal do Brasil*. 31 de Outubro de 1999. Cidade, p. 16.

518 “Bailes funk proibidos”. *O Dia*. 31 de Outubro de 1999. Polícia, p. 15.

condutas infracionais, como o consumo de álcool e drogas por menores de idade. Na última operação descrita, agentes das forças de segurança de diferentes esferas da federação atuaram em conjunto com representantes do poder Judiciário, demonstrando que o viés repressivo permeava diferentes setores do Estado. Isso não quer dizer que não houvesse espaços de negociação apresentados pelas mesmas autoridades que concorriam para interditar os bailes. Nesse sentido, pode-se entender que a reunião realizada entre o juiz Siro Darlan, representantes do governo do estado e organizadores de bailes funk demonstra que o poder executivo e o judiciário se disponibilizaram – ao menos do ponto de vista formal – a dialogar com os representantes dos funkeiros.

No entanto, cabe questionar se a margem de manobra disponibilizada a esses últimos nos espaços de negociação apresentados pelo Estado lhes conferia algum poder de intervenção, pois, conforme o *Jornal do Brasil* informou, essa reunião era uma das condições exigidas para que os bailes fossem liberados. O que estava em jogo, então, era a continuidade ou não de uma medida repressiva já adotada, ao invés de serem discutidas estratégias para evitar que a repressão ocorresse, conforme fica nítido no seguinte trecho da nota publicada pelo jornal: “se exigências como não incentivo da violência, proibição da venda de bebidas alcoólicas aos adolescentes e respeito à lotação dos clubes forem sacramentadas, o veto poderá ser revogado”⁵¹⁹.

Nesse trabalho, foi visto que, ao longo da década de 1990, algumas autoridades públicas se disponibilizaram a dialogar de forma mais sistemática e mais maleável à participação dos representantes dos funkeiros, como revelaram as análises desenvolvidas nos capítulos anteriores sobre os seminários organizados por Nilo Batista, o programa Rio Funk viabilizado pela Prefeitura do Rio e a CPI realizada pela ALERJ em 1995. Apesar de tais ocasiões, no fim da década, o que prevaleceu no tratamento dispensado pelo Estado aos funkeiros foi uma política de proibição dos bailes – a qual nunca deixou de ser uma possibilidade, mesmo nos momentos em que houve negociação. Esse viés repressivo – que já vinha se acirrando por conta dos casos de vítimas fatais nos bailes de corredor – se institucionalizou legalmente por meio da já mencionada lei Nº 3.410/00, onde foram designadas as exigências e as restrições impostas aos organizadores de

519 “Bailes funk proibidos”. *O Dia*. 31 de Outubro de 1999. Polícia, p. 15.

bailes para que tais eventos fossem liberados pelas autoridades policiais. A lei foi proposta no Relatório Final da Comissão Parlamentar de Inquérito instaurada na Assembleia Legislativa do Rio por meio da Resolução 182.

Segundo nota publicada pelo jornal *O Dia*, no dia 4 de Novembro de 1999, a CPI foi requerida pelo deputado estadual Alberto Brizola, do Partido da Frente Liberal (PFL), “depois do incidente que deixou três menores mortos no Clube Chaparral, em Ramos, há duas semanas”⁵²⁰. Na condição de requerente, o deputado tornou-se Presidente da Comissão e, na sua reunião de instalação – realizada em 18 de Novembro de 1999 na Sala das Comissões do Palácio Tiradentes –, indicou o deputado Sivuca, do Partido Progressista Brasileiro (PPB) para o cargo de Relator. Este, por sua vez, “declarou-se impedido de assumir o cargo em função de ser autor de Projeto de Lei que visa extinguir bailes ‘FUNK’”. O deputado Alessandro Calazans, do Partido Verde (PV), assumiu a função, enquanto o deputado Sivuca foi escolhido Vice-Presidente pelos outros componentes da comissão. Além dos já citados, participaram os deputados Paulo Ramos, do Partido Democrático Brasileiro (PDT) e Edmilson Valentim, do Partido Comunista do Brasil (PC do B), que foi Vice-Presidente da CPI realizada em 1995⁵²¹.

De acordo com a ata dessa reunião – publicada no Diário Oficial da Casa –, o Relator comparou os casos de violência nos bailes aos que ocorriam nos estádios de futebol e propôs que fossem feitas incursões pelos bailes. Já o deputado Edmilson Valentim fez uso da palavra para sugerir o desarquivamento do material relativo à CPI anterior, para que fosse estudado pelos membros daquela Comissão. Ele também informou que havia sido disponibilizada uma linha telefônica na Casa (o “disque funk”) para que fossem denunciados os bailes que infringissem as normas de funcionamento estabelecidas pelos órgãos responsáveis pela fiscalização. Outro ponto a ser destacado é a presença do Comissário de Justiça José Tavares Gabriel, representando o juiz Siro Darlan, o qual “relatou ocorrências de violência registradas em sua jurisdição e entregou à Comissão uma relação destes processos e de contratos sociais dos grêmios recreativos organizadores desses bailes”. Diante dessa informação, Alberto

520 “Alerj aprova CPI sobre bailes funk”. *O Dia*. 4 de Novembro de 1999. Polícia, p. 11.

521 “Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 23 de Novembro de 1999. Comissões pp. 9 e 10.

Brizola “registrou a intenção da Comissão em ouvir o Senhor Juiz SIRO DARLAN” e, após franquear a palavra a outros presentes – sem que alguém se manifestasse – agradeceu “a participação da imprensa, destacando a importância da cautela na divulgação das atividades da Comissão”⁵²².

No primeiro encontro entre os integrantes da Comissão, fica nítido que seu intuito era o de proibir a realização dos bailes, conforme foi reconhecido pelo deputado Sivuca – o qual rejeitou o cargo de Relator, por ser autor de Projeto de Lei que proibia a realização de bailes funk. A sugestão de Alessandro Calazans, de que fossem feitas incursões nos bailes, abria precedente para que representantes de outros órgãos públicos intensificassem as ações repressivas que já estavam em curso. Nessa mesma lógica, a oferta de um canal de denúncias contra os bailes pode ser visto como um mecanismo para reunir provas que justificassem tal conduta, que poderia impactar na concorrência entre equipes de som e outros empresários do funk, pois tal prática poderia ser usada como estratégia para prejudicar os negócios alheios.

Comparando-se as atas das reuniões de instalação das duas CPI’s – realizadas em 1995 e em 1999 –, percebe-se que, a primeira contou com a participação de integrantes do movimento funk e do movimento estudantil, que chegaram a fazer uso da palavra. O Presidente, por sua vez, afirmou que realizaria audiências públicas para debater o tema. Depois disso, o deputado Albano Reis pediu à imprensa que colaborasse na divulgação do “lado positivo” do funk. Já na CPI de 1999, nenhum representante dos funkeiros foi ouvido na sua reunião de instalação e nas primeiras ações apontadas por seus integrantes pode-se identificar uma postura proibicionista em relação aos bailes.

A sugestão de desarquivar o material da CPI de 1995 feita pelo deputado Edmilson Valentim, pode ser vista como uma tentativa deste de contrabalançar o que havia sido proposto pelos outros deputados (um projeto de lei proibicionista, de autoria de Sivuca, e a realização de incursões nos bailes). Ainda assim, esse material não parece ter despertado tanto interesse quanto o dossiê apresentado pelo representante do juiz Siro Darlan. Sobre este último, destaca-se que, embora não tenha comparecido nas reuniões da primeira Comissão – apesar das diversas

522 Ata da Reunião de Instalação”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 23 de Novembro de 1999. Comissões pp. 9 e 10.

convocações feitas por seus membros –, esteve disposto a colaborar com a CPI de 1999 desde seus primeiros encontros.

Em paralelo ao início dos trabalhos da Comissão, outros órgãos do Estado seguiram investigando clubes e organizadores de bailes. No dia 10 de Novembro – logo após aprovação da CPI –, o *Jornal do Brasil* informou que o Ministério Público estava em posse de uma fita de vídeo que poderia “levar à proibição definitiva dos bailes funk”. A fita continha “imagens gravadas nas festas” e anunciava que “o som, o erotismo, a violência rolam soltos e agitam a galera”⁵²³. Provavelmente, a nota se referia à fita de vídeo “Rio Funk Proibido”, cujos produtores foram denunciados pelo Ministério Público em Fevereiro daquele ano, tendo sido acusados de se aproveitarem de “um baile em uma rua de Nova Iguaçu para gravar cenas de meninas dançando, tentando forçá-las a mostrar os seios e a praticar atos obscenos com homens”⁵²⁴. Embora não apresentasse nenhuma informação relevante sobre o andamento do processo contra os acusados, o jornal escolheu retomar esse assunto justamente após a aprovação da CPI na ALERJ – atitude que pode ser tomada como uma tentativa de legitimar as ações repressivas contra os bailes funk, pois, ao retratá-los como lugares onde seriam praticados crimes diversos, o jornal reforçava o estigma de violência contra esse movimento cultural como um todo.

Essa mesma fita de vídeo foi usada como prova contra José Cláudio Braga (Zezinho), proprietário das equipes ZZ Disco, A Coisa e O Bagulhão, que foi preso em 13 de Novembro de 1999 pelo delegado Arthur Cabral da 28ª DP. Segundo o *Jornal do Brasil*, foram apreendidas, além daquela fita de vídeo, duas armas

“de uso exclusivo das Forças Armadas, 300 crachás de funcionários de equipe de som, cerca de mil fotografias tiradas nos bailes, dois computadores, dezenas de CDs e vários cartazes, que de acordo com a interpretação da polícia incitam a violência e fazem apologia ao uso de drogas”.⁵²⁵

O empresário foi acusado de “porte de armas, incitação à violência, apologia às drogas, corrupção de menores e homicídio doloso”, pois segundo o

523 “Funk”. *Jornal do Brasil*. 10 de Novembro de 1999. Brasil, p. 6.

524 “Produtores são acusados de pornografia”. *Jornal do Brasil* de 4 de Fevereiro de 1999. Caderno Cidade, p. 21.

525 “Rei do funk é preso na Pavuna”. *Jornal do Brasil*. 14 de Novembro de 1999. Cidade, p. 19.

delegado, Zezinho deveria ser responsabilizado “por todas as mortes ocorridas nos bailes que ele organiza, já que ele incita a violência”. Ele pretendia realizar “uma grande investigação sobre os bailes funk” a partir do que fora apreendido e deu pistas sobre como pretendia agir, quando destacou que sua equipe tinha em mãos “crachás com nome, foto e endereço dos organizadores e funcionários da produção” que seriam investigados, pois, de acordo com ele, “vários deles podem estar ligados ao crime organizado”. Para sustentar a acusação, o jornal informou que, dentre as fotos apreendidas na casa do empresário, “um homem aparece usando uma camisa da facção criminosa *Amigo dos Amigos*”⁵²⁶.

Esse mesmo jornal deu prosseguimento à cobertura sobre a prisão de Zezinho e as investigações realizadas pela 28ª DP, salientando que, “o material na residência e no depósito dele podem, segundo a polícia, tornar visíveis conexões entre os bailes e o tráfico de drogas”. O delegado Arthur Cabral e sua equipe passaram dias “estudando e cruzando informações de um dossiê sobre os bailes funk” que vinha “sendo montado por investigadores daquela delegacia desde 1995”. Assim, o delegado esperava conseguir “provas técnicas” que sustentassem suas acusações. Ele pretendia fazer “um levantamento dos crimes registrados nos últimos anos em clubes do subúrbio e Zona Oeste e que ainda não foram esclarecidos”. De acordo com a reportagem, no dossiê organizado pela 28ª DP “já constavam depoimentos de testemunhas apontando envolvimento de organizadores dos bailes com traficantes”, além da “Verificação Preliminar de Inquérito (VPI) feita pela detetive Cristiana Lomba Pereira sobre a morte do estudante Júlio Miranda Cavalcante, 15 anos, no início do ano no Country Clube Jacarepaguá”. O jornal também afirmou que “uma agenda, segundo a polícia, encontrada na casa do produtor provaria que os traficantes contratam as equipes de som para os bailes dentro das favelas”⁵²⁷.

O empresário foi apresentado pelo jornal como “um dos maiores produtores de bailes funk do Rio, perdendo apenas para o ex-sócio Rômulo Costa, dono da equipe Furacão 2000” e que atuava há 12 anos nesse mercado⁵²⁸. As acusações contra ele foram confirmadas por um ex-funcionário, que, segundo o jornal *O Dia*, “se apresentou espontaneamente ao juiz Siro Darlan na 1ª Vara de

526 “Rei do funk é preso na Pavuna”. *Jornal do Brasil*. 14 de Novembro de 1999. Cidade, p. 19.

527 “Ligações perigosas do baile funk” *Jornal do Brasil*. 16 de Novembro de 1999. Cidade, p. 18.

528 Idem.

Infância e Juventude e foi encaminhado à DPCA” (Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente). De acordo com a denúncia do ex-funcionário, Zezinho “recebia comissão pela venda de drogas em seus bailes nas comunidades e negociava diretamente com o tráfico a contratação da equipe”. As drogas também poderiam ser “transportadas nos caminhões da equipe de som e vendidas em bailes fora da cidade”. Por fim, o informante acusou seu ex-patrão de agredir adolescentes que frequentavam seus bailes e de distribuir “um livro incitando os jovens contra a polícia”. O jornal ouviu o advogado do empresário, que negou todas as acusações e afirmou que o material apreendido na casa de seu cliente havia sido “**plantado** por inimigos”. Em seu depoimento prestado na 28ª DP, Zezinho disse à polícia que “Rômulo Costa, dono da Furacão 2000, estaria envolvido nas acusações”. Por último, o jornal mencionou a agenda apreendida em poder de traficantes no morro do Chapadão – que citaria a equipe de Rômulo Costa – e informou que o delegado Arthur Cabral pretendia colher o depoimento do proprietário da Furacão 2000⁵²⁹.

Zezinho prestou depoimento à CPI do funk e, no ano seguinte, acabou sendo condenado a mais de três anos de prisão em regime semi-aberto pela posse ilegal das armas encontradas em sua casa. A juíza responsável pela sua condenação negou sua solicitação para que pudesse recorrer em liberdade, alegando que Zezinho apresentava “maus antecedentes” e uma conduta “desabonadora”⁵³⁰. O caso e a cobertura jornalística feita pela mídia corporativa reforçam as hipóteses de que houve uma articulação entre autoridades públicas para inviabilizar a realização de bailes funk e criminalizar seus organizadores – práticas que contaram com a legitimação dos veículos midiáticos hegemônicos. O intuito, aqui, não é o de afirmar a total ou parcial inocência de Zezinho, mas sim de afirmar que os agentes públicos que concorreram para sua prisão e condenação buscaram transformá-lo num bode expiatório a ser punido de forma exemplar, de modo a desencorajar outros organizadores de bailes funk a seguirem com suas atividades. Analisando as ações dos policiais, é possível observar uma tentativa da equipe da 28ª DP de imputar ao empresário a culpa por vários crimes que ocorriam dentro e fora dos bailes. Assim, mesmo que ele não fosse o autor ou mandante de crimes como o assassinato do estudante Julio Miranda Cavalcante,

529 “DJ é acusado de tráfico”. *O Dia*. 18 de Novembro de 1999. Polícia, p. 9.

530 “Juíza condena DJ funk a três anos”. *Jornal do Brasil*. 15 de Abril de 2000. Cidade, p. 19.

no Country Clube, ele foi responsabilizado pelos investigadores somente pelo fato de ser o organizador do evento. Seguindo essa mesma lógica, eles buscaram expandir tais acusações contra os funcionários das equipes de som, devido ao fato de trabalharem em bailes funk.

Na realidade, todo o procedimento da investigação revela que as autoridades policiais acusaram Zezinho de todos aqueles crimes antes de terem as “provas técnicas” que sustentassem suas suspeitas. Uma vez que o delegado Arthur Cabral pretendia encontrá-las no material apreendido, deve-se questionar se houve uma inversão na ordem lógica do processo acusatório. A produção de um dossiê sobre os bailes, que reuniria informações colhidas desde 1995, é indício de que a decisão de impedir a realização de bailes funk não era fortuita e sim resultado de um longo trabalho de inteligência, realizado, principalmente, pelas forças policiais do Estado, mas também com a colaboração de representantes dos poderes Judiciário e Legislativo.

Na cobertura feita pelo *Jornal do Brasil* sobre a reunião de instauração da CPI de 1999, é possível perceber como a articulação entre esses agentes progrediu rapidamente. Segundo o jornalista Aluizio Freire, naquela ocasião, os deputados receberam um dossiê “encaminhado pelo Juiz da 1ª Vara de Infância e Adolescência do Rio, Siro Darlan”, que continha “depoimentos de testemunhas e vários processos judiciais relatando casos de homicídio dentro dos clubes, exploração sexual e presença de menores”. Nesse material, Zezinho, Rômulo e Verônica Costa foram “citados como principais incentivadores da violência nos bailes”, sobretudo aqueles realizados nos clubes “Chaparral, Colégio, Country Clube de Jacarepaguá e Pavunense”. A matéria também destacou a atuação do delegado Arthur Cabral (28ª DP) e da delegada Márcia Julião (DPCA). Esta última fora responsável por tomar o depoimento do ex-funcionário de Zezinho e por intimar, em 1995, diversos Mc’s para que depusessem a respeito uma fita cassete que continha músicas do estilo proibidão, conforme debatido anteriormente. O jornal revelou que os dois delegados se reuniram e prometeram “engrossar o dossiê com outros documentos”, assim como informou a pretensão dos deputados de convidar o juiz e os dois delegados “a participar das sessões”. O jornalista lembrou que, em 1995, uma outra CPI havia sido realizada para

“investigar a violência nos bailes funk”, mas ele concluiu que “ninguém foi responsabilizado”⁵³¹.

A partir daí, fica cada vez mais nítido que essa CPI se consolidou como um espaço de troca e elaboração estratégica entre os diferentes setores do Estado que se dedicaram a coibir os bailes funk. Nesse sentido, considera-se que sua instalação e funcionamento resultam do acúmulo de todas as informações colhidas por tais instituições, bem como das táticas repressivas adotadas até então. Outro ponto a ser destacado é a afirmativa do jornalista Aluizio Freire, para quem a CPI anterior não teria sido capaz de encontrar responsáveis pela violência nos bailes. A análise do Relatório Final da Comissão de 1995 revelou que, à época, os deputados entenderam que o problema da violência nos bailes era decorrente da omissão do Estado – no sentido de não garantir condições mínimas de segurança para a realização de tais eventos –, assim como dos proprietários de equipe de som e administradores de clubes de bairros – que se aproveitaram da situação para explorar comercialmente o vácuo deixado pelo Estado. Ao que parece, para o jornalista, a falta de medidas restritivas ou punitivas seria indicativo de uma suposta ineficácia da investigação então realizada.

Em meio a esse cenário, o empresário Rômulo Costa decidiu apostar numa postura defensiva, quando compareceu, voluntariamente, à 28ª DP para prestar depoimento sobre a violência nos bailes e a agenda encontrada em poder de traficantes no morro do Chapadão. De acordo com o jornal *O Dia*, o empresário apresentou a Arthur Cabral “dois documentos [datados] de 97 – no primeiro, ele denuncia à Secretaria de Segurança Pública os clubes que promoviam bailes violentos; no segundo, Rômulo mostra o vídeo **Rio Funk Proibido**”⁵³². Ele também esteve presente na primeira reunião ordinária da CPI, realizada no dia 25 de Novembro de 1999. Ao contrário do que ocorrera na CPI de 1995, dessa vez, Rômulo não se manifestou e sua presença foi registrada pelo deputado Alberto Brizola de forma protocolar e pouco convidativa, pois, segundo a ata da reunião, “o Senhor Presidente registrou a presença do Senhor ROMULO COSTA, acompanhado de seu advogado, que compareceu à reunião por livre vontade”⁵³³.

531 “CPI do funk recebe dossiê”. *Jornal do Brasil*. 19 de Novembro de 1999. Cidade, p. 21.

532 “Funkeiro pode ter sigilo bancário quebrado”. *O Dia*. 20 de Novembro de 1999. Polícia, p. 12.

533 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS BAILES FUNK (Resolução Nº 182/99) – ATA DA 1ª REUNIÃO ORDINÁRIA”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 13 de Dezembro de 1999, Comissões, p. 22.

Ao mencionar a presença do advogado e ao sugerir que Rômulo não teria sido convidado, o deputado deixou nítido que, naquele espaço, o empresário ocupava uma posição de desvantagem – o lhe dava pouca margem para que buscasse intervir na situação.

Essa reunião contou com a participação do juiz Siro Darlan – que compareceu acompanhado por vários Comissários de Justiça – e pelo delegado Arthur Cabral. O juiz explicou o funcionamento do órgão que representava e salientou que os locais onde eram realizados os bailes mais problemáticos não contavam com alvará de funcionamento, além de terem sido “lavrados cerca de 2.398 autos de infração” que compunham uma lista entregue por ele aos membros da CPI juntamente com uma cópia da fita de vídeo “Rio Funk Proibido”. Já o delegado da 28ª DP “discorreu sobre ocorrências com os bailes promovidos pelo Senhor JOSÉ CLÁUDIO BRAGA”; ressaltou a “inadequação das instalações da enfermaria do Country Clube” e, “entregou à Relatoria da Comissão uma cópia do termo de declarações prestado pelo Senhor CARLOS ALBERTO DE OLIVEIRA, ex-funcionário da ZZ Produções, firma de eventos de ‘Zezinho’”⁵³⁴.

A presença dessas autoridades e de Rômulo Costa foi repercutida pela mídia empresarial⁵³⁵, que seguiu acompanhando, quase diariamente, os desdobramentos dessa investigação. Em 26 de Novembro de 1999, o *Jornal do Brasil* divulgou o depoimento de outra testemunha de acusação contra os empresários, que se apresentou voluntariamente ao juiz Siro Darlan, o qual a encaminhou ao delegado Arthur Cabral. José Luiz Fernandes era “diretor financeiro do Country Clube de Jacarepaguá” e acusou o Rômulo Costa e Zezinho de permitirem o tráfico de drogas em seus bailes, além de improvisarem um esquema para despistar os casos mais graves de violência entre os frequentadores. Reagindo às novas denúncias, o delegado se comprometeu a fazer uma acareação entre os dois empresários, já que eles se acusavam mutuamente⁵³⁶. Pouco tempo depois, Arthur Cabral conseguiu a prisão preventiva do dono da Furacão por 30 dias, que foi expedida pelo “juiz Geraldo Luiz Mascarenhas Prado, da 37ª Vara Criminal”. O delegado argumentou que a prisão do empresário seria necessária

534 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS BAILES FUNK (Resolução Nº 182/99) – ATA DA 1ª REUNIÃO ORDINÁRIA”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 13 de Dezembro de 1999, Comissões, p. 22.

535 “Sexo, drogas e funk”. *O Dia*. 21 Novembro de 1999. Polícia, p. 13.

536 “Testemunha liga o tráfico ao funk”. *Jornal do Brasil*. 26 de Novembro de 1999. Cidade, p.19.

para que outras testemunhas fizessem novas denúncias sem que se sentissem intimidadas⁵³⁷.

No mesmo dia em que Rômulo foi preso, seu concorrente, Zezinho, depôs em sessão da CPI então em curso. Na segunda reunião ordinária, o delegado Arthur Cabral informou à Comissão, em depoimento, que estavam

arrolados em sua Delegacia inquiridos sobre tráfico de drogas e corrupção de menores nos bailes funk e que a prisão do Senhor JOSÉ CLÁUDIO BRAGA, (...), facilitou o contacto com testemunhas que depuseram contra ele. Continuando, realizou a leitura de uma letra de música que promove o crime e a violência e afirmou que hoje, estes bailes promovidos nos clubes, são as ‘arenas’ dos tempos modernos.⁵³⁸

Depois disso, o dono da equipe ZZ Disco respondeu à sabatina feita pelos membros da Comissão, que o inquiriram sobre as acusações a que respondia, os bailes que organizava e sua vida profissional⁵³⁹. Na reunião seguinte – a terceira reunião ordinária, que ocorreu no dia 9 de Dezembro de 1999 – foram ouvidos pelos membros da Comissão a delegada Márcia Julião (da DPCA), a qual “discorreu sobre as relações entre o funk e o tráfico de drogas e revelou ter recebido novas denúncias”. Além dela, foram ouvidos Fernando Luís Mattos da Matta (o DJ Marlboro) – que “fez circular entre os presentes relação de sugestões para coibir a violência nos bailes funk, e discorreu sobre o assunto explicando as diferenças entre ‘bailes funk’ e ‘bailes de corredor’” –; a Comissária de Justiça Valéria Conceição Maio Fernandes – responsável por apresentar um CD da equipe Furacão 2000 que, segundo ela, comprovava a indução “ao crime e ao consumo de drogas” –; o Promotor Romero Lyra – destacando o trabalho que realizava desde Março daquele ano, arregimentando “fitas cassete e de videocassete, fotos das ‘galeras’ e dos bailes, depoimentos, armas utilizadas pelas galeras e vasto material probatório, que entregou à Comissão” – e, por último, o ex-funcionário da ZZ Produções, Carlos Alberto de Oliveira – que endossou a suposta relação entre Rômulo Costa e Zezinho e o tráfico de drogas. Ao final do encontro, o deputado Alberto Brizola determinou o envio de um ofício ao Secretário de Segurança Pública Josias Quintal, ao delegado Arthur Cabral e a José Muiños

537 “Preso dono da ‘Furacão 2000’”. *Jornal do Brasil*. 2 de Dezembro de 1999. Cidade, p. 22.

538 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS ‘BAILES FUNK’ (RESOLUÇÃO Nº 182/99) – ATA DA 2ª REUNIÃO ORDINÁRIA. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 13 de Dezembro de 1999, Comissões, p. 22.

539 Idem.

Piñera, Procurador Geral do Ministério Público, “solicitando a interdição de bailes locais”⁵⁴⁰.

Na sequência, ao mesmo tempo em que o Secretário Josias Quintal se comprometeu a infiltrar policiais nos clubes para fiscalizar o cumprimento das medidas determinadas⁵⁴¹, a quarta reunião ordinária da CPI adquiriu um caráter mais prático do que investigativo. O deputado Alberto Brizola, como Presidente, anunciou que o objetivo das reuniões seguintes seria a “elaboração de um Projeto de Lei que promova a responsabilização dos organizadores de ‘bailes funk’ e crie regras mínimas de segurança para os mesmos”. Naquela ocasião, esteve presente o advogado Felipe Amoedo, que fora enviado pelo Presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) como seu representante, o qual “prontificou-se a colaborar no encaminhamento e elaboração do Projeto de Lei objeto da conclusão dos trabalhos”. Por fim, o deputado Sivuca sugeriu a convocação de Josias Quintal, o que foi prontamente aceito pelo Presidente da Comissão⁵⁴². Nota-se, portanto, que os investigadores buscaram legitimar suas resoluções recrutando o apoio de outros agentes públicos e instituições da sociedade civil.

Na quinta e última reunião ordinária da Comissão – realizada em 23 de Março de 2000 – não foi registrada a presença do Secretário de Segurança, mas o representante da OAB acompanhou o Relator Alessandro Calazans, que apresentou o Relatório Final com o Projeto de Lei, cujo objetivo era disciplinar os bailes funk, de modo a “coibir a violência e impedir o tráfico de entorpecentes nos mesmos”⁵⁴³. No documento, alguns elementos reforçam as hipóteses sobre a atuação do Estado e da mídia corporativa que vieram sendo trabalhadas até aqui. De início, na seção “Conhecimento do fato”, fica evidente o papel desempenhado pela mídia, quando o Relator se referiu às “várias notícias divulgadas nos meios de comunicação existentes, quanto à ingestão de bebidas alcoólicas vendidas a adolescentes e o consumo de drogas nos notórios Bailes Funk”. Já no voto do

540 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS ‘BAILES FUNK’ (RESOLUÇÃO Nº 182/99) – ATA DA 3ª REUNIÃO ORDINÁRIA. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 16 de Fevereiro de 2000, Comissões, p. 10.

541 “Segurança aperta cerco aos bailes”. *Jornal do Brasil*. 22 de Dezembro de 1999. Cidade, p. 22.

542 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS ‘BAILES FUNK’ (RESOLUÇÃO Nº 182/99) – ATA DA 4ª REUNIÃO ORDINÁRIA. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 30 de Março de 2000, Comissões, p. 27.

543 “COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO PARA INVESTIGAR OS ‘BAILES FUNK’ (RESOLUÇÃO Nº 182/99) – ATA DA 5ª REUNIÃO ORDINÁRIA. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 4 de Abril de 2000, Comissões, p. 5.

Relator é possível observar uma síntese da perspectiva das autoridades públicas que participaram da CPI, conforme se vê:

Após minucioso levantamento nos autos do processo esta Relatoria pode observar que ficou caracterizada a extrema violência entre os jovens frequentadores do ‘BAILE FUNK’ e em alguns casos induzidos pelos responsáveis do evento, bem como a existência do tráfico de entorpecentes. Constatou-se, ainda, execução de músicas de apologia ao crime nos locais que realizam-se ocorrências sociais e esportivas.

Os clubes deverão instalar detetores de metais com a presença da força policial e solicitar por escrito à autoridade policial licença para proteção do acontecimento.⁵⁴⁴

Em seguida, o Relator apresentou o texto do Projeto de Lei Nº 1.392/2000, que determinou o seguinte em seus oito artigos:

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 de quaisquer locais em que eles são realizados.

Art. 2º – Os clubes entidades e locais fechados em que são realizados bailes ‘Funk’ ficam obrigados a instalar detetores de metais em suas portarias.

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

Art. 4º – Os responsáveis pelos acontecimentos de que trata esta lei deverão solicitar, por escrito, e previamente, autorização da autoridade policial para a 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 quaisquer natureza.

Art. 7º – A autoridade policial deverá adotar atos de fiscalização intensa para proibir a venda de bebidas alcólicas a crianças e adolescentes nos clubes e estabelecimentos de fins comerciais.

Art. 8º – Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.⁵⁴⁵

O voto do Relator e o Projeto de Lei – que se converteu sem alterações na Lei Estadual Nº 3.410/2000 – permitem concluir que, para a Comissão, a autorização dos bailes funk deveria ficar a cargo das forças policiais, devido ao caráter violento atribuído a seus frequentadores e por serem locais onde eram

544 “RELATÓRIO FINAL – Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar os ‘Bailes Funk’ (Resolução nº 182/99)”. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. 4 de Abril de 2000, Comissões, p. 5.

545 Idem.

praticados diversos crimes. Comparando-se essa Lei Estadual à Lei Municipal Nº 2.518/96 – de autoria do Vereador Antônio Pitanga (PT) –, fica nítida a diferença de perspectivas apresentadas pelos legisladores de cada esfera. No âmbito municipal, o poder público e as empresas prestadoras de serviços públicos foram responsabilizadas assim como os organizadores dos bailes e os responsáveis pelos clubes, no sentido de garantirem as condições de realização do evento. Já na Lei Estadual, os promotores dos bailes não apenas foram obrigados a instalar detectores de metais na entrada dos eventos, como ficaram completamente à mercê das forças policiais – cuja atuação discricionária já vinha sendo aplicada muito tempo antes de ser institucionalizada. Sobre isso, o jurista Denis Martins fez o seguinte comentário:

A necessidade de autorização policial para a realização de eventos funk exorbita da razoabilidade. A começar, importa em odiosa discriminação entre bailes funk e eventos de qualquer outro tipo, em flagrante violação à isonomia. Em segundo lugar, a lei dá o mesmo tratamento tanto a bailes funk organizados como a bailes clandestinos, em claro prejuízo àqueles. Mais, não lista requisitos objetivos a serem cumpridos de forma a garantir a autorização – sem prejuízo de futura regulamentação neste sentido –, preferindo reservar à subjetividade da autoridade a concessão do aval.

A nosso sentir, a margem de discricionariedade deixada pelo legislador abre um preocupante caminho para o cometimento de arbitrariedades, principalmente se considerado o histórico da atuação policial repressiva quanto aos bailes funk. À ausência de critérios objetivos, seria possível à autoridade pública negar autorização sem qualquer justificativa, plausível ou não, ou a simples motivação de que o baile não oferece condições de realização, ou, ainda, em consonância com o art. 3º, afirmando não haver efetivo policial suficiente a atender aquele baile – algo nada surpreendente, considerando que, em finais de semana, centenas de bailes são realizados (MARTINS, 2006: pp. 103-104).

Levando-se em conta essa apreciação, entende-se que esta lei sintetizou as medidas repressivas adotadas ao longo de toda a década de 1990 e que se intensificaram depois que alguns estilos do funk (como o rap e o melody) e alguns Mc's passaram a transitar pelos circuitos culturais hegemônicos. A partir dessa constatação, entende-se que, embora a incorporação de alguns artistas a esses espaços tenha proporcionado a abertura de zonas de trocas simbólicas entre diferentes setores sociais, o que prevaleceu entre os agentes do poder público, no final dessa década, foi o viés proibicionista, que se centrou nos bailes. Embora as músicas, as letras e as danças fossem elementos que provocavam reações sociais negativas contra o funk, o fator que mais pesou para a criminalização dos bailes

era o perfil sociorracial de seus frequentadores, ou seja, em que se observa a presença majoritária de jovens negros, favelados e/ou suburbanos.

Desse modo, a hipótese de que os proibições teriam surgido após o fechamento dos bailes de clubes – levantada por intelectuais e pelo DJ Marlboro – não parece ter relevância para as investigações sobre a criminalização desse movimento cultural, já que a repressão aos bailes e a perseguição aos Mc's que se dedicaram a uma estética menos mediada parecem ter sido processos sincrônicos. Assim, sua ordem cronológica não teria tanto a dizer sobre o cenário histórico debatido, sendo, portanto, mais efetivo focar as análises naquilo que articulava tais condutas. E o que revelam as discussões a respeito da colaboração entre diferentes instituições do Estado é que sua atuação esteve guiada pela manutenção da ordem sociorracial instaurada, cujo funcionamento dependia da disciplinarização das práticas mais disruptivas elaboradas pelos setores sociais subalternizados. Por outro lado, a incorporação dos estilos de funk que melhor viabilizassem a elaboração de canais de negociação simbólica pode ser vista como resultado das ações dos funkeiros, que conseguiram abrir brechas no campo simbólico hegemônico, fazendo repercutir seus próprios discursos, mas também como um tipo de concessão a que Gramsci se referiu para tratar do “equilíbrio de compromisso” estabelecido pelos setores socialmente dominantes.

5

Considerações Finais

Esse trabalho teve como ponto de partida a cena dos bailes funk realizados nas favelas e regiões suburbanas do estado do Rio de Janeiro entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990. Após uma ambientação nesse movimento cultural, dedicou-se à análise do modo como os funkeiros se utilizaram de erupções urbanas como o arrastão do verão 1992/1993 para que se lançassem ao centro dos debates públicos sobre política urbana, num contexto de redemocratização marcado por uma transição política conservadora. Paralelamente, a consolidação do neoliberalismo como principal tendência de organização econômico-social acirrou as desigualdade sociorraciais fundantes daquela sociedade. Isso se evidenciou nos embates concretos e simbólicos travados pelo caráter do Estado, nos quais os bailes funk e os funkeiros foram peças chaves na composição das forças políticas em disputa, mas também participantes ativos que representaram diretamente seus interesses.

Assim, se o primeiro capítulo fez uma análise fracionada de três aspectos do movimento funk, ao analisá-lo separadamente como fenômeno cultural, midiático e político, isso não quer dizer que o processo de sua elaboração tenha ocorrido de modo segmentado ou linear. A simples participação no baile do clube Forró Ferrado da cidade de Nova Iguaçu ou a reprodução de suas formas de sociabilidade num território urbano regido por outros códigos e outras linguagens já davam uma dimensão política e midiática ao funk e aos funkeiros, pois, na medida em que essas ocasiões lhes permitiam apresentar e representar seus modos de vida e suas visões de mundo nos principais veículos de comunicação e de produção cultural, sua própria presença nesses espaços impactava na correlação de forças sociais em disputa. A abordagem fracionada desses aspectos é meramente metodológica e reflete a preocupação de desvendar o processo de institucionalização de tais embates naquelas estruturas objetivas as quais Antônio Gramsci se referiu – o que se percebe nas eleições municipais de 1992 para os cargos executivos e legislativos da capital, assim como nas medidas coercitivas adotadas pelas instituições jurídico-policiais do Estado contra os bailes funk.

No capítulo seguinte foram discutidos alguns desdobramentos do processo tratado no primeiro capítulo, priorizando as formas de organização, de

sociabilidade e de mobilização adotadas pelos funkeiros. A partir daí, buscou-se explicar de que maneira os membros do movimento funk (artistas, promotores e frequentadores de bailes e donos de equipes de som) se engajaram nos canais de negociação abertos pelo Estado após o arrastão de 1992, de modo a publicizarem suas demandas e a apontarem as causas e as soluções possíveis para os problemas associados aos bailes. Embora tenham mantido seu viés repressivo durante todo o período histórico abordado, as instituições do Estado que se dedicaram a lidar com os funkeiros se propuseram a desenvolver uma solução de consenso. Mesmo que, na maioria das vezes, esses espaços de negociação tenham desempenhado uma função meramente formal – já que as reivindicações feitas pelos funkeiros foram solenemente ignoradas pelas autoridades públicas – sua análise mostrou-se essencial para conhecer os “sacrifícios” e as concessões que os setores socialmente dominantes – representados pelo empresariado e pela ONG Viva Rio – estiveram dispostos a fazer em sua operação de incorporação dos significados comunicados pelos funkeiros. Ao discutir-se esse processo, espera-se ter demonstrado de modo concreto aquele movimento histórico apontado por Gramsci e Raymond Williams na introdução deste trabalho.

Na sequência, no terceiro capítulo verificou-se que os canais de negociação abertos pelo Estado – como as iniciativas de Nilo Batista, César Maia e Manoel Ribeiro – não foram predominantes na lógica de funcionamento das relações travadas entre funkeiros e Estado. Sobre isso, concluiu-se que, mesmo que tais espaços tenham sido resultado das ações dos funkeiros – os quais, ao inscreverem suas visões de mundo e suas formas de sociabilidade no sistema de significados dominante, produziram fraturas importantes nas estruturas e narrativas hegemônicas – não conseguiram deter o avanço do viés repressivo e estigmatizante que ganhou terreno na correlação de forças políticas que os vinculava ao Estado e à mídia empresarial. Desse modo, é possível considerar que as ações coercitivas foram elementos indispensáveis para a manutenção daquele “equilíbrio de compromisso”.

Nesse sentido, o intuito foi evidenciar que, naquele contexto, a abertura de canais de negociação – como o Seminário Barrados no Baile (1992), o Workshop Galeras (1993) e as várias reuniões de ajuste de conduta realizadas entre autoridades policiais e lideranças do movimento funk – era perfeitamente compatível com as práticas repressivas aplicadas por diversos agentes públicos.

Estas, longe de se referirem a iniciativas fortuitas ou autônomas, revelaram-se produtos das ações de inteligência das instituições jurídicas e policiais, que levantaram e produziram informações sobre as dinâmicas dos funkeiros, servindo de substrato para que, logo depois, fosse formulada uma linha política de atuação de contornos mais definidos. Daí, entende-se que a Operação Rio impactou decisivamente, porque, além de permitir o monitoramento das pessoas e dos lugares relacionados aos bailes funk, estabeleceu um parâmetro de discricionariedade para a atuação das forças de segurança contra os funkeiros e a juventude periférica, de modo geral.

Ao mesmo tempo, os vetos impostos ao Projeto de Lei Nº 1.058/95 – apresentado pelo vereador Antônio Pitanga (PT) com os objetivos de legitimar o funk como movimento cultural e de implicar o Estado na oferta de condições estruturais para sua realização – neutralizaram os efeitos práticos da proposta, o que denota a predominância de uma perspectiva proibicionista no âmbito legislativo municipal. A abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro com a função de investigar a propalada relação entre o crime os bailes funk indicam que, no âmbito legislativo estadual, essa lógica também foi a tendência que prevaleceu. Contudo, no caso dessa CPI, conclui-se que sua composição política foi favorável aos funkeiros devido ao perfil ideológico de seus membros, os quais se pautaram pela consolidação de relações de negociação ao invés da repressão e pela responsabilização das forças de segurança do Estado pelo quadro de violência associado aos bailes funk.

O quarto e último capítulo norteou-se pela tentativa de compreender por qual motivo as medidas apresentadas pelo Relatório Final da CPI de 1995 no sentido de responsabilizar o Estado pelo atendimento das reivindicações apresentadas pelos funkeiros e pelo equacionamento dos problemas identificados no entorno dos clubes não se concretizaram como políticas públicas. Tais propostas não só não foram efetivadas como foram substituídas por uma conduta intensamente repressiva, justamente no momento em que Mc's, DJ's e outros produtores de funk conseguiram se inserir nos principais espaços comerciais de produção e de circulação cultural, assim como criaram seus próprios veículos comunicativos, por meio dos quais expressavam seus valores, visões de mundo e modos de vida. A análise daquilo que os funkeiros expressaram – por meio de

suas músicas, clipes, danças, programas de rádio e televisão ou fanzines – ajudou a compreender quais foram os discursos, as práticas, os comportamentos e as produções artísticas que ultrapassaram os limites do sistema de significados central a qual Williams se referiu e quais deles mantiveram-se dentro dessas bordas.

A esse respeito, o mais interessante foi perceber que apesar de tais bordas serem bastante nítidas – especialmente no que se refere à escolha da ótica do criminoso para a constituição do eu lírico das letras das músicas –, elas não funcionaram como demarcações estáticas ou intransponíveis na relação entre funkeiros, Estado e mídia empresarial. Isso porque os mesmos sujeitos que adotavam discursos ou práticas culturais potencialmente disruptivas para os limites do sistema central de significados – como os compositores de funk proibidão ou os organizadores e participantes de bailes de corredor – souberam recorrer a formas mais mediadas de se expressarem, de sorte que mesmo aqueles valores, que, a princípio ou apresentados de forma mais explícita, não caberiam nesse sistema de significados acabavam sendo inscritos, provocando fraturas e deslocamentos nas narrativas hegemônicas.

Nesse contexto, entende-se que a articulação das práticas repressivas adotadas pelas forças de segurança e pelas instituições jurídicas e legislativas do Estado tiveram como eixo comum o esforço de inviabilizar a realização dos bailes funk, devido à capacidade de mobilização de jovens periféricos, assim como seu potencial de criar zonas de trocas simbólicas que poderiam, ainda que virtualmente, colocar em xeque a ordem social instituída. Para tanto, observou-se que os agentes públicos envolvidos na formulação e na implementação dessas práticas coercitivas sustentaram ideologicamente suas ações por meio dos discursos criminalizadores propostos, sobretudo, pelas linhas editoriais da mídia empresarial, as quais, ao responsabilizarem esses jovens pelo quadro de violência urbana, contribuíram para colocar suas vidas à disposição para o sacrifício em nome de uma ideia de bem coletivo – determinado pela correlação de forças políticas dessa conjuntura. O escrutínio da CPI realizada pela ALERJ em 1999 e da Lei Estadual Nº 3.410/00 permitiu enxergar que, naquele fim de século, a combinação de formas de incorporação e de proscrição do funk nas estruturas do Estado e da mídia corporativa expressam concretamente aquele “equilíbrio de compromisso” que Gramsci caracterizou como sendo passível de ser estabelecido

por formas diversas a partir da combinação das relações de coerção e consenso, “sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública – jornais e associações (...)” (GRAMSCI, 2007: p. 95).

Nas duas primeiras décadas do novo século, essas operações de incorporação e proscrição assumiriam uma carga ainda mais dramática, conforme novos episódios de barbárie espetacularizada assolaram o debate público. Em 2002, o baile funk da favela Vila Cruzeiro foi apontado como pivô do assassinato do jornalista Tim Lopes pela mídia corporativa. Embora o relatório apresentado pelo inspetor Daniel Gomes (da 22ª DP) afirmasse que “o trabalho do repórter era direcionado somente para o tráfico de entorpecentes” e que “em nenhum momento a imagem é desviada para qualquer outra atividade que pudesse ocorrer no local ou próximo”⁵⁴⁶, a linha editorial adotada pelos principais veículos de comunicação da mídia empresarial sustentou que Tim Lopes foi morto porque se dispôs a investigar denúncias a respeito de exploração sexual de menores feitas, supostamente, por moradores locais. A partir daí, desencadeou-se uma intensa campanha midiática de criminalização dos bailes funk, que foi acompanhada por violentas ações repressivas praticadas por agentes da segurança pública legalmente amparados pela Lei Estadual Nº 3.410/00.

Anos mais tarde, em Novembro de 2010, o conjunto de favelas do Complexo do Alemão foi invadido pelas forças de segurança do Estado com o apoio de veículos blindados da Marinha, demonstrando que houve uma continuidade na participação das Forças Armadas nas políticas de segurança pública do estado do Rio de Janeiro. Essa operação – que também deu início à instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora⁵⁴⁷ no local – teve como saldo para o funk a prisão dos Mc’s Smith, Frank, Tikão, Max e, posteriormente, do Mc Didô. Eles foram acusados de fazer o marketing do Comando Vermelho e de

546 FREIRE, Daniel Gomes de Lima. Relatório de Investigação Nº 58811-1022/2002. Procedimento 022-03810/2002. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado da Segurança Pública. Chefia da Polícia Civil. 022ª Delegacia de Polícia/Penha: 06/08/2002, p. 7.

547 Em sua dissertação de mestrado – publicada em livro postumamente, em 2018 – Marielle Franco caracterizou as UPP’s como uma política de segurança que pode ser vista como “uma iniciativa ideológica que responde às necessidades do momento, atendendo investidores diante de megaeventos, expondo o Rio de Janeiro ao mundo” ou como “uma política que fortalece o Estado penal, com o objetivo de conter os insatisfeitos ou ‘excluídos’ do processo, formados por uma quantidade significativa de pobres, cada vez mais empurrados para os guetos das cidades (FRANCO, 2018: p. 27).

cantarem músicas que ridicularizavam a polícia e levavam os jovens a idolatrarem os traficantes. Dias depois, os Mc's foram libertados, mas a repressão aos bailes funk seguiu constante durante o período de vigência das UPP's, principalmente quando a resolução 013 de 2007 foi decretada pelo Secretário de Segurança José Mariano Beltrame. A resolução que criava severas dificuldades para a realização de qualquer tipo de evento (mesmo festas privadas) nas favelas com UPP's foi revogada em 2013, mas seu efeito prático ainda pode ser percebido nos bailes de favela⁵⁴⁸.

Desde então, outras medidas repressivas foram adotadas por agentes públicos diversos, sobretudo pelas instituições policiais que seguiram invadindo bailes funk em todo estado, destruindo caixas de som e equipamentos das equipes e impondo humilhações diversas a seus frequentadores. No momento em que esta pesquisa se encerra, em Dezembro de 2019, a condenação do DJ Rennan da Penha – acusado de associação para o tráfico de drogas – e a chacina ocorrida no baile da DZ7, localizado na favela Paraisópolis, no estado de São Paulo, demonstram que, em mais este fim de década, o funk e o funkeiros permanecem numa posição de extrema vulnerabilidade diante da criminalização e da estigmatização praticadas pelos setores sociais dominantes, ainda que esse movimento cultural e seus participantes venham se consolidando como uma das principais formas de expressão artística do país, adquirindo, cada vez mais, uma dimensão internacionalizada por meio de seus artistas mais populares – como é o caso da cantora Ludmilla.

Por outro lado, se tais eventos impuseram dificuldades sensíveis aos produtores de funk e aos frequentadores dos bailes, é fundamental ressaltar que nada disso foi capaz de interditar a capacidade criativa dos membros desse movimento cultural, deixando nítido o potencial de regeneração e de reinvenção do funk. Apesar de todos esses entraves, seus artistas conseguiram reformular propostas estéticas, impactando de modo intermitente nos principais canais midiáticos. Assim, no início dos anos 2000, quando a Lei Estadual Nº 3.410/00 e o assassinato do jornalista Tim Lopes foram mobilizados como instrumentos para a perseguição aos bailes, o beat do Tamborzão – que havia sido criado ainda no final dos anos 1990 – se tornou a principal tendência estética por meio do sucesso

548 Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/08/cabral-anuncia-fim-de-resolucao-que-impedia-baile-funk-em-favelas-do-rio.html> . Acesso em: 27 dez. 2019.

de Mc's e de bondes de funkeiros, como Tati Quebra Barraco, Deize Tigrana, Mr. Catra, Bonde do Vinho, Bonde do Tigrão e Os Hawaianos, por exemplo. Por meio de letras de duplo sentido – cujo tema central era o sexo – eles colocaram o funk de volta nos programas televisivos dedicados ao público jovem ou de apelo popular, como *Caldeirão do Huck*, *Domingão do Faustão*, *Programa do Gugu* e *Superpop*, os quais exploraram ao máximo a sensualidade das músicas e das danças apresentadas nos palcos.

Em 2008, enquanto os artistas que se dedicaram a essa vertente mais sensualizada transitavam pelos principais circuitos culturais e midiáticos, um grupo de Mc's, DJ's e outros produtores de bailes se mobilizaram em torno de rodas de funk de viés político – assim definidas pelo Mc Leonardo, um de seus organizadores –, realizadas na estação Central do Brasil, em

“universidades e escolas públicas, acampamento do Movimento Sem Terra, escadarias da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, delegacias de polícia onde funcionam o Projeto Carceragem Cidadã, favelas ocupadas por policiais onde o funk é proibido” (LOPES, 2011: p. 103).

Os sujeitos que se dedicaram a essa iniciativa passaram, então, a reivindicar uma identidade de “funk de raiz”, que, de acordo com Adriana Lopes, não se referia à tentativa de estabelecer uma “verdadeira essência dessa prática musical” (LOPES, 2011: p. 103). Para a autora,

a reivindicação de uma ‘raiz’ para o funk (re)inventa uma tradição. Em outras palavras, a ‘raiz’ dessa identidade não é uma ‘verdadeira essência’ fixada numa arqueologia histórica, mas sim uma construção ‘estratégica’ (Spivak, 1994) de uma identidade coletiva, que se constitui à medida em que os sujeitos engajam-se num exercício de narrar a si próprios, estabelecendo ‘vínculos com’ e ‘recontando um’ passado. A ‘raiz’ não é uma essência original de um passado incontestável, mas sim uma reivindicação política do presente. A raiz de uma identidade é algo a ser (re)inventado dialogicamente e não descoberto. Portanto, parto do pressuposto de que interpretar a identidade da ‘raiz’ do funk carioca é dialogar com as reivindicações do presente de sujeitos inseridos em estruturas de poder”. (LOPES, 2011: p. 97)

As rodas de funk renderam frutos políticos importantes, como a fundação, em 2009, da Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk), que reuniu funkeiros, intelectuais e militantes políticos, com o intuito de lutar contra a criminalização desse movimento cultural e pela sua efetiva legitimação pelo

Estado, além apoiar aqueles artistas que desejassem seguir um estilo distinto da vertente predominante. Essa associação foi caracterizada por Mano Teko como um “elo entre militantes de esquerda e os jovens das favelas, mas também como uma ligação entre diversos movimentos sociais que agiam antes de forma isolada” (LOPES, 2011: p. 108). Tais grupos se uniram para questionar a pressão exercida pelas grandes empresas do mercado fonográfico e das telecomunicações na formulação estética daquele período, mas, sobretudo, para reivindicarem a aprovação de uma lei que reconhecesse o funk como manifestação cultural. Suas mobilizações, culminaram na aprovação da Lei Estadual 5.543/09, proposta pelo deputado estadual Marcelo Freixo (Partido Socialismo e Liberdade), que, além de revogar a Lei Estadual 3.410/00, definiu o funk como “um movimento cultural e musical de caráter popular” (excetuando-se as músicas que faziam “apologia” ao crime, deixando a vertente conhecida como proibidão fora de sua abrangência) e os artistas desse gênero musical como “agentes da cultura popular”. A lei determinou que “os assuntos relativos ao funk” deveriam “prioritariamente ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura”⁵⁴⁹.

Embora essa lei não tenha impedido as ações truculentas das instituições de justiça e das forças de segurança, ela abriu a possibilidade para que os funkeiros se utilizassem dos instrumentos de negociação propostos pelo Estado – como o acesso a determinados espaços públicos ou a participação em editais de produção cultural – justamente porque legitimou o funk como uma manifestação cultural. Um estudo mais sistematizado sobre seus efeitos ainda precisaria ser realizado para que se possa ter dimensão de seus limites e de suas contribuições para o funk, mas não parece absurdo cogitar que esse dispositivo legal tenha sido a tábua de salvação dos funkeiros no mar revolto colocado pela política das UPP’s, garantindo que moleques sinistros rabiscassem seus passinhos e dancinhas, num ritmo cada vez mais acelerado, chegando ao 150 BPM (que lançou o funk de volta no cenário internacional, sobretudo com o Mc Kevin O Chris) e, mais recentemente, ao 170 BPM (em que se destaca a DJ Iasmin Turbininha).

O funk, como qualquer outra manifestação cultural, é complexo e atravessado por inúmeras contradições, mas seu caráter mutável e sua capacidade de se regenerar

549 Lei Estadual Nº 5543 de 22 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>. Acesso em: 27 dez. 2019.

não são triviais. Por isso, ao vivê-lo ou ao estudá-lo deve-se ter em mente que seus significados estão sempre sob rasura, dada a instabilidade que ainda determina suas condições de produção e fruição. A obstinação dos funkeiros, que seguiram organizando e frequentando bailes, que insistiram em criar letras e beats e que continuaram dançando mesmo nos momentos de brutal perseguição e apesar daqueles que ficaram pelo caminho revela uma herança ancestral de resistência e uma habilidade de negociação. Isso porque, sua persistência em produzir e viver o funk a despeito de toda barbárie dirigida a este movimento cultural não pode significar outra coisa além de uma necessidade premente de reafirmar a humanidade daqueles que se dedicam a ele, assim como sua força criativa para transformar, cotidianamente, a cultura em um espaço de disputa política. De fato, o funk não era modismo. Ele foi e ainda é uma necessidade. E para aqueles incapazes de enxergar isso, funk-se quem puder.

Referências bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. "Writing against culture". In Richard Fox (org), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1991.

ADORNO, Theodor. Col. Grandes Cientistas Sociais. Textos Escolhidos. São Paulo: Ática, 1986.

_____; HORKHEIMER, Max. "A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas". In Max Horkheimer. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ALMEIDA, Gelsom e NETO, Sydenham. *Estado, Hegemonia e Luta de Classes: interesses organizados no Brasil recente*. Bauru: Canal 6, 2012.

BAKTHIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BATISTA, Carlos Bruce (org). *Tamborão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In Janaína Almeida e Marieta Ferreira (Org's). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.

BRAGANÇA, Juliana. "Porque o funk está preso na gaiola" (?): *A criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)*. Curso de Pós Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2017.

CYMROT, Danilo. "Ascensão e declínio dos bailes de corredor: o aspecto lúdico da violência e a seletividade da repressão policial". *Sistema Penal & Violência*, Porto Alegre, v. 4, n.2, jul./dez. 2012.

DAVIS, Natalie. "Descentering history: local stories and cultural crossings in a global world", *History and Theory*, 50, may 2011, 188-202.

DAYRELL, Juarez. "O rap e o funk na socialização da juventude". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, V, 28, n. 1, jan/jun 2002.

_____. "O jovem como sujeito social". *Revista Brasileira de Educação*, Set/Out/Nov/Dez 2003, Nº 24.

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

FACINA, Adriana. “‘Não me bate doutor’: Funk e criminalização da pobreza”. *V ENECULT*, Salvador: Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia: 2009.

_____. “‘Vou te dar um papo reto’: linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca”. *ENCONTRO NACIONAL DE LINGUAGEM E IDENTIDADE*, 1, Nov. 2008, Campinas. Anais... Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008.

_____. “Eu só quero é ser feliz” Quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro? *Revista EPOS* Vol. 1, No. 2, 2010.

_____; LOPES, Adriana. “Cidade do funk: Expressões da diáspora negra nas favelas cariocas”. Salvador: *VI ENECULT*, Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2010.

_____. (Org.) *Acari Cultural – Mapeamento da Produção Cultural Em Uma Favela na Zona Norte do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2014.

FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: Uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere: Maquiavel – Notas sobre o Estado e a Política*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Cadernos do Cárcere: Maquiavel – Literatura. Folclore. Gramática*. Volume 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____; FREIRE FILHO, João. “Funk Carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia”. *ECO-PÓS*, Vol. 6, n. 2, agosto-dezembro 2003.

_____. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOBSBAWN, Eric. *A História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

HUGGINS, Martha. “Violência e privatização do policiamento no Brasil: uma mistura invisível”. *Caderno CRH*, Salvador, v. 23, n. 60, Set./Dez. 2010.

LESSA, Juliana. “O samba e o funk cariocas: Rio de Janeiro, ontem e hoje”. *CEMARX - VII Colóquio Internacional Marx e Engels*, V. 1. Campinas: CEMARX - VII Colóquio Internacional Marx e Engels Anais, 2012.

_____; BRAGANÇA, Juliana. “O funk carioca: limites e possibilidades proporcionados pela indústria cultural”. *IS Working Papers*. Porto, 3a série, No 12, Janeiro de 2016.

_____. “A criminalização do funk e a consolidação de um Estado ampliado após a ditadura militar”. In Kênia Miranda (Org.). *Cultura de classe e resistências artísticas*. Rio de Janeiro: Consequência, 2017

LOPES, Adriana. “*Funk-se quem quiser*” – *no batidão negro da cidade carioca*. Campinas: Programa de Pós Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas 2010.

_____. “A construção da identidade juvenil no funk carioca”. *Anais do SETA*, Número 1, 2007.

LUDEMIR, Julio. *101 funks que você tem que ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MACEDO, Suzana. *DJ Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes Editora e Livraria, 2003.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Reorganizando em meio ao refluxo: ensaios de intervenção sobre a classe trabalhadora no Brasil atual*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2009

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 2004.

MENDONÇA, Sônia. e FONTES, Virgínia. *História do Brasil recente – 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2006.

MIZRAHI, Mylene. “A institucionalização do funk carioca e a invenção criativa da cultura”. *ANTÍTESES*, v. 6, n. 12, jul./dez. 2013.

NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

PALOMBINI, Carlos. “Soul Brasileiro e funk carioca”. *Opus*, Goiânia, v. 15, n 1, 2009.

_____. “Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose”. *ANAIS DO IV SIMPOM*. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2016.

LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

PEREIRA, Leonardo. “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”. *História* (São Paulo) v. 35, e 99, 2016.

PEREIRA, Réia. “‘É som de preto e favelado’: O caráter diaspórico, global e local do funk”. *Dito e Feito*, Ano IV, Volume 4, Nº 5, Jul.-Dez. 2013, UTFPR – Campus Curitiba.

PUTNAM, Lara. “To study the fragments/whole: microhistory and the Atlantic World”, *Journal of School History*, Volume 39, Number 3, Spring 2006.

RIBEIRO, Manoel. “Funk’n Rio: vilão ou big business?”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. No. 24, 1997.

RIVERA, Ángel. *Cuerpo y cultura. Las musicas mulatas y la subversion del baile*. Madrid, Iberoamericana, 2009.

SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana*, vol. 3, n. 1, 1997, pp. 41-73.

THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria ou Um Planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

THOMPSON, Paul. *Voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: Festas e estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

_____. “Funk e cultura popular carioca.” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 6, 1990.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Fontes

1 – Imprensa:

- *Jornal do Brasil*, 1989-2009.
- *O Dia*, 1989-2000.

2 – Fanzines:

- *Só Funk*. Nº 4, Ed. Tabajara de Publicações.
- *Revista Furacão 2000*, Ano I -Nº 1, Julho de 1995. INTRA.

3 – Discos e Músicas:

- *Funk Brasil: Volumes 1, 2, 3, 4 e 5*. DJ Marlboro, Polydor, Warner Music e Afegan. 1989-1996.
- *Equipe Super Quente*. DJ Grandmaster Raphael e Tony Minister. Cia. Industrial de discos e Fantastisc Voyage SP, 1989.
- *Conselho*. Mc Batata. Polydor, 1990.
- *Rap Brasil: Volumes 1, 2 e 3*. Afegan e Furacão 2000. Som Livre, 1995.
- *De baile em baile*. Mc's Júnior e Leonardo. Sony Music, 1995.
- *Claudinho & Buchecha*. Claudinho e Buchecha. Universal Music, 1996.
- *A Forma*. Claudinho e Buchecha. Universal Music, 1997.
- *Só Love*. Claudinho e Buchecha. Universal Music, 1998.
- "Funk-se quem puder". *Extra*. Gilberto Gil. WEA Discos: 1983.

4 – Legislação:

- Lei Federal Nº 4.513 de 1º de Dezembro de 1964. Consultada em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4513.htm (Último acesso em 8 de Janeiro de 2020).
- Lei Federal Nº 7.789 de 3 de Julho de 1989. Consultada em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7789.htm. Acesso em: 22 nov. 2019.
- Decreto Nº 1.302 de 4 de Novembro de 1994. Consultado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D1302.htm. Acesso em: 19 set. 2018.

- Lei Municipal Nº 2.343 de 1995. Consultada em <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/0b0a921dfe7efdb9032576ac0073372b?OpenDocument&ExpandSection=-3> . Acesso em: 18 set. 2018.
- Lei Federal Nº 9.032 de 28 de Abril de 1995. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9032.htm. Acesso em: 09 jan. 2020.
- Projeto de Lei Municipal nº 1.058 de 30 de Maio de 1995. Consultado junto à Biblioteca da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e também disponível em: http://www.camara.rj.gov.br/spldocs/pl/0095/pl1058_0095_001159.pdf. Acesso em: 03 out. 2018.
- Lei Municipal Nº 2.518 de 2 de Dezembro de 1996. Consultada em <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/7cb7d306c2b748cb0325796000610ad8/538756f1277706e3032576ac007337da?OpenDocument> Acesso em 03 out. 2018.
- Lei Estadual Nº 5543 de 22 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>. Acesso em: 27 dez 2019.

5 – Entrevistas:

- Entrevista com DJ Grandmaster Raphael, realizada por Carlos Palombini e Jones MFJay. 25 de Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.proibidao.org/angelo-raphael/> . Acesso em: 22 nov. 2019.
- Entrevista realizada com Mc Leonardo, realizada por Juliana Lessa. Rio de Janeiro, 30 de Março de 2017.
- Entrevista Verônica Costa realizada por Juliana Lessa. Rio de Janeiro, 10 de Abril de 2017.
- Entrevista com Tojão, realizada por Juliana Lessa. Duque de Caxias, 24 de Abril de 2017.
- Entrevista com DJ Marlboro, realizada por Juliana Lessa. Mangaratiba, 15 de Maio de 2017.

- Entrevista com Manoel Ribeiro, realizada por Juliana Lessa. Rio de Janeiro, 6 de Junho de 2018.

6 – Documentos Oficiais:

- *Relatório Baile Funk*. Assessoria de Comunicação Social/SEPC; Serviço Público Estadual – Gráfica ACADEPOL, Mimeo.
- Folheto de divulgação do Seminário Barrados no Baile – Entre o Funk e o Preconceito, 1992, Mimeo.
- COSTA, Altair, BARROS, Cândido, FOGAÇA, Carlos. *Baile Funk, um problema de polícia*. Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro/ Escola Superior de Polícia Militar. Mimeo, Niterói: 1993.
- “Baile Funk – Extraído de um trabalho da Escola de Oficiais da PM”. Mimeo, Sem data.
- *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*, 1995-1997 e 1999-2000.
- FREIRE, Daniel Gomes de Lima. Relatório de Investigação Nº 58811-1022/2002. Procedimento 022-03810/2002. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado da Segurança Pública. Chefia da Polícia Civil. 022ª Delegacia de Polícia/Penha: 06/08/2002.
- *Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade do Rio*. - Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015. Capítulos 8 e 9.

7 – Link's:

- <http://reportagensdebailles.blogspot.com.br/> . Acesso em: 18 ago. 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=n9jpx0ObWic>. Acesso em: 22 abr. 2018.
- <http://abiaids.org.br/>. Acesso em: 19 set. 2018.
- <http://www.dmcworld.com/>. Acesso em: 22 nov. 2019. (último acesso em 22 de Novembro de 2019).
- <https://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/maria-laura-monteza-de-sousa-carneiro>. Acesso em: 19 set. 2018.
- <http://www.ibam.org.br/info/institucional/1>. Acesso em: 16 set. 2018.
- <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/pena-de-denunciados-por-atentado-no-riocentro-pode-chegar-66-anos.html>. Acesso em: 24 set. 2018.

- <http://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-1994/resultados-das-eleicoes-1994/rio-de-janeiro/resultados-das-eleicoes-1994-rio-de-janeiro-governador>. Acesso em: 24 set. 2018.
- <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/27/cotidiano/16.html>. Acesso em: 30 set. 2018.
- <https://www.youtube.com/watch?v=yB0OLBec9KY> . Acesso em: 22 abr. 2019.
- https://www.youtube.com/watch?v=DsmbF_TC1PM. Acesso em: 12 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=iSaEW6C196A>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- https://promusicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=claudinho&busca_tipo_produto=&busca_tipo_certificado. Acesso em: 14 nov. 2019.
- <http://www.pnbe.org.br/historico.html>. Acesso em: 19 nov. 2019.-
- <https://oglobo.globo.com/rio/de-robauto-robtudo-feira-de-acari-oferece-produtos-roubados-funciona-sem-ser-incomodada-22174437>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ptEhnlGm2u0>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Yy13XuczSuo>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- https://www.youtube.com/watch?v=RC_2YLS271Y. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=2s7yro6KScg>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=2hhd2nUJHtM>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=X8MH7QHdqtc>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=fvyxEyXGqWM>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=4xiDPnXoddE>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=4xiDPnXoddE>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- <https://www.tabeladeirrf.com.br/tabela-do-salario-minimo.html>. Acesso em: 09 out. 2019.

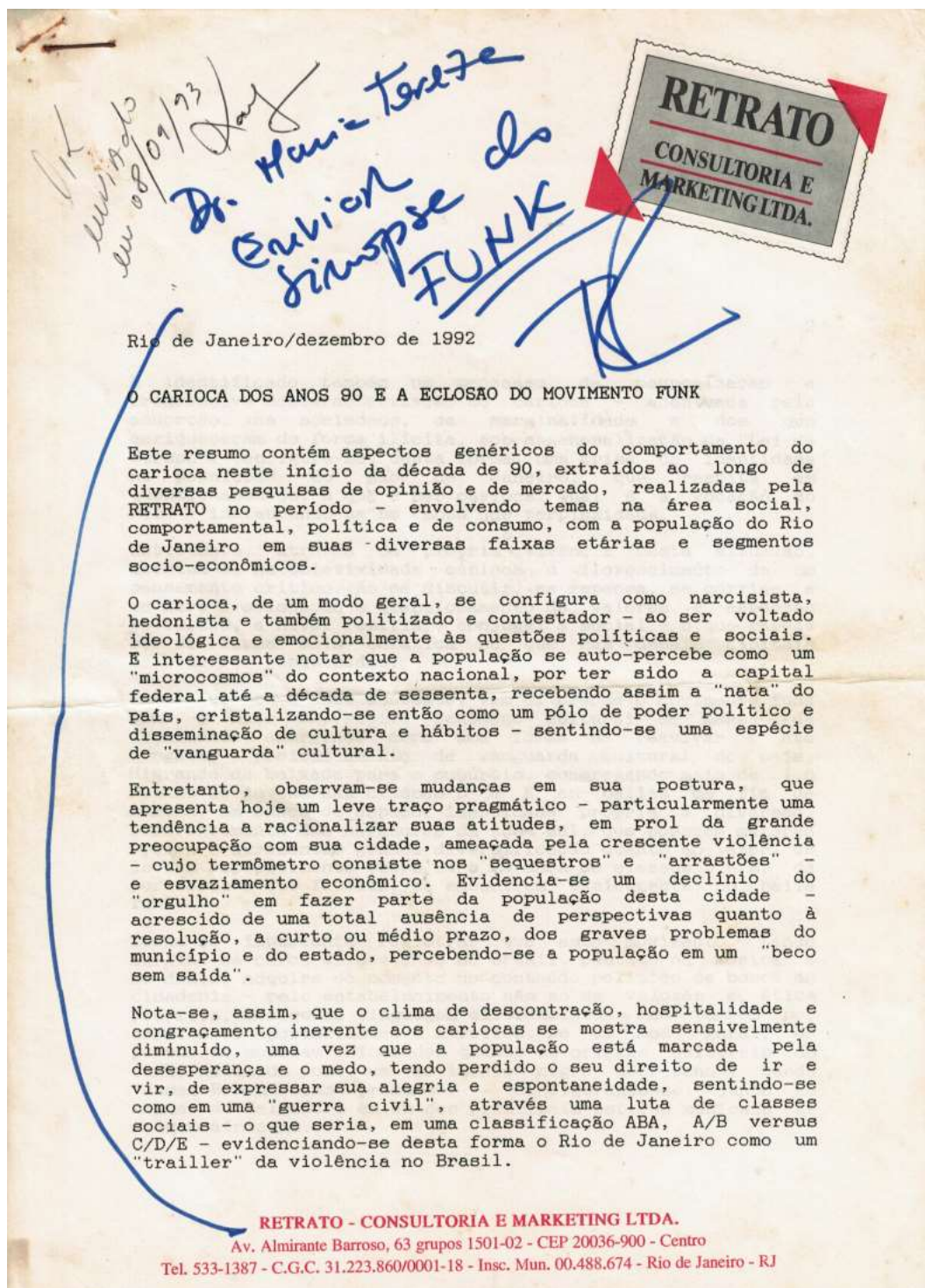
8 – Outros:

- *O carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk*. Retrato Consultoria e Marketing LTDA, Dezembro de 1992, Mimeo.
- “Programação (Preliminar)”. Material de apoio ao Workshop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da cidade?, Mimeo. Sem data.

7 Anexos

7.1

Anexo 1 – “O Carioca dos anos 90 e a eclosão do movimento funk”





2

E identificado também um processo de pauperização e progressiva descaracterização do carioca - acentuada pela absorção, na sociedade, da marginalidade e dos que enriqueceram de forma ilícita, sob a generalização da "Lei de Gerson". Configura-se, desta forma, uma crise de identidade na população do Rio de Janeiro, que resulta em questionamentos: o que é ser carioca? Qual é a vocação do Rio? - instaurando-se um "mood" de perplexidade.

Entretanto, através da própria vivência desta situação, acentua-se na coletividade carioca o florescimento de um pensamento crítico. Ao se discutir, se repensa, se corrige e se abre à colocação e questionamento de valores e aspectos polêmicos, a nível familiar, conjugal e social - o que parece ser de forma mais enfática do que nas demais capitais brasileiras pesquisadas.

Paralelamente a este contexto, vem aflorando o movimento funk como o mais expressivo fenômeno cultural de massa da atualidade, emergindo como uma forma de reavivar e até resgatar a posição do Rio de vanguarda cultural do país. Migrando da baixada para o subúrbio, congregando mais de 1,5 milhão de jovens das classes D e E em bailes de fim de semana, em busca de espaço, identidade própria e diversão. Diferentemente dos moradores da zona sul, que possuem maiores opções e apresentam grande diversificação quanto ao lazer, os jovens especialmente entre 14 e 23 anos de classes D e E, da periferia e das favelas, se encontram basicamente no baile funk.

Torna-se importante registrar que este movimento, tendo surgido há cerca de dez anos no Brasil, pautado na música e na dança, adquire no momento um conteúdo político de busca de cidadania - pelo estabelecimento não só de valores e ética próprios, código de linguagem diferenciado, mas também por anseios de oportunidades e direitos. De um modo geral, os jovens se mostram informados quanto às origens culturais do funk, definido como "um movimento negro americano", tendo "James Brown" como precursor - configurando-se, junto ao reggae de Salvador, em um dos principais estilos musicais de origem africana.



2

E identificado também um processo de pauperização e progressiva descaracterização do carioca - acentuada pela absorção, na sociedade, da marginalidade e dos que enriqueceram de forma ilícita, sob a generalização da "Lei de Gerson". Configura-se, desta forma, uma crise de identidade na população do Rio de Janeiro, que resulta em questionamentos: o que é ser carioca? Qual é a vocação do Rio? - instaurando-se um "mood" de perplexidade.

Entretanto, através da própria vivência desta situação, acentua-se na coletividade carioca o florescimento de um pensamento crítico. Ao se discutir, se repensa, se corrige e se abre à colocação e questionamento de valores e aspectos polêmicos, a nível familiar, conjugal e social - o que parece ser de forma mais enfática do que nas demais capitais brasileiras pesquisadas.

Paralelamente a este contexto, vem aflorando o movimento funk como o mais expressivo fenômeno cultural de massa da atualidade, emergindo como uma forma de reavivar e até resgatar a posição do Rio de vanguarda cultural do país. Migrando da baixada para o subúrbio, congregando mais de 1,5 milhão de jovens das classes D e E em bailes de fim de semana, em busca de espaço, identidade própria e diversão. Diferentemente dos moradores da zona sul, que possuem maiores opções e apresentam grande diversificação quanto ao lazer, os jovens especialmente entre 14 e 23 anos de classes D e E, da periferia e das favelas, se encontram basicamente no baile funk.

Torna-se importante registrar que este movimento, tendo surgido há cerca de dez anos no Brasil, pautado na música e na dança, adquire no momento um conteúdo político de busca de cidadania - pelo estabelecimento não só de valores e ética próprios, código de linguagem diferenciado, mas também por anseios de oportunidades e direitos. De um modo geral, os jovens se mostram informados quanto às origens culturais do funk, definido como "um movimento negro americano", tendo "James Brown" como precursor - configurando-se, junto ao reggae de Salvador, em um dos principais estilos musicais de origem africana.



4

Justificam assim sua não-participação nas passeatas pró-impeachment por associarem-nas aos "mauricinhos", que recebem maior destaque por parte da sociedade e dos meios de comunicação - enquanto que estes percebem sua exclusão por parte de um sistema capitalista selvagem, o que resulta na falta de expectativas a nível de ascensão social e oferta de trabalho:

"... A passeata era pra tirar um ladrão, pra botar outro no lugar". Político rouba mesmo e sempre vai roubar..."

"... Não fomos na passeata, porque era coisa de mauricinhos, só pra aparecer, pintar a cara, cantar, só curtidão..."

A maneira de reagir à condição de marginalidade, divide o movimento funk em "gangues" e "galeras":

- . **ganguê** - formada por funklers que, apesar de apreciarem a dança, expressam nela sua agressividade através da violência. Pela total ausência de perspectivas e por se sentirem socialmente excluídos do sistema, muitos - residentes na baixada e nas favelas - acabam ingressando no mundo do crime, que os absorve. As "gangues" do subúrbio também costumam expressar a sua revolta de forma violenta, como protesto;
- . **galera** - grupos que se reúnem sob um clima essencialmente lúdico, talvez dançando não só porque apreciam o funk, mas também pela ausência de expectativas e para tornar o seu cotidiano alegre e suportável, tendendo assim a um caráter pueril: "fazer um rap", "pegar uma música e botar letra", criar coreografias, fazer gincanas e outras brincadeiras com brindes. Entretanto, supomos que, na medida em que tomam consciência de sua situação social excludente, muitas "galeras" irão tornar-se provavelmente em "gangues".

Além destas duas categorias, existem "funklers" que não pertencem a "gangues" ou "galeras" - tendendo contudo naturalmente a se incorporar ao lado mais pacífico do movimento, caso não haja uma predisposição do indivíduo ou grupo à marginalidade.



5

No que se refere ao "arrastão", afirmam que seu caráter violento não diz respeito aos funklers e sim a "pivetes"/"bagunceiros" que também dançam e apreciam o funk. Segundo os entrevistados, estes visam extravasar a violência "não só nos bailes, como nas ruas".

Assim, os "arrastões" são relacionados por estes ao lado marginal incorporado pelo funk - a "gangue" - aliado à própria situação socio-econômica, à miséria que aflora nas favelas e baixada, resultando na ausência de perspectivas de trabalho e ascensão social. Desta forma, as gangues, conscientes de terem adquirido expressão política, preconizam o aumento da violência e da barbárie no Rio de Janeiro:

"... Arrastão não tem nada a ver com os funklers, com a dança. A única coisa é que o pessoal das gangues gosta de dançar funk também. São arruaceiros, dizem que eles tão ligados ao comando vermelho e ao segundo comando, e a gente é que leva fama de marginal. Não tem nada a ver..."

"... Nos bailes funk tem ordem, tem segurança, a confusão é fora do baile. Richa de gangues e galeras, que querem mandar. Lá dentro, quando fazem alguma, a segurança põe pra fora..."

"... Tem gente que fala que tem vantagens em ser da gangue, porque passa a ter uma importância, é respeitado e tem proteção. Ninguém mexe com ele..."

"... Emprego pra gente aqui no Rio tá difícil, não tem mesmo. Eu me formei em contabilidade e não arranjo emprego, estou batalhando pra caramba. É nada. É porisso que tem muito funkler que é camelô, porque não consegue trabalhar..."

"... A turma da baixada é que mais revoltada, pela dificuldade de grana, de arranjar emprego. Aí parte pra violência, entra no meio ruim, passa a trabalhar pra bandido, dedando pra polícia..."



6

Neste sentido, por estarem os funklers cada vez mais cõscios de sua expressão numérica, bem como da importância de sua luta pela gradativa transformação de um poder marginal em poder político - sinalizam a tendência a uma explosão incontrolável da violência urbana, caso não sejam reconhecidos e legitimados pela sociedade. A aceitação do funk, enquanto movimento cultural de massa - especialmente no que tange à sua valorização pelos meios de comunicação - pode ser expressa em concursos de música, coreografia, em aperfeiçoamento da estética e, principalmente, em ofertas de trabalho na indústria musical cultural, o que adquiriria uma marca de identidade carioca, distanciando-se naturalmente da violência por esta legitimação.

Como principais bailes funk, são citados Pavunense (Pavuna), Boêmios (Irajá), Mauá (São Gonçalo), River (Abolição), Sargento (Cascadura) e Manequinho (Mourisco, destinado aos funklers da zona sul). Além destes, também frequentam, de forma menos assídua, o "Charm" ("baile mais social"), "Tecnopop" ("com som de computador"), "Metal", "Balanço" ("Funk mais lento") e "Reggae". o preço da entrada está entre Cr\$ 10 mil e Cr\$ 20 mil e habitualmente apenas os homens pagam - na medida em que os pais privilegiam a diversão dos rapazes, por não terem dinheiro para todos se divertirem e - para viabilizar a execução dos bailes - as damas entram de graça.

A nível de preferências musicais dos funkeiros, destacam-se os conjuntos musicais de "Tony Garcia", "Funk Brasil", "MC. Batata", "MC. Hammer" - e as músicas "Melô da eternidade", "Melô da bicha loura", "Rap do pirão", "Spring love", que segundo estes "explodem o baile". São citadas como rádios que divulgam e valorizam o funk "Manchete FM", "Imprensa FM", "105 FM" e "Mundial AM".

Como melhores equipes de som que atuam em bailes funks citam: "Furacão 2000", "Cash Box", "Studio 58", "Hollywood", "Casual", entre outras.



FUNKS - TEXTUAIS

"... Tem músicas que sobem a cabeça da gente e provocam violência como a melô do cachorro..."

"... A vantagem de fazer parte de galera é que a gente vai em grupo e tem proteção para ir e vir..."

"... As músicas que tocam nos bailes influenciam a gente a brigar e fazem com que a gente fique possessa do espírito..."

"... Existe dentro da gente um ser animal, aí no baile, dançando a música, a gente põe a revolta para fora..."

"... Quem briga mais são os homens porque a sociedade cobra mais deles, eles têm que ter emprego, a gente pega mais leve porque não têm que ter emprego, a gente pode fazer bico..."

"... Quando eu vou ao baile funk, eu libero a raiva que tem dentro de mim. Funk é uma forma de protesto dos negros..."

"... No funk tem mais briga pelas suas próprias origens. O funk veio dos Estados Unidos como forma de protesto dos negros contra a discriminação..."

"... No funk há de tudo, há gente boa e gente ruim. Os homens confundem a cabeça porque não arranjam emprego, aí tem alguns que entram para um comando..."

"... O funkeiro é discriminado. Eles acham que pobre tem que morrer. A solução está na cara, aceitar o funkeiro e não discriminá-lo como a polícia faz..."

RETRATO - CONSULTORIA E MARKETING LTDA.

Av. Almirante Barroso, 63 grupos 1501-02 - CEP 20036-900 - Centro
Tel. 533-1387 - C.G.C. 31.223.860/0001-18 - Insc. Mun. 00.488.674 - Rio de Janeiro - RJ



"... Me sinto discriminado, vejo uma roupa na vitrine, junto dinheiro, quando vou lá, já aumentou e não posso comprar. Aí revolto, vejo um monte de gente comprando, uma, duas, três roupas e eu nada. Quando eu recebo meu salário dá vontade de chorar. Fico em pé de uma às dez, de segunda à sábado, quando chega o fim do mês, o dinheiro não dá para nada, só dá vontade é de quebrar tudo..."

"... Com este salário não dá vontade para trabalhar, só dá tristeza e revolta, tem que rever o valor do salário, porque só pobre e preto que ganham pouco..."

"... Minha casa tem treze pessoas, hoje meus tios vieram morar com a gente e assim mesmo o dinheiro não dá..."

"... A vida para gente é uma dureza, a gente faz inscrição e espera, o emprego não vem e é aí que dá a revolta..."

"... Rock é a burguesia e como dizia Cazuza, a burguesia fede. Eles cheiram, fumam, fazem diabo, mas como é pessoal que tem mais dinheiro, a polícia não mexe. A polícia tem que tratar o pessoal do funk igual ao pessoal do rock, com respeito. O burguês está sempre protegido, tem sempre um jeitinho para ele entrar num concurso, o pobre não, nem quando passa, ele tem chance..."

"... O funk deu poder a gente, porque a gente existe e protesta. É uma forma de protesto dos negros contra a discriminação e humilhação..."

"... A polícia implica com a gente, com mulher não. Um cara de cabelo enrolado a polícia vai logo em cima. Este é o rap mais verdadeiro que existe: se um preto está correndo, atire em cima que é ladrão. De cabelo enrolado, ao entrar na condução, todos tiram seu relógio, aliança e cordão..."

"... A polícia é violenta com a gente do funk. Revista, manda descer do ônibus, não respeita, manda descer, empurra e tudo isso, porque a gente é preto e tem cabelo enrolado. O preto é discriminado, isto é preconceito e racismo..."

7.2

Anexo 2 – “Baile funk – relatório”



SERVIÇO PÚBLICO ESTADUAL
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL/SEPC

BAILE FUNK

RELATÓRIO

Originário nos anos 60 nos Estados Unidos, como manifestação paralela às lutas da raça negra contra a discriminação, o movimento funk ganhou uma nova cara nos últimos anos aqui no Rio de Janeiro. De uns tempos para cá funk virou sinônimo de violência. A mídia está formando o estereótipo da delinquência juvenil no nosso Estado em cima dos bailes funk. O episódio do "arrastão" no Arpoador foi o clímax dessa tendência, iniciada sistematicamente a partir de homicídios ocorridos nas periferias dos bailes funk, no início deste ano.

As primeiras manifestações contra os bailes funk somaram-se medidas governamentais no sentido de dialogar com os setores envolvidos. Em meados do mês de maio, com os bailes interditados pela Defesa Civil, realizou-se a primeira reunião entre setores da Polícia Civil e as equipes de som. Dois clubes, considerados os mais problemáticos na época, foram eleitos para a realização de bailes pilotos: Mauá de São Gonçalo e Pavunense.

Em 16 de junho, no auditório da Central de Polícia (Cepol), foi realizado o primeiro encontro entre órgãos governamentais e não governamentais e representantes de galeras e promotores de bailes funk. O próprio Vice-Governador e Secretário de Justiça e Polícia Civil, Dr. Nilo Batista, presidiu a reunião que contou com a participação de cúpulas da Polícia Civil, Polícia Militar e Defesa Civil, além de representantes da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Negras (Carlos Alberto Medeiros), Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (Januário Garcia), Riotur (Anfilófilo O. Filho - Filó), atuando na condição de observadores sociais.

Com o objetivo de promover a paz funk, o encontro serviu, sobretudo, para demonstrar a disposição do Governo em estabe

Gráfica - ACADEPOL



SERVIÇO PÚBLICO ESTADUAL
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

lecer uma nova linha de atuação em relação aos funkeiros, e também para compreender alguns problemas periféricos então desconhecidos. A carência de transportes coletivos no horário em que os bailes terminam foi a principal reclamação da comunidade funk, que relaciona a questão da violência nas saídas dos bailes à precariedade dos serviços à noite. Os promotores dos bailes atribuíram à imprensa uma campanha contra o funk e cobraram das autoridades policiamento nas áreas periféricas onde os bailes são realizados.

Os funkeiros ouviram do Vice-Governador Nilo Batista que o baile não pode ser uma questão de polícia, e que é totalmente inviável o Governo do Estado desenvolver seu planejamento de segurança a partir do baile funk.

Os observadores sociais enfatizaram a necessidade de se estimular a auto-estima nos funkeiros com projeções de slides durante os bailes e outras iniciativas que ajudarão a formar um novo perfil do funk.

Como já se havia manifestado nas reuniões anteriores, por parte das equipes de som, os concursos de galeras foram apontados também como estimuladores da violência. Rômulo Costa, doho da Furacão 2000, defendeu os concursos com o argumento de que através de gincanas entre as galeras os jovens se mantêm ocupados com coisas saudáveis.

Do encontro formou-se uma comissão com representantes da Polícia Civil, Polícia Militar, Defesa Civil e os observadores sociais para acompanhar a realização dos dois bailes pilotos.

Em 27 de junho, uma nova reunião foi realizada na Cepol para tratar da organização dos bailes no Mauá e Pavunense. O resultado disso foi que os bailes transcorreram dentro de um clima de cordialidade e diversão, propiciando a desinterdição de outros bailes.

Durou até 26 de agosto a liberação. Todos os bailes funk foram novamente interditados pelo Estado-Maior Conjunto de Segurança Pública, devido a mais uma onda de violência em alguns

Gráfica - ACADEPOL



SERVIÇO PÚBLICO ESTADUAL
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

clubes do Grande Rio.

Funkeiros, Governo e observadores sociais voltaram a se reunir na Secretaria de Polícia Civil para rediscutir a violência. Por iniciativa da Associação das Equipes de Som do Rio de Janeiro sete clubes foram apontados como os mais problemáticos para a realização de bailes funk.

Em 23 de setembro, o Estado-Maior Conjunto de Segurança Pública, avaliando as periódicas reuniões com os funkeiros, tomou a seguinte decisão:

"Considerando que os bailes funk não são locais para prática de vandalismo; considerando os resultados obtidos pela Comissão em reuniões com as equipes de som, galeras e dirigentes dos clubes; considerando a criação da Associação das Equipes de Som do Rio de Janeiro, que se propõe a assumir o auto-controle dos bailes realizados no Grande Rio, participando à Comissão sempre que houver possibilidade conflitante com os interesses da Segurança Pública; considerando os exames feitos pela Comissão;

Resolve:

Manter a interdição de sete clubes para bailes: Pavunense, Madureira Atlético Clube, boêmios de Irajá, Grêmio de Rocha Miranda, Centro de Comércio e Indústria de Pilares, Associação Atlético Vicente de Carvalho e Escola de Samba Império Serrano.

A partir desta sexta-feira a Comissão fará reuniões com os promotores e participantes dos bailes que permanecem interditados.

Liberar os demais clubes, desde que sejam respeitados a capacidade de lotação máxima e o volume do som não venha produzir importunação aos moradores da vizinhança.

Recomendar aos promotores e participantes que evitem qualquer tipo de conflito, ato de depredação e vandalismo quando no acesso e saída dos bailes.

Os incidentes praticados por eventuais baderneiros sejam denunciados para as medidas de repressão legal.

Recomendar que as delegacias da área, batalhões da Polícia Militar e Defesa Civil comuniquem à Comissão qualquer anorma-



SERVIÇO PÚBLICO ESTADUAL
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

lidade para a imediata interdição.

A Delegacia Móvel do Meio Ambiente e a Divisão de Proteção à Criança e ao Adolescente da Polícia Civil realizarão rondas de fiscalização nos clubes".

Em 03 de novembro, já com todos os bailes desinterditados, o Vice-Governador Nilo Batista criou uma Comissão Executiva (Faperj, Secretaria de Polícia Civil e Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Negras) para viabilizar um projeto com sugestões para uma política de bailes funk, com participação da comunidade acadêmica.

[illegible]

Letiz Otávio F. de Silva
1998-2006, 2008-2009

Jorge Narciso Pare
SANTON INDUSTRIAL

7.3

Anexo 3 – “Seminário Barrados no Baile – Entre o funk e o preconceito”

OBJETIVO

O objetivo deste primeiro Seminário é promover uma discussão interdisciplinar entre os diversos segmentos da sociedade (governo, representação da sociedade civil, comunidade científica, etc) sobre o fenômeno dos bailes "funk" e os recentes episódios, reais e imaginários, de violência no Rio de Janeiro.

Como resultado, busca-se sugestões que aprofundem o conhecimento desta área pouco estudada e indicações para ações do poder público e da sociedade.

DATA
8 de dezembro de 1992

HORÁRIO
10:00 hs às 18:45h

LOCAL
Av. Gomes Freire, 320 - 3º. andar - Centro

Promoção

Vice-Governadoria
Secretaria de Polícia Civil
Secretaria de Polícia Militar
Secretaria de Justiça
Secretaria de Defesa Civil
Secretaria de Defesa e Promoção das Populações Negras,
Secretaria de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia
Secretaria de Trabalho e Ação Social

FAPERJ
Diretor Superintendente:
Fernando Peregrino


Assessoria de Comunicação Social

Assessoria de Imprensa
Dominique Ribeiro e Regina Scheneider

Publicidade
Kay Bartucci

Criação
Carlos Cardoso

SEMINÁRIO BARRADOS NO BAILE ENTRE O FUNK E O PRECONCEITO



Rio de Janeiro
8 de dezembro de 1992

organização

FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Rio de Janeiro

ABERTURA

10h - 10h
Vice-Governador Nilo Batista

Painel I

A VISÃO DOS ÓRGÃOS
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Presidente
Rosa Cardoso - SEJ
Coordenador Temático
Gisálrio Cerqueira - CUEP

Expositores:
Elson Campello - SEPC
Carlos Alberto Medeiros - SEDEPRON
Cel. Adilson Fernandes - SEPM
Gustavo Tepedino - UERJ/FAPERJ

Painel II

A VISÃO DA
SOCIEDADE CIVIL

14h - 16h

Presidente
Joel Rufino - UFRJ
Coordenador Temático
Maria Paula Gomes - SEICCT

Expositores
Jair Foly de Azevedo - Galeria da Vila Kennedy
Luiz Orlando Matias - Associação das Equipes de Som
Frei David - Paróquia de S.J. de Meriti
Januário Garcia - Movimento Negro
João Roberto de Almeida - Secret. de Cultura

Painel III

A VISÃO DA
COMUNIDADE CIENTÍFICA

16:15h - 18h

Presidente
Fernando Peregrino - FAPERJ
Coordenador Temático
Sílvia Ramos - IUPERJ

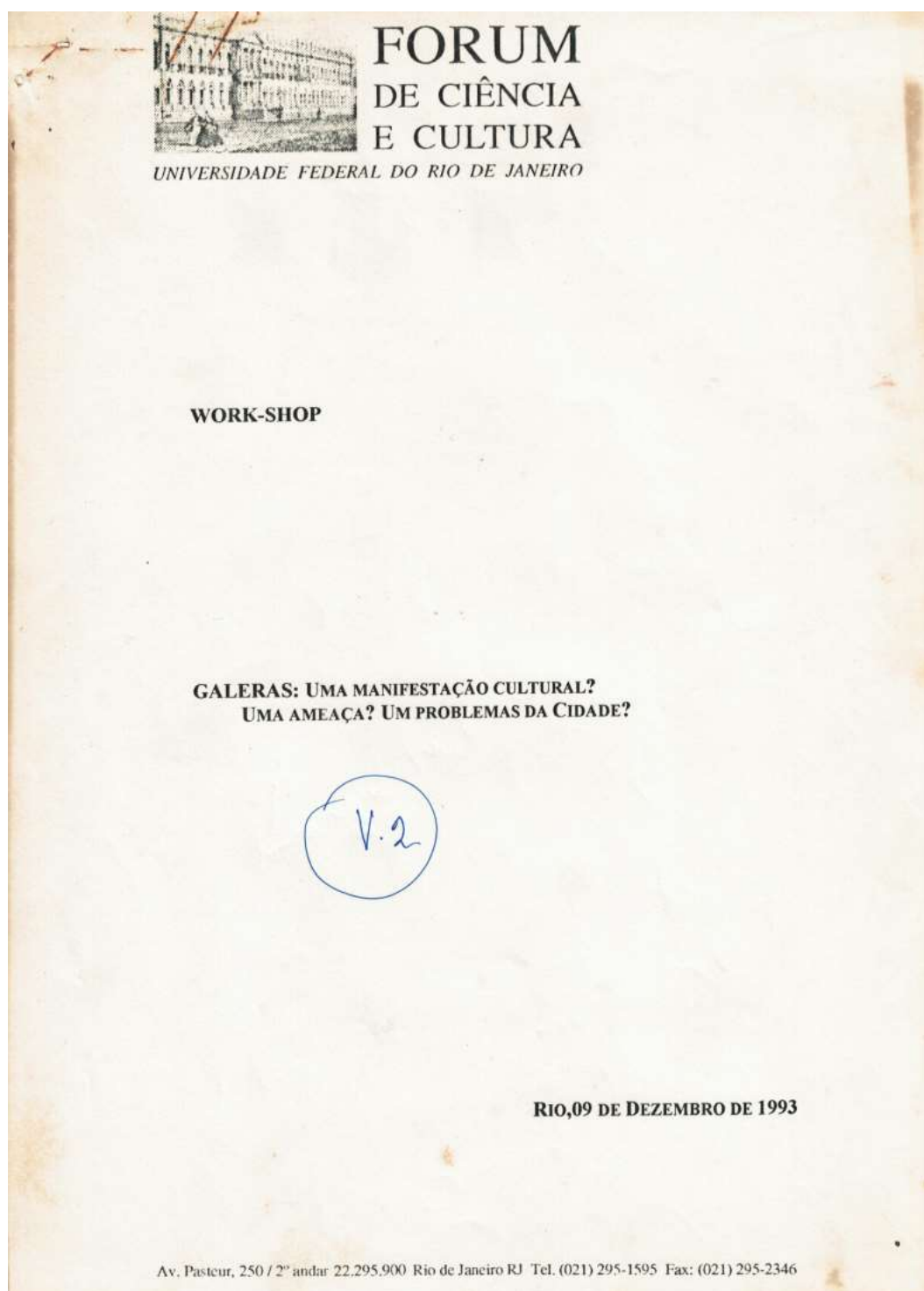
Expositores
Livio Samsoni - UFBA
Carlos Hasenbalg - IUPERJ
Gilberto Velho - MN/UFRJ
Hermano Viana - MN/UFRJ
Muniz Sodré - UFRJ

18:15h-18:45h
Vice-Governador Nilo Batista

ENCERRAMENTO

7.4

Anexo 4 – “Work-shop Galeras: Uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problemas da cidade?”





FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

. GALERAS: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL? UMA AMEAÇA? UM PROBLEMA DA CIDADE?

INTRODUÇÃO

DOS CONFLITOS DE GALERAS, NAS PRAIAS DA ZONA SUL DO RIO, DESTACAMOS EM PARTICULAR OS SEGUINTE ASPECTOS:

- A) A INDIGNAÇÃO E ESPANTO DE PROPRIETÁRIOS, MORADORES E USUÁRIOS DIANTE DOS INCIDENTES QUE SE REPETIRAM NAS PRAIAS COM A, À PRINCÍPIO, ALEGRE E POSTERIORMENTE, VIOLENTA, PARTICIPAÇÃO DE RAPAZES E MOÇAS, DAS NOSSAS PERIFERIAS, E POLICIAIS;
- B) OS PREJUÍZOS INCOMENSURÁVEIS SOBRE A IMAGEM DO RIO, E PARA OS SETORES ECONÔMICOS RELACIONADOS AO TURISMO EM GERAL E AO MERCADO IMOBILIÁRIO, COM REPERCUSSÕES SOBRE EMPREGO E SOBRE A ARRECADAÇÃO PÚBLICA;
- C) O DE PONTA DO ICEBERG QUE SE AVOLUMA EM DIREÇÃO ÀS PERIFERIAS, ONDE A VIOLÊNCIA DO COTIDIANO É RITUALIZADA NO ANTAGONISMO DAS GALERAS, NOS GRITOS DE GUERRA, NAS DEMARCAÇÕES DE TERRITÓRIOS E NOS EMBATES.

QUE CAMINHO ESTAMOS TOMANDO E O QUE PODE SER FEITO A RESPEITO?

- 7 A IMPORTÂNCIA DO CORRETO EQUACIONAMENTO DESSAS QUESTÕES É PROPORCIONAL AOS PREJUÍZOS QUE O PROBLEMA TRAZ AO RIO - UMA "MARCA MUNDIAL", À SUA ECONOMIA, À SUA POPULAÇÃO E A SEU PROJETO DE METRÓPOLE.

COLABORAR PARA ESSE EQUACIONAMENTO É O OBJETIVO DE CADA UM DOS CONVIDADOS/PARTICIPANTES.



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

METODOLOGIA

- DURANTE UMA MANHÃ E UMA TARDE GERA-SE INFORMAÇÃO DISCUTE-SE O PROBLEMA E LEVANTAM-SE ALTERNATIVAS.
- RECORTES DE JORNAIS, MATERIAL FILMADO EM VT E DEPOIMENTOS, COMPÕEM UM PRIMEIRO MÓDULO DE INFORMAÇÕES.
- NUM SEGUNDO MÓDULO, UM ESTUDO SOBRE LOS ANGELES SERVE DE PANO DE FUNDO A TRES DEBATEDORES, QUE COMENTARÃO O CASO DO RIO DE JANEIRO, SOB ÓTICAS ESPECÍFICAS.
A SEGUIR UM PAINEL EXPÕE VÁRIAS VISÕES SOBRE OS IMPACTOS ECONÔMICOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.
- SERÁ ELABORADO UM RELATO SINTÉTICO DAS SEÇÕES, PARA ENCAMINHAMENTO AOS PARTICIPANTES.

PARTICIPANTES

HÁ DUAS CATEGORIAS DE PARTICIPANTES :

- AQUELES QUE FORAM CONVIDADOS PARA SENTAREM À MESA E QUE PARTICIPARÃO DOS DEBATES COMO EXPOSITORES OU FAZENDO INTERVENÇÕES E PERGUNTAS;
- AQUELES OCUPANTES DAS CADEIRAS LATERAIS, CONVIDADOS A ASSISTIR AOS DEBATES OU ELABORAR OS RELATORIOS DAS SEÇÕES. ESTES PODERÃO ENCAMINHAR PERGUNTAS ESCRITAS, À COORDENAÇÃO, QUE AS LERÁ NA MEDIDA DA DISPONIBILIDADE DE TEMPO E A SEU CRITÉRIO.



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

SÃO PARTICIPANTES:

- DIRIGENTES PÚBLICOS;
- REPRESENTANTES EMPRESARIAIS;
- MEMBROS DA COMUNIDADE TÉCNICA E ACADÊMICA;
- FORMADORES DE OPINIÃO E JORNALISTAS;
- REPRESENTANTES DO CIRCUITO FUNK E DE MORADORES DA PERIFERIA.

PROGRAMAÇÃO (PRELIMINAR)

09:00 HORAS ABERTURA

PROF. NELSON MACULAN FILHO. REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO.- (10 MINUTOS)

PREFEITO CESAR MAIA, DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (20 MINUTOS)

09:20 HORAS FILMES VT

MATERIAL TELEJORNALÍSTICO SOBRE O EPISÓDIO DE 12 OUT 93, EM IPANEMA.

- TRECHOS DO PROGRAMA LEGAL, SOBRE BAILES FUNK.
- TRECHOS DO DOCUMENTO ESPECIAL, SOBRE VIOLÊNCIA EM BAILES FUNK.

09:35 HORAS MESA REDONDA

AS GALERAS: POR QUE SE FORMAM? COMO SÃO ORGANIZADAS?
POR QUE LUTAM? QUAL A SUA FINALIDADE?
(50 MINUTOS)



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

COORDENADOR: ZUENIR VENTURA

EXPOSITORES:

- CHEFE DE EQUIPE - FURACÃO 2.000 - ROMULO
- REPRESENTANTES DE GALERAS
- POMOTOR DE BAILE FUNK - MALBORO DJ.
- 4 - PRESIDENTE DE ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DA PERIFERIA - QUEM?

11:05 HORAS ESTUDO DE CASO - LOS ANGELES E AS GANGS DE RUA

COORDENADOR: MARLENE FERNANDES - IBAM/PROJ. MEGA CIDADES.

7 EXPOSITOR: MANOEL RIBEIRO-ARQUITETO (30 MINUTOS MAIS 30 MINUTOS DE DEBATES)

13:45 HORAS ALMOCO NA UNIVERSIDADE

14:30 HORAS PAINEL "O CASO DO RIO DE JANEIRO": TRÊS VISÕES DO PROBLEMA
(60 MINUTOS MAIS 30 DE DEBATES)

7 **COORDENADOR: AYRTON XEREZ - SUPERINTENDENTE DA CEF.**
EXPOSITORES: → ALBA ZALUAR - ANTROPÓLOGA
→ SILVIA RAMOS - CIENTISTA POLÍTICA - FAPERJ.
→ SOLANGE AMARAL - SUB-PREFEITA DA ZONA SUL.

16:00 HORAS PAINEL "IMPACTOS DOS TUMULTOS NAS PRAIAS", SOBRE A ECONOMIA DO RIO, (60 MINUTOS MAIS 30 DE DEBATES)

COORDENADOR: DR ARTHUR DONATO - PRES. DA FIRJAN

EXPOSITORES: NÁDIA REBOUÇAS - EMPRESÁRIA DE MARKETING
FERNANDO WROBEL - PRESIDENTE DA ADEMI
ALFREDO LAUFER - COORDENADOR DO PNBE
RODRIGO LOPES - SECRETÁRIO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DO MUNICÍPIO DO RIO.



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

APOIO

- . FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA
- . PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO
- . CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

LOCAL E DATA

- 5ª FEIRA, DIA 09 DE DEZEMBRO DE 1993
 - FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA DA UFRJ - PRÉDIO DA REITORIA
AV. PASTEUR, Nº 250, 2º AND.
- ESTACIONAMENTO COM ENTRADA PELA AV. WESCESLAU BRAS

INFORMAÇÕES: COM D. LUCIA, TEL: 295-1595
FAX: 295-2346

CRÉDITOS

- . SUPERVISÃO - LUIZ PINGUELLI ROSA
- . PROJETO E COORDENAÇÃO - MANOEL RIBEIRO
- . RELAÇÕES PÚBLICAS - JOSÉ ISAAC KAC
- . APOIO - LUCIA HELENA FERREIRA DE AZEVEDO
- . RELADORES - OLGA BRONSTEIN
 . HEBERTO LIRA



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

WORK SHOP - GALERAS: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL? UMA AMEAÇA? UM PROBLEMA DA CIDADE?

INSTRUÇÕES DE PARTICIPAÇÃO

NOSSO EVENTO CONSTITUI-SE NUM TRABALHO DE EQUIPE.

TRINTA E SEIS PESSOAS QUALIFICADAS, EM TORNO DE UMA MESA, VÃO FAZER PRONUNCIAMENTOS, DEBATER E ENCAMINHAR SUGESTÕES QUANTO AO ENTENDIMENTO DO FENÔMENO **FUNK** E ELIMINAÇÃO DOS ASPECTOS NEGATIVOS QUE CONVIVEM COM ESSA IMPORTANTE MANIFESTAÇÃO CULTURAL DAS PERIFERIAS.

O MATERIAL PREVIAMENTE DISTRIBUIDO DEVE SER LIDO, COM VISTAS A ESTABELECER UMA BASE DE CONHECIMENTO MÍNIMA, QUE ORIENTE OS TRABALHOS.

A DINÂMICA DO EVENTO DEVE SER ÁGIL, EM RÍTMO FUNK, E REQUER PRONUNCIAMENTOS SINTÉTICOS E BREVES.

O REGIME É DE "IMERSÃO", DAS 09:00 ÀS 18:00 HS, E CONTAMOS COM DISCIPLINA E ESPÍRITO COLABORATIVO.

BOM TRABALHO.

A COORDENAÇÃO.



FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CHAVES DE LEITURA DO MATERIAL FILMADO

CHAVES

- RIVALIDADE
- VIOLÊNCIA
- ESPANTO E MEDO
- ESCALA DO PROBLEMA
- DESPREPARO POLICIAL
- DIFICULDADES DE TRANSPORTE
- DESCONHECIMENTO E INCOMPREENÇÃO
- ALEGRIA
- ESPÍRITO GRUPAL
- A FORÇA DO MOVIMENTO
- ELEMENTOS DO MUNDO FUNK
- UM OUTRO RIO

COMENTÁRIOS

7.5

Anexo 5 – “Baile funk – Um problema de polícia”

POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA SUPERIOR DE POLÍCIA MILITAR
CURSO DE APERFEIÇOAMENTO DE OFICIAIS

BAILE FUNK, UM PROBLEMA DE POLÍCIA

Por

ALTAIR DA COSTA CAP PMERJ RG 1-12.667
CANDIDO DINIZ BARROS CAP PMMA RG 4486
CARLOS JORGE FERREIRA FOGAÇA CAP PMERJ RG 29167

Projeto apresentado em cumprimento às
exigências do Curso de Aperfeiçoamento
de Oficiais.

ORIENTADOR DE CONTEÚDO
CEL PM CÉSAR PINTO

ORIENTADOR METODOLÓGICO
Prof. ROBSON SUETH

NITERÓI/RJ
MAIO/1993

CAPITÃO FOGAÇA

ÍNDICE

	Página
LISTA DE ANEXOS	03
Capítulo	
I - O PROBLEMA.....	04
Introdução	
Formulação da Situação-Problema	
Objetivo do Estudo	
Justificativa	
Questões a Investigar	
II - METODOLOGIA.....	10
Seleção dos Sujeitos	
Instrumentação	
Coleta e Tratamento dos Dados	
CRONOGRAMA.....	13
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	14

LISTA DE ANEXOS

Anexo	Página
1- Entrevista a ser realizada com os frequentadores do Baile Funk.....	16
2- Entrevista a ser realizada com comerciantes, moradores e empresários ou chefes de tráfego do setor de transportes coletivos.....	19
3- Entrevista a ser realizada com as autoridades pertencen- tes aos Órgãos de Segurança Pública	22
4- Entrevista a ser realizada com os organizadores do evento e os responsáveis pelas dependências da sede social do bloco carnavalesco Bohêmios de Irajá	25
5- Entrevista a ser realizada com psicólogos e sociólogos abordando os pontos de interesse	28

CAPÍTULO I

O PROBLEMA

Introdução

O Estado do Rio de Janeiro em face de sua situação sócio-político-econômica sempre foi polo de atração de massas migratórias oriundas das regiões pobres do País.

As oportunidades de trabalho ao longo dos tempos não acompanharam a demanda dessas migrações, o que tornou muitas dessas pessoas marginalizadas ante a sociedade, econômica e socialmente,

Nota-se que grande parcela dos próprios habitantes nativos da cidade, premidos por condições sócio-econômicas cada vez mais desfavoráveis, tiveram suas qualidades de vida degradadas e se viram deslocados a um lugar comum em relação a população marginalizada sócio-economicamente.

Entende-se que a desestruturação do setor público voltado para a área social, tornou tal setor impotente e ausente desses bolsões de pobreza que se instalaram em grande parte na Cidade do Rio de Janeiro. Concomitantemente a degradação

econômica e social que se estabeleceu, floresceu uma crescente onda de violência e criminalidade na Cidade.

Os integrantes do poder gerador dessa onda de violência, ante a evidente impotência e ausência do setor público, iniciaram o atendimento mascarado das necessidades básicas mais emergentes dessas comunidades mais carentes e dessa forma passaram a ser aceitos e até servirem como modelo social.

A partir dessa circunstância muitas dessas comunidades passaram a conviver com uma rotina de medo, violência e crimes. Paralelamente ao aumento do quadro de degradação social e econômica, a cidade preservou verdadeiras ilhas de opulência financeira, onde os sinais de luxo e riqueza são notórios.

Desta forma a cidade praticamente popularizou-se entre o luxo e o lixo, entre a riqueza e a pobreza, geradas por um modelo econômico cruel, que cada vez mais irradia a pobreza e concentra a riqueza.

Acrescenta-se a esta situação caótica o fato de que grande parte da população juvenil é afetada por esse caldo de cultura e se vê sem oportunidades de ascensão social, sem trabalho, sem estudo, sem moradia e o pior sem esperanças.

Em face das variáveis enumeradas e de outras, a Cidade hoje vive em crise. Abriga verdadeiros guetos, a maioria deles de pobres e alguns poucos de ricos.

Vive-se com medo de sair às ruas, perde-se as conexões com o exterior dos guetos, perde-se as ligações afetivas. O semelhante tem medo do próprio semelhante, vendo-o como uma ameaça. Tem-se medo do desconhecido. As pessoas entre si se fecham em grupos, esses grupos se rivalizam uns com os outros.

Buscam-se formas de extravazar os sentimentos reprimidos, explode-se a raiva, praticam-se crimes, quebra-se a ordem pública, cuja preservação é função constitucional da Polícia Militar. Em tal contexto apresenta-se o fenômeno *BAILE FUNK*.

Formulação da Situação-Problema

As manifestações de violência e criminalidade chegam a ponto de nos dias atuais incrustarem-se até em manifestações culturais seculares como a dança e a música.

Os denominados *Bailes Funk* representam atualmente um tipo de manifestação cultural que traz atrelado a si um rastro de violência e uma gama variada de exteriorização criminosa, que vai das simples lesões até aos homicídios, com profundos reflexos no campo da segurança pública.

A sociedade, refém de tantas outras formas de violência, diante de mais essa, vê aumentado o seu temor e a sua insegurança em relação ao crime e reclama providências dos órgãos oficiais.

Dentre os variados locais de sua manifestação encontra-se os localizados na área do 9º Batalhão de Polícia Militar.

Objetivo do Estudo

O objetivo do presente estudo é duplo. Investigar cientificamente a origem da violência embutida em alguns componentes dos grupos frequentadores dos denominados *Bailes Funk*, bem como as modalidades delitivas praticadas antes, durante e após a realização desses Bailes, na área do 9º Batalhão de Polícia Militar; a fim de propor ações no campo da segurança pública para a prevenção desse fenômeno.

Justificativa

A Polícia Militar, responsável constitucionalmente pela preservação da ordem pública e incumbida do policiamento ostensivo, tem o dever de dar a segurança necessária a sociedade. Restringe-se entretanto, no tratamento da questão específica dos *bailes funk*, às limitações que a ordem jurídica lhe impõe, ou seja, a

adoção das medidas adequadas à resolução do problema tem de ser legítima e legal.

Daí resulta que a Polícia Militar não pode se valer de soluções simplistas, como por exemplo acabar com os *bailes funk*, solução aliás de possível preferência da maioria da população. A solução deverá acima de tudo estar acordante com a lei e eliminar as possibilidades de retro-efeitos de conseqüências igualmente danosas à ordem pública.

Em que pese os esforços empreendidos pelo 9º Batalhão de Polícia Militar para a preservação da ordem pública, ante a realização do baile citado, a violência permanece atrelada a alguns dos componentes dos grupos de frequentadores do evento e esta continua a se manifestar antes, durante e depois da realização dos bailes, das formas mais delitivas possíveis, trazendo medo, insegurança e lesões a comunidade.

Em tal contexto um estudo com essas características apresenta-se no momento, oportuno, importante e necessário.

Questões a Investigar

Procuram-se respostas às seguintes perguntas:

- 1 - Qual a origem da violência inserida no comportamento de alguns dos componentes dos grupos frequentadores dos denominados *Bailes Funk*?
- 2 - O *Baile Funk*, da forma como é realizado, faz aumentar o grau de violência inserida em alguns de seus frequentadores?
- 3 - Que tipos de modalidades delitivas são cometidos por alguns dos elementos pertencentes aos grupos frequentadores, antes, durante e depois da realização dos bailes?
- 4 - Quais as medidas legais a serem tomadas no campo da Segurança Pública para tratar da questão em estudo?
- 5 - Quais os problemas, dificuldades e deficiências enfrentados pelo 9º BPM, para o controle e redução do fenômeno?

CAPÍTULO II

METODOLOGIA

Seleção dos Sujeitos

O estudo contará com a participação de 100 frequentadores do baile funk realizado na sede social do Bloco Carnavalesco/Bohêmios de Irajá; 10 comerciantes e 50 moradores da periferia do local de realização do baile; 3 empresários ou Chefes de Tráfego do setor de transportes coletivos, responsáveis por empresas de ônibus que possuem linhas que fazem itinerário pelas adjacências do local de realização do evento; autoridades pertencentes aos Órgãos de Segurança Pública, sendo 4 Delegados das 27ª, 29ª, 38ª e 40ª Delegacias Policiais e os Comandantes e Chefes das 2ª e 3ª Seções do Estado Maior dos 9ª e 16ª BPM, 2 sociólogos e 2 psicólogos pesquisadores do fenômeno; 5 organizadores do evento e os responsáveis pelas dependências da referida Sede Social.

100 Funkers
10 Comerciantes
50 Moradores
3 Empresários de Transportes

Instrumentação

Serão utilizados seis tipos de instrumentos no presente estudo. Uma observação sistemática no local do evento, com o propósito de evidenciar comportamentos e procedimentos dos

frequentadores, antes, durante e depois do baile, com especial atenção para a influência que a música e a dança exercem sobre esses comportamentos e procedimentos.

Entrevistas semi-estruturadas realizadas com: comerciantes, moradores e empresários ou chefes de tráfego do setor de transportes coletivos, com a finalidade de identificar os danos e a sensação de insegurança provocados pelos frequentadores do baile, quando de seus deslocamentos antes e depois do evento; frequentadores do baile, a fim de detectar as causas da violência apresentada por alguns desses frequentadores e a influência que sobre ela exerce a realização do evento; organizadores do evento e responsáveis pelas dependências da referida sede social, com o objetivo de verificar como os mesmos se sentem diante dos fatos negativos decorrentes da realização do baile; e autoridades pertencentes aos Órgãos de Segurança Pública, com o propósito de evidenciar o grau de perturbação da ordem pública ante a realização do evento.

Uma entrevista por pauta aplicada a Sociólogos e Psicólogos pesquisadores do evento, com vistas a conhecer os fatores psicossociais característicos desse tipo de manifestação.

Coleta e Tratamento dos Dados

A coleta de dados será iniciada com uma observação sistemática, antes, durante e depois do baile funk realizado na sede social do Bloco Carnavalesco Bohêmios de Irajá. Em seguida serão realizadas entrevistas semi-estruturadas com os organizadores do evento e os responsáveis pela sede social, no local de realização do baile. No próximo passo serão feitas entrevistas semi-estruturadas com os comerciantes e moradores da vizinhança do local de realização do baile, em seus respectivos domicílios, e com os empresários ou Chefe de Tráfego do setor de transportes coletivos, na sede de suas empresas. A seguir serão efetuadas entrevistas semi-estruturadas com as autoridades pertencentes aos Órgãos de Segurança Pública, em suas Unidades de Chefia. Dando continuidade à coleta de dados, serão entrevistados por pauta sociólogos e psicólogos pesquisadores do fenômeno, em locais previamente combinados. Encerrando a pesquisa de campo, serão feitas entrevistas semi-estruturadas com os frequentadores do baile funk, na sede social do Bloco Carnavalesco Bohêmios de Irajá.

Após terem sido coletados, os dados serão apresentados sob a forma de tabelas e tratados através do método descritivo. As entrevistas serão objeto de análise qualitativa.

CRONOGRAMA

ATIVIDADES	M E S E S				
	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO
Fundamentação Teórica	██████████	██████████			
Elaboração e Entrega do Projeto	██████████	██████████			
Aplicação dos Instrumentos			██████████		
Análise dos Dados			██████████		
Conclusão				██████████	
Revisão Geral				██████████	
Datilografia e Entrega				██████████	

} JUN/JUL

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LAMBERT, W.W e W. E. (1985). Psicologia Social. Rio de Janeiro: Zahar.

LOPES-REY, Manuel. (1973). Crime: Um Estudo Analítico. Rio de Janeiro: Artenova.

PARRY, John. (1976). Psicologia da Comunicação Humana. São Paulo: Cultrix.

PEREIRA, José. (1975). Uma Análise do "Homobrutalis". São Paulo: Alfa-Omega.

SILVA, Jorge da. (1990). Controle da Criminalidade e Segurança Pública. Rio de Janeiro: Forense.

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA COM OS FREQUENTADORES DO BAILE FUNK

13) Na sua opinião existem brigas entre as galeras?

14) Por quê?

15) As brigas são mais frequentes no início ou no final do baile?

16) Você usa ônibus para retornar a sua residência após o baile?

17) Existem ônibus em número suficiente para atender aos frequentadores do baile?

18) Você já observou algum ato de vandalismo praticado por frequentadores do baile?

19) Antes, durante ou depois do baile?

20) Você observa frequentemente a presença da Polícia Militar nas proximidades ou no local de realização dos bailes?

21) A polícia costuma agir violentamente?

22) Você se sente seguro com a presença da polícia?

23) Como se sentiria se o baile acabasse?

ANEXO 2

**ENTREVISTA COM COMERCIANTES, MORADORES E EMPRESÁRIOS
OU CHEFES DE TRÁFEGO DO SETOR DE TRANSPORTES COLETIVOS**

ENTREVISTA

- 1) O senhor(a) tem conhecimento da realização do baile funk na sede do Bloco Carnavalesco Bohêmios de Irajá?
- 2) Já observou a movimentação de frequentadores do referido baile, antes e depois de sua realização?
- 3) Tem conhecimento de manifestações de violência decorrentes dessa movimentação?
- 4) Na sua opinião essa violência é mais intensa antes ou depois da realização do baile?
- 5) O senhor(a) já sofreu algum dano decorrente dessa movimentação?
- 6) De qual tipo de dano foi vítima?
- 7) O senhor(a) conhece alguma pessoa que tenha sofrido algum dano provocado por frequentadores do baile?
- 8) De qual tipo de dano a pessoa foi vítima?
- 9) A realização do baile funk traz insegurança ao senhor(a)?

- 10) O senhor(a) tem observado a atuação da Polícia Militar nas ruas, nos dias de realização do baile?
- 11) A atuação da Polícia Militar, diante da realização do baile, tem atendido as suas expectativas?
- 12) O senhor(a) julga que o policiamento é a única forma de resolução do problema?
- 13) O que, na sua opinião, poderia ser feito para resolver esse tipo de problema?

ANEXO 3

**ENTREVISTA REALIZADA COM AS AUTORIDADES PERTENCENTES
AOS ÓRGÃOS DE SEGURANÇA PÚBLICA**

ENTREVISTA

- 1) A realização dos bailes funk nos moldes atuais, transgride algum dispositivo legal?
- 2) Quais os dispositivos legais transgredidos ante a realização dos bailes?
- 3) O senhor(a) tem conhecimento da prática de delitos por frequentadores do evento?
- 4) Quais os delitos mais frequentemente praticados?
- 5) Tem conhecimento do agrupamento dos frequentadores dos bailes em galeras?
- 6) Existe a identificação das lideranças e da origem das galeras?
- 7) Na sua opinião existe interferência de marginais no comportamento das galeras?
- 8) Como se dá essa interferência?
- 9) O senhor(a) acredita que o tráfico de tóxicos tem algum tipo de ligação com os frequentadores dos bailes funk?

10) Quais as medidas que tem sido colocadas em prática no seu campo de atuação, para o enfrentamento do problema?

11) Essas medidas tem sido eficazes?

12) Quais os óbices encontrados para o controle e redução do fenômeno?

13) O que na sua opinião poderia ser feito para resolver o problema?

ANEXO 4

ENTREVISTA REALIZADA COM OS ORGANIZADORES DO EVENTO
E OS RESPONSÁVEIS PELAS DEPENDÊNCIAS DA SEDE SOCIAL
DO BLOCO CARNAVALESBO BOHÊMIOS DE IRAJÁ

ENTREVISTA

- 1) Por quais motivos o senhor(a) realiza o baile funk?
- 2) O senhor(a) tem observado manifestações de violência durante a realização dos bailes?
- 3) Quais os tipos mais frequentes de violência que são observados nos bailes?
- 4) Na sua opinião as manifestações de violência são mais acentuadas no início ou no final do baile?
- 5) O senhor(a) já foi vítima de alguma violência praticada por frequentadores do baile?
- 6) O senhor(a) acredita que existe relação da violência apresentada com o consumo de drogas?
- 7) Já foi observado algum frequentador consumindo drogas durante a realização do baile?
- 8) O agrupamento dos frequentadores do baile em galeras é iniciativa dos organizadores?
- 9) Esse agrupamento faz aumentar a violência de alguns frequentadores?

- 10) Na sua opinião existe rivalidade entre as galeras?
- 11) De quais localidades advêm as galeras frequentadoras do baile?
- 12) O senhor(a) acredita que a atuação de alguns DISCJÓQUEIS influencia o comportamento das galeras?
- 13) O senhor(a) tem conhecimento de atos de vandalismo praticados pelos frequentadores do baile fora da sede do bloco?
- 14) Na sua opinião existe ligação entre a realização do baile e os atos de vandalismo?
- 15) O senhor(a) acredita que exista influência de marginais no comportamento dos frequentadores do baile?
- 16) Como o senhor(a) tem observado a atuação da Polícia Militar nos dias de realização do baile?
- 17) O quê, na sua opinião, poderia ser feito para resolver o problema?

ANEXO 5

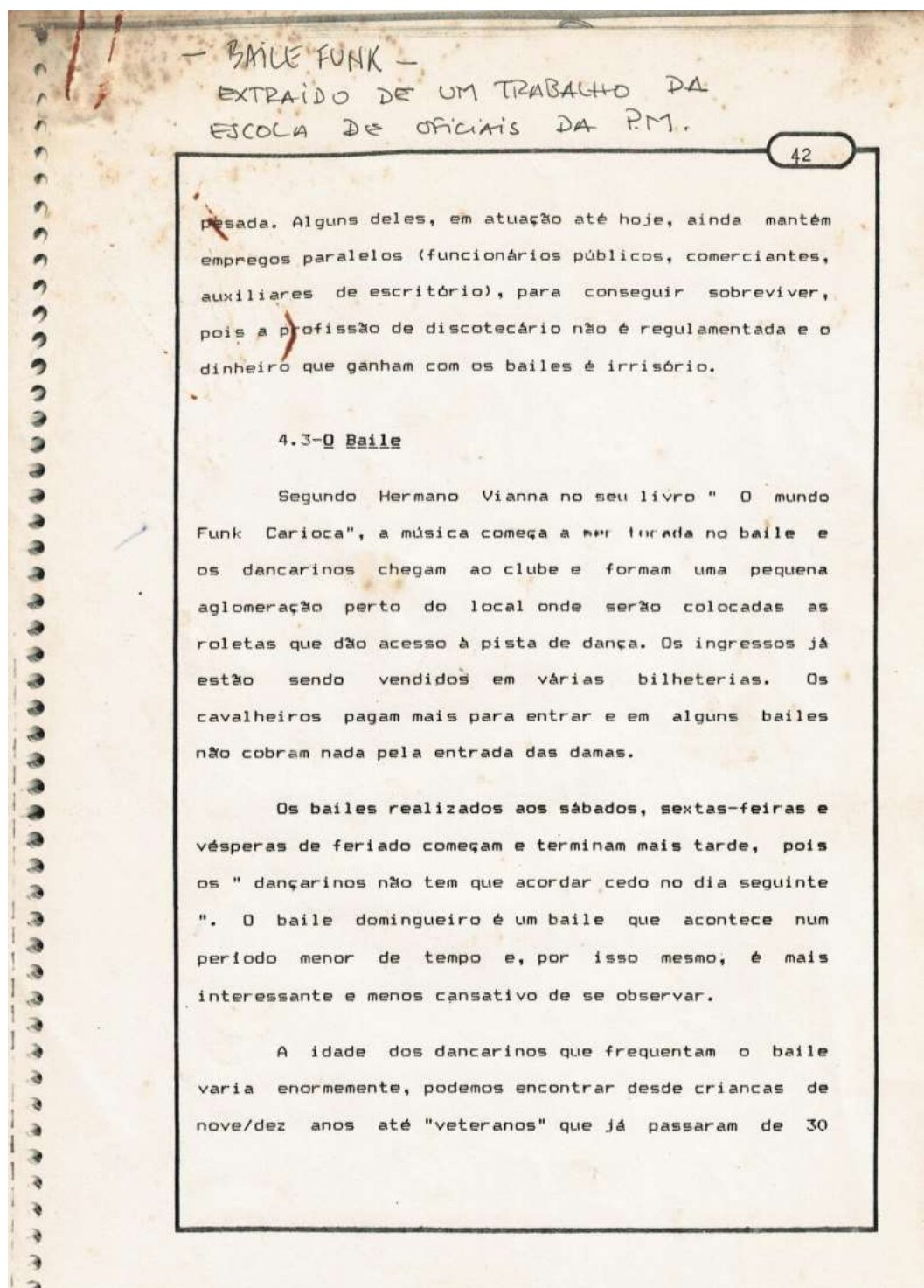
**ENTREVISTA REALIZADA COM PSICÓLOGOS E SOCIÓLOGOS
ABORDANDO OS PONTOS DE INTERESSE**

ENTREVISTA

- 1) A violência como característica própria do ser humano.
- 2) A violência urbana e a sua influência na transformação da violência própria do ser humano em comportamento agressivo.
- 3) A violência polarizada pelos bailes funk e a sua ligação com as relações sociais violentas, características da cidade do Rio de Janeiro.
- 4) A influência da mídia nas manifestações de violência dos bailes funk.
- 5) A influência da música e da dança no comportamento individual e coletivo dos frequentadores dos bailes funk.
- 6) A influência das normas e modelos do grupo na mudança das atitudes individuais.
- 7) O deslocamento da violência extravazada durante a realização dos bailes, diante da hipótese de sua extinção.
- 8) Sugestões para o tratamento do fenômeno no campo psicosocial.

7.6

Anexo 6 – “Baile funk – Extraído de um trabalho da escola de oficiais da PM”



anos, mas a maioria do dançarinos tem por volta de 18 anos. Em sua maioria, são negros, moradores das favelas próximas aos locais que vem sendo realizados os bailes. Eles chegam ao baile sempre em grupos, acompanhados pelos amigos com quem vão passar toda a festa juntos. Os grupos são formados ou só por homens ou só por mulheres. Exceções : Os casais de namorados que já chegam ao baile de braços dados e que passam toda a festa separados dos grupos maiores. As roupas seguem um padrão inconfundível. O estilo masculino apropria-se de um tipo de vestuário que é mais conhecido como "surf wear", isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para os surfistas: bermudões coloridos, camisetas, também bem coloridas, com desenhos de ondas e pranchas de surf. As camisas estampadas com motivos havaianos e "tropicais", sempre ficam abertas até o último botão inferior, deixando o peito à mostra, tênis, muitas vezes sem meia, e outros detalhes que nada têm a ver com o estilo dos surfistas, como bonés, toucas, pequenas toalhas penduradas no pescoço e inúmeros cordões de prata ou imitação de prata.

O estilo feminino, a primeira vista, não parece ter uma característica marcante. mas um olhar um pouco mais atento consegue perceber certos temas que sempre se repetem. As saias, muito curtas, e calças compridas bem

justas, realçando as formas do corpo da dançarina. Existem também uma preferência por butiês colantes e camisas curtas que deixem a barriga de fora. Os cordões de prata e os bonés são mais utilizados pelos homens. As cores das roupas femininas também são vivas: rosa, verde-limão, muito amarelo. No final do baile, quando as luzes do ginásio ou da quadra se acendem, a mistura e a intensidade das cores chega a ofuscar os olhos do observador. O excesso de cores, a camisa agressivamente aberta, os colares de prata e a maneira como são combinados esses elementos podem ser considerados "suburbanos", características da "tribo" que frequenta os bailes funk.

O baile começa devagar. Quase todo Dj de baile punk carioca inicia a noite com o estilo musical apelidado de "charme", um funk mais lento e melodioso do que o hip hoppedado que domina o momento de climax da festa. Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços e as mesmas piruetas simultaneamente. Não existe casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de

dança. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, eles dançam constituídos por várias filas, um em frente da outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras sequências. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. Muitas vezes os grupos são femininos ou só masculino devido a alguns passos que as mulheres fazem. Elas requebram os quadris de uma forma que os homens não conseguem por serem mais duros, e isso acaba afastando os rapazes.

Outro grupo de dança muito comum é o "trenzinho" uma fila comprimida de dançarinos que percorre toda a área onde se realiza o baile, sendo comum também nos bailes de carnaval, com uma velocidade muito variável, que pode ir da lentidão a correria. Outra dança que está se tornando popular nos bailes cariocas é o " esfrega esfrega ". Só as mulheres podem participar dessa dança: pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas nas costas " esfregando " as nádegas, o ventre e muitas vezes simulando uma relação social.

As coreografias em grupo funcionam melhor no começo do baile quando existe espaço para seu

desenvolvimento. Depois de uma hora de baile, a pista já está tomada e não dá para executar passos muito complicados sem esbarrar no grupo que está ao lado. A música também começa a ficar empolgante e marcada, exigindo menos sutileza e mais animação do público. Os seguranças controlam o movimento da massa, impedindo mesmo a formação de rodas e outros grupos que ocupem muito espaço na pista. Todos sabem que esses momentos em que a intensidade e a densidade do baile atingem seus pontos culminantes são também os mais propícios para a violência.

A dificuldade do público que frequenta os bailes funk é evidente. Todos voltam semanalmente ao baile para repetir as mesmas ações.

O Dj é a peça mais importante para o bom funcionamento do baile. Ele sabe, e isso é consciente, como controlar a intensidade da festa, aumentando ou diminuindo a animação dos dançarinos. A sequência é a mesma em todos os bailes cariocas: Primeiro as músicas mais calmas e depois os balanços mais animados e populares. É possível observar melhor o poder do Dj nos momentos em que o baile ameaça sair do controle, quando "estoura" alguma briga mais violenta. O Dj muda música, toca algo desconhecido ou mais calmo. Outra

estratégia comum é o início imediato das sessões de música lentas, também conhecidas como sessões de "rala-rala" ou "mela-cueca". Essas sessões são parte integrantes de todos os bailes, são os momentos em que os casais dançam juntos, corpo colado um no outro, quase imóveis. A música muda radicalmente. Até mesmo o Dj é substituído. Em quase todos os bailes, o Dj de música lenta é encarregado apenas de sessões "rala-rala", nunca interferido na sessão de balanço. algumas vezes a sessão "rala-rala" inicia para acabar com uma briga e outras vezes para abrir um espaço para o encontro dos sexos, o início de namoros e etc. A súbita inclusão de uma sequência de músicas muito populares, a mudança de música na hora certa, leva os dançarinos aos gritos e delírios, demonstrando aprovação total. Seguido o discurso "nativo", a maior satisfação para um Dj é ver o público "delirando". Por isso existe sempre um conflito entre o Dj e as pessoas encarregadas da segurança do baile. O Dj quer manter o empolgação do público e a segurança quer manter essa empolgação sob controle, com medo de um massacre coletivo.

Os organizadores dos bailes domingueiros, que terminam relativamente cedo, tentam fazer o climax coincidir com os últimos instantes da festa, pois o dançarino sai do baile suando e satisfeito e certamente

palavra. A melô é acompanhada por um coro bombástico: "Vai tomar no cú". Outro refrão, bastante conhecido, que acompanha várias músicas, é o seguinte: " Porra, caralho, meu baseado". Muitas vezes o Dj, utilizando um microfone, puxa um refrão.

Os mais comuns são : Dj - "Eta, eta eta"; o público (homens e mulheres) responde " Pau na Buceta" Dj - " O marinbondo mordeu" e o público responde - " A Buceta da vovó".

Existe nos bailes toda uma organização (a revista na porta, os segurancas que observam a pista de dança, a habilidade dos Dj's, etc.) que tenta evitar o aparecimento da violência, mas é raro um baile, que não tenha pelo menos uma briga. Uma estratégia utilizada pelas equipes de som com certa frequência é deixar que os próprios " chefes de morro" das redondezas, geralmente " bandidos" tomem conta da segurança do baile. No Morro do Alemão, por exemplo, quem briga no baile fica preso em casa por alguns dias e não pode frequentar as próximas festas, com isso, a polícia não é atraída para perto da favela. As brigas que ocorrem dentro dos bailes são um problema, mas o que preocupa é a saída dos bailes. A massa ainda está eufórica e anda em grupos de dezenas pelas ruas da redondeza quebrando

portões, invadindo edifícios e causando problemas nos ônibus que tomam para voltar para suas casas. As confusões com motoristas e trocadores de ônibus são incontáveis. Tanto que várias linhas, conhecendo a hora de final dos principais bailes, fazem questão de mudar suas rotas ou de não parar nos pontos de ônibus onde a multidão que sai das festas se aglomera. O que ocorre também são reclamações por parte dos moradores dos bairros vizinhos ao clube, pois os frequentadores dos bailes que moram próximo, se deslocam para suas casas a pé e fazem tanto barulho que incomodam esses moradores.

Grande parte da população suburbana acha que baile funk é sinônimo de confusão, violência ou "reunião de desocupados".

Um baile perigoso é chamado de "Baile do Bicho". A "rapaziada do bicho" pode ser os bandidos, ou aqueles garotos que vão para o baile "só para brigar". A maioria dos clubes tem de contar é com a agilidade dos seguranças para separar essas brigas e sempre quem briga é expulso do baile. E uma briga violenta, "quando o bicho pega", é assunto para semanas.

4.4 Perfil-Sócio econômico dos frequentadores de bailes funk.

Segundo Togo Jaruba para se falar de funkeiro tem que se levar no tempo, para o início do processo de industrialização brasileira.

Até a abolição da escravatura, a sociedade da época era composta pelos senhores de engenho; brancos pobres, mestiços e os negros escravos. Com a abolição do trabalho escravo e o surgimento do trabalho assalariado, a sociedade se depararam com um novo problema social. O "desemprego em massa", por que os senhores de engenho não tinham como pagar a mão-de-obra que os mesmos possuíam. Com isso, a maioria dos negros não tinham onde morar, nem o que comer. O único caminho que restam-lhes foram os morros. Quando se iniciou o processo de favelização da cidade, os negros que não conseguiam trabalho para se sustentar, praticavam pequenos furtos e outros comportamento anti-sociais.

Em 1913 o Estado com o "INSTITUTO SETE DE SETEMBRO", que tinha por finalidade atender os menores carentes infratores (que tiveram sua origem quando da abolição da escravatura) que eram constituídos por negros, mestiços e brancos pobres. Mais tarde, em 1941,

o Estado criou o S.A.M, SENAI e o SENAC, que tinham como missão propícia atender os menores carentes. A partir deste momento da história, iniciam-se um processo de discriminação dentro destas comunidades carentes. Isto foi provocada, pelas exigências para o ingresso em uma destas instituições criadas pelo Estado, pois para ingressar no SENAI, SENAC era exigido dos menores carentes um certo grau de escolaridade, por que estas pessoas eram direcionadas para o mercado de trabalho FORMAL, que eram as indústrias e o comércio; já a outra parte dos menores que não possuíam escolaridade, que viviam pelas ruas eram encaminhadas para o S.A.M, ou seja, estavam inclusas no mercado de trabalho INFORMAL que hoje se intitula sub-emprego.

Segundo Togo Jaruba os frequentadores dos bailes funk de hoje possuem estas características sociais e econômicas citadas acima. Em sua maioria, são os negros, mestiços e brancos pobres, que habitavam as favelas do grande Rio e baixada fluminense, que fazem do mercado de trabalho informal como ambulantes etc. São pessoas de baixa renda ou quase nenhuma, e de pouca escolaridade, aos quais não foram dados direitos, nem chance de desenvolver suas potencialidades e vocações.

Ainda segundo Togo jaruba, o funkeiro não é

violento e nem é um consumidor de drogas. Para ele, o que causa esta violência e os atos de vandalismo é a distância entre os bailes e suas residências, porque o funkeiro não consegue com facilidade em suas casas pela falta de ônibus. Então, eles começam a caminhar e a revolta que sentem dá início aos atos de vandalismo. Quanto as drogas, o funkeiro em sua maioria não consome drogas.

As mesmas são consumidas pelos funkeiros ligados ao tráfico, ou seja, gerentes de boca-de-fumo "aviãozinhos" etc..., que gostam também do funk.

4.5 Os delitos mais comuns praticados e enfrentados.

Descendentes dos bailes da Black Rio dos anos 70, os bailes funk tornaram-se moda no grande Rio e um fenômeno. Hoje existem cerca de 400 equipes de baile cadastradas. EM todo o grande rio, ocorrem cerca 120 bailes por fim de semana, em clubes e comunidades carentes, com uma média de 2 mil frequentadores por baile, e em todos eles os delitos praticados são os mesmos tipo, desde causas até consequências.

Segundo matéria publicada no Jornal "O Globo" de 22 de março de 1992, os delitos começam desde a ida para o baile, quando os jovens sem dinheiro dão "balão no ônibus", (descendo por trás). Na chegada ao local do baile, onde os funkeiros antes de entrar nos clubes, costumam beber nos bares ao redor dos mesmos e saem sem pagar. Alguns além de consumir bebidas consomem também drogas, como a maconha (a mais consumida por ser mais barata) e cocaína. Foi levantado por alguns entrevistados, dentre eles o Inspetor da Polícia Civil Néilson Duarte da 29ª DP, que é possível que essas drogas consumidas pelos traficantes quando os funkeiros saem dos morros para os bailes, ficando o pagamento para quando estes regressarem, depois do baile (quando conseguem dinheiro através dos arrastões).

Para ingressar no Clube, muitos o dinheiro durante a semana, outros conseguem através de pequenos furtos, "arrastões", que são feitos por grupos que preferem agir na Orla marítima da zona sul nos fins de semana. Estes ocorrem da seguinte maneira: "grupos de até dezenas de rapazes se lançam sobre as vítimas roubando tudo o que veem pela frente, e esse produto do roubo, quando dá dinheiro, é usado para comprar pipas, linha e doces, além do ingresso do baile. Quando é um relógio, este pode ser trocado por um ingresso

(depoimento do menor "R" de 13 anos, ao jornal "O Globo" de 23/04/92). Alguns mais aventureiros e corajosos enfrentam as seguranças dos clubes se arriscando a pular o muro. Quando alguém é pego, além de ser colocado para fora, antes é espancado pelos seguranças de forma a amedrontar as outras pessoas que possam com as mesmas intenções.

" A festa funk é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido algum. O som muito alto, contraste entre as luzes que piscam sem parar e a escuridão quase dominante, as danças cada vez mais intensa, os gritos de satisfação, a ameaça sempre presente da violência. " Assim descreveu Hermano Vianna, no livro "O mundo funk Carioca".

Dentro do clube pode ser observado a ingestão de bebidas alcóolicas, primeiramente cerveja por funkeiros de menor idade, servida normalmente nos bares dos clubes, e o mais impressionante é o número de brigas que são inevitáveis. Um dançarino esbarra no outro e não pede desculpas; o ritmo das músicas e o confronto de galeras rivais, causando com isso as chamadas "rixas" que culminam sempre com a morte.

" A ocupação das quadras é promovida pelas galeras que frequentam os bailes funk, feita basicamente

por aquelas que impõem mais respeito é o caso da galera do Morro do Juramento reduto do traficante " Escadinha ", que seu lugar privilegiado em frente ao palco, na quadra da Império Serrano" (matéria publicada pelo Jornal O Dia de 23/02/92). As demais galeras vão seguindo essa escala de superiordade.

O maior problema enfrentado pelos organizadores do baile é não deixar que as galeras entrem em contato, se isso acontecer tem-se como consequências: socos, pontapés, as gangs se enfrentam e começam a brigar. Quando isso ocorre os outros dançarinos se afastam rapidamente. A massa se comprime em algum canto da pista de dança. Os seguranças são sempre muito violentos o que às vezes provoca outras brigas. Geralmente quem briga é colocado para fora do baile, alguns clubes, como o próprio Rômulo Costa proprietário da Furacão 2000 durante a palestra possuem uma sala na qual o elemento que brigou é espancado até esfriar a cabeça. Existem vários casos de denúncias contra seguranças de bailes funk por lesão corporal.

Os DJ's ao observarem a agitação do público devido os embalos do hip hop, geralmente a intensidade do funk, passando para um charme e às vezes até para uma música suave, conhecida no mundo funk como "Música

Lenta", "Sessão rala-rala" ou "mela cueca". Quando isso ocorre muitos se sentam no chão, alguns com dinheiro vão para o bar beber, aqueles que estão acompanhados da namorada, vão para o paredão como disse o inspetor Nelson Duarte na sua entrevista, se entregar aos prazeres do Sexo".

Não foi possível a constatação de consumo de drogas durante os bailes, porém é muito falado, mas não comprovado.

Os delitos mais graves ocorrem no final dos bailes, quando cerca de 3 mil pessoas saem desordenadas, desorientadas em verdadeiros bandos, mais conhecidos como galeras, quebrando tudo, fazendo arrastões, batendo atirando, ferindo e matando.

As vítimas dos arrastões são geralmente pessoas que se encontram em pontos de ônibus ou passando pela rua no momento dos bailes e principalmente dentro dos ônibus que estão em circulação nas proximidades dos clubes.

No dia 16 de fevereiro de 1992 na saída do baile na quadra de Escola de Samba Império Serrano, Critiane da Silva Oliveira, 18 anos, foi ferida sem gravidade. Contou na enfermaria do Hospital que havia umas 30

pessoas no pontom nem todos vindos do baile. " Os matadores chegaram atirando, só dando tempo para correr ou se atirar no chão". Vá a irmã C.S.O ,7 anos morreu e a menor A.M.M, 15 anos e o estudante Ricardo R. dos Santos, 20 anos também morreram (Publicado no Jornal " O Dia" de 18/02/92)

Na reportagem publicada pelo Jornal " O Globo" no dia 17/04/92 de 1988 até fevereiro passado, 20 pessoas foram mortas e 49 feridas a tiros nas saídas de bailes funk.

Delitos também são cometidos por proprietários de equipes de clubes e gerentes de bares.

O Juiz de menores Liborni Siqueira determinou no dia 13/03/92 a proibição do ingresso de menores de idade em todos os bailes funk do Estado. E o D.T nº 13620 que diz: Os eventos sociais, desportivos ou artísticos abertos ao público, gratuitamente ou mediante pagamento de entrada, somente se poderão realizar feita com no mínimo 8 dias de antecedência à Secretaria de Estadode Policia Civil. Não vem sendo cumprido nem pelos presidentes de clubes nem pelos produtos, o que já levou o Sr. Rômulo Costa a ser indiciado em um inquérito na 29ª DP.

E também verificado por qualquer frequentador de bailes funk que os menores bebem bebidas alcoólicas sem qualquer restrição.

O presidente do Clube Boêmios de Irajá. O Sr. Adilson dos Santos, há mais de um mês alugou o clube ao dono da Furacão 2000, Sr. Rômulo Costa. Segundo ele, que faz graves acusações a equipe de som, o empresário já começa o baile cometendo o crime de furtar energia elétrica da rede de alta tensão da Light. Esse gato é feito antes do baile e retirado no fim da festa. Diz também que o empresário faz propaganda eleitoral pedindo votos para sua campanha a vereador pelo PST. "Funkeiro só vota em Funkeiro. E como eu sou Funkeiro e candidato a vereador, vocês devem votar em mim" diz ele.

4.6 Ligações Perigosas

Este tópico do trabalho, visa esclarecer aos leitores se existe alguma relação entre os grupos, galeras ou gangs que frequentam o baile funk, com o crime organizado, tráfico de drogas, waques, ou outro tipo de ilícito penal. Todas as informações citadas neste capítulo são orientadas de entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa, seleção de textos em resportagens de diversos jornais, e em livros sobre o

assunto.

Todos os entrevistados responderam a seguinte questão:

" Na sua opinião existe alguma ligação entre grupos que frequentam o baile funk com o tráfico de droga, crimem organizado ou algum outro ilícito penal?".

O Sr. Ten. Cel. PM César Pinto comandante do 9º BPM ao ser questionado respondeu que:

-" Os integrantes das galeras levam a droga dos morros para o baile, pagando ao regressar com o produto dos arrastões, assaltos, roubos e etc, daí o contato com o tráfico de drogas, através de um aliciamento dos frequentadores.

Em geral, o funkeiro é viciado.

Segundo o Sr. Rômulo Costa, empresário do funk e proprietário da Furacão 2000:

" Não existe ligação das galeras com o tráfico de drogas diretamente, pois o funkeiro não usa drogas, porque não tem dinheiro para pagar".

Já o Sr. Ten. Cel. Brum da Chefia de Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro que desenvolveu um

trabalho sobre os grupos que praticavam o "arrastão" nas praias, após os jogos de futebol e após os bailes funks, ao ser indagado o assunto afirmou que:

"Todas as galeras tem uma referências com o morro.

O crime ocorre por áreas, que é dividida delimitada e que não é desrespeitada, só não acredita nisto quem não quer, e dentro desta área você não pode desvincular os chamados delitos do prazer, a prostituição, os roubos diversos e o tráfico de drogas, nestas áreas existe um dono que não permite que nada se faça sem sua permissão.

Estas galeras não atuam por si, elas tem uma ligação com os traficantes e os donos de equipes de som, que estimulam esta ligação pois fazem os bailes no morro.

E quem patrocina estes bailes? A associação de moradores do bairro?".

Em entrevista com o engenheiro Asfilófilo O. Filho "Dom Filó" - um dos precursores do movimento soul no rio, a resposta foi a seguinte:

"Quanto as ligações dos funkeiros com o tráfico

de drogas e o crime organizado, ela existe, já que os marginais buscam infiltrar-se nas galerias para buscar o aliciamento de "soldados" para o tráfico e o aumento do número de viciados, além de, com a popularidade, aumentam sua fama na comunidade. Porém, esta ligação é pequena, já que o marginal sabe que não pode frequentar os bailes fora de sua comunidade pois corre o risco de ser eliminado por gangs rivais.

Dos frequentadores de bailes funk, 1% é marginal, 10 % tem tendência a marginalidade e 83 vão ao baile apenas em busca de diversão.

Na opinião do Sr. cap. Pm Cerqueda, P/3 do 20º BPM:

" Existe ligação quanto ao consumo de drogas, mas não há comprovação quanto ao uso das gangs como agentes do tráfico, havendo, entretanto, suposição a respeito".

O Sr. Togo jaruba editor do Jornal "Maioria falante" disse que:

" A proibição dos bailes funks traria a diversão para dentro da comunidade carente, logo os traficantes aumentariam a proliferação do consumo de drogas".

A resposta do Sr. Major Pm Avólio do 3º BPM ao

ser questionado foi que:

" Os traficantes incentivam as gangs para que gritem o nome de seus respectivos morros. Para isso, eles liberam certa quantidade de droga para incentivar a funkeiros. Alguns integrantes levam drogas em forma de papalotes dentro e fora do baile, sendo este um dos motivos para a ocorrência de arrastões onde o produto dos roubos são trocados por drogas nas bocas de fumo.

Os traficantes também patrocinam os bailes nos morros e fazem contato direto com os donos das equipes de som.

A reportagem publicada em 02 de junho de 1992 relatou a morte de dois agentes federais da superintendência do Espírito Santo deslocados para a segurança da RIO 92 pelo traficante beto Playboy e sua quadrilha após um baile funk realizado na favela Roquete Pinto em Ramos.

Relatou a reportagem que os três agentes federais logo após darem uma " carterada " para conseguir moças do local, e foram abordados por um grupo de traficantes liderados por Beto Playboy. O grupo tentou revistar os agentes e com a resistência dos mesmos, estes foram agredidos e um tiroteio se iniciou

no local, onde um dos agentes ferido na virilha conseguiu escapar e os outros dois foram retirados do baile, levados para um barraco onde foram espancados e torturados com uma furadeira elétrica e depois mortos com vários tiros.

Outra reportagem redigida pelo Sr. Renato Homem, no dia 22 de março de 1972 com o título " Arrastão - o mais novo pesadelo carioca - nasce nos bailes funks " descreve que as "galeras" conforme são chamadas os grupos da mesma comunidade, tem origem em áreas carentes, onde a presença de traficantes de drogas é marcante. E o tráfico acaba sendo a principal parâmetro para o comportamento desse jovens. A própria ocupação das quadras promovida pelas galeras que frequentam os bailes funk reproduz a aliança pelas quadrilhas ligadas ao tráfico. Os grupos que comando vermelho ficam juntos, separados por uma linha imaginária dos alemães (inimigos) vencidos ao terceiro comando. os traficantes nos bailes tem um poder comparado a de um chefe de Estado.

Narra ainda a reportagem, que a divisão da quadra dos bailes, segue as alianças feitas pelas quadrilhas de traficantes ligados a facções criadas nos presídios e organizações a partir do convívio com presos políticos

na década de 70 : Cita como exemplo a quadra do Império Serrana onde eram realizados na época da reportagem bailes funks com presença de grande número de pessoas, onde a galera do Morro do Juramento" - reduto de José Carlos dos Reis Encina - O Escadinha - tem seu espaço cativo às alianças com as outras comunidades igualmente sob influência do comando vermelho.

Na mesma reportagem em texto redigido pelo Sr. Antônio Werneck ele afirma que o comando vermelho patrocina os bailes funk nos morros do Rio, com o objetivo de oferecer um atrativo a mais aos consumidores de drogas além de propiciar uma oportunidade de lazer para suas comunidades. O Marketing do traficantes de drogas na disputa pela liderança no mercado é forte, e os traficantes, além de tóxico, oferecem a segurança que não é vista na saída dos bailes funk.

O Sr. Hermano Vianna que escreveu o livro " O mundo Funk Carioca" em seu capítulo dedicado ao baile, ao se referir a segurança dentro destes, diz que uma das estratégias utilizadas pelas equipes de som com frequência é deixar que os próprios "Chefes de Morro" das redondezas geralmente "bandidos" tomem conta da segurança dos bailes, dando como exemplo o Morro do Alemão, onde quem briga no baile, acontecimento que pode

atrair a polícia para perto da favela, fica preso em casa por alguns dias e não pode frequentar os próximos bailes. No baile da associação dos Servidores, até bem pouco tempo e apesar dos seguranças contratados, havia brigas e tiros praticamente todos os domingos. O dono da equipe encarregada do baile, que mora numa favela da Zona Sul, disse ao senhor Hermano que conversou com todos os chefes de Morro onde saem a maioria dos frequentadores do baile e eles aceitaram cuidar da segurança. Resultado: hoje a festa anda calma, sem brigas.

Ainda no capítulo dedicado ao baile, o Sr. Hermano Vianna ao se referir às histórias dos refrões que agitam o público nos bailes, o escritor conta a história do refrão do bicho, onde o Dj grita "olha o bicho! olha o bicho!" e os dançarinos respondem: "Tá legal! Tá legal!" onde explica que tudo começou no baile que se realizava no Sindicato dos Fumageiros na Tijuca, considerado um dos mais violentos do Rio. Numa noite apareceu um "Trenzinho" de "bandidos" encapuzados. Todos carregando de uma pistola apontada para o teto e abrindo caminho entre o público gritando "olha o bicho! olha o bicho!" e depois assassinaram um dos dançarinos que estava na pista e não pode pôde fugir. Os informantes de Sr. Hermano (essa história lhe foi contada várias vezes),

disseram que se tratava de uma acerto de contas entre duas gangs de traficantes rivais. A resposta do público "Tá legal! Tá legal!" significava "você pode fazer o que tem que fazer contanto que o tiro não me acerte".

Na conclusão do livro, Hermano Vianna diz que as roupas e gírias usadas nos bailes são também parte integrante do estilo de vida dos gangs de traficantes, e ladrões cariocas, como comprovam várias fotos publicadas em jornais. Ele diz afirmou que todos os bandidos do Rio frequentam o mundo funk não é justificável, mas que existem relações entre os dois mundos, como entre o funk e o pagode isto lhe parece evidente.

Verificou então que através desta série de entrevistas depois e depois coletados que supostamente, existe ligação entre os traficantes e os frequentadores dos bailes, visto que apenas um dos entrevistados negou esta relação, e todos os outros se não a afirmavam não a descartam totalmente.

5-Conclusão

Ao término do trabalho, o grupo conclui que o advento das gangs de Rua dá-se por uma complexidade de fatores sociais e políticos econômicos até mesmo culturais, os quais eclodem num fenômeno que se manifesta principalmente na juventude.

Segundo a professora Ester Fosouri, a nossa cultura valoriza a violência, para o que concorrem muitos fatores etiológicos como a revolução Tecnológica, o processo com dominação e miséria, a expansão demográfica, sociedade permissiva, a impunidade, as drogas e o rompimento com a ética.

São exatamente alguns destes fatores que vão consolidar na revolta e no repúdio do jovem atual com o que a sociedade lhe oferece. O que é muito pouco.

As comunidades carentes são as mais afetadas por esse desajuste social, onde se multiplicam as dificuldades na busca da sobrevivência. Destas comunidades carente partem a grande maioria dos frequentadores de bailes funk, os quais em busca de um meio de diversão acessível a sua condição sócio-econômica, formam grupos denominados "Galeras", como

meio de defesa das pressões sofridas ao seu dia a dia, formados geralmente por jovens de uma mesma comunidade.

O que gera a violência praticada por estes grupos, além dos fatores já citados acima, é o enfraquecimento de instituições como a família, a escola e a igreja; a insegurança afetiva destes jovens pelo grande índice de tensões emotivas e crises de violência vividas junto às famílias e até esmo no meio em que vivem, além do sentimento do fracasso econômico. Porém, o mais grave fator social é a falta de oportunidades para a capacidade de ação e de responsabilidade, a qual conduz os pontos a revolta contra a sociedade e a busca de normas de comportamento nas histórias transmitidas pelos meios de comunicação social.

Oferecer-lhe um lugar na sociedade é a ocasião de mostrar que valem.

E inegável, que o meio ambiente, isto é, o baile também possui outros ingredientes indispensáveis a esta violência.

Segundo Durkheim, citado no livro "O Mundo Funk carioca" de Hermano Vianna, as principais características de todo tipo de festa são: A separação das distâncias interindividuais; A Produção de um estado

de efervescência coletiva e a transgressão de normas sociais". Este aspectos, por si só, já seriam causas para a violência. Segundo René Girard, na mesma obra, a " festa está associada à violência e ao conflito.

A música tocada, assim como o ritmo da dança nos bailes funk, são alucinantes. O barulho " da música está intimamente ligado com violência. Foi constatado pelo grupo, que o simples fato de ser tocada uma música um pouco mais " pesada" Pelo DJ, desencadeia imediatamente o processo de violência generalizada desenvolvida pelo encontro das galeras no salão. A músicas e a dança, portanto, tem sentido ambíguo. Para René Girard, " Escutar música é assistir a um assassinato ritual, com o que este tem de culpado, de perigoso, mas também de tranquilizador". A festa é um jogo com a violência.

Um baile funk de grande ~~equipe~~^{equi} reúne milhares de pessoas. Portanto, este mesmo baile pode ser considerado uma festa de massa. Este público, como já foi citado acima, é de baixa renda, sendo o baile funk encarado pelo grupo como única opção de lazer. É certo também, que não se pode deixar de citar o movimento funk; que existe há 20 anos no Brasil, como um movimento cultural, aspecto que infelizmente, foi abolido pelas equipes e empresários do funk atual, que encaram o movimento como

meramente comercial.

Outro fato notório é a audiência dos órgãos estaduais junto a esta atividade. O que se demonstra é que o Estado tem buscado medidas radicais no sentido de se interditar os bailes funk, ao invés de buscar soluções a níveis sociais para a questão, isto é, buscar de soluções "terapêuticas", ao invés de "Profiláticas" por parte das autoridades esquecendo-se que por trás de um movimento há toda uma questão sócio-cultural. Vide a busca da política do Comandante Geral da Corporação de Polícia Social, voltada para os anseios da sociedade.

Voltando aos empresários e proprietários de equipes concluiu-se que a forma de promoção dos bailes, principalmente dos bailes da Furacão 2000, com o "festival de galeras", incita à violência, já que causa um agravamento da rivalidade submetida existente entre as comunidades carentes que frequentam bailes, causando também um maior deslocamento destes grupos de suas comunidades até os locais de baile, o que geram diversos problemas a nível de segurança pública.

Portanto, o grupo conclui que o simples fato de se interditar, isto é, acabar com os bailes funk, não é a melhor solução para os problemas enfrentados, sob pena

de retornarmos à antiga tática do " reprimir por reprimir". O que se deve buscar são soluções a nível geral, isto é, todos os órgãos envolvidos sentarem a mesa e apresentarem sugestões na busca de soluções em que pesem a satisfação e os interesses do Estado, iniciativa privada e principalmente da sociedade a qual nos propomos a servir.

5.1 Sugestões

1) Adaptação das instalações dos clubes que se propõem à realização de bailes funk às normas estabelecidas pela Defesa Civil do Dec. Lei 16695 de 12 jul de 1991.

2) Mudança gradual no tipo de música tocado nos bailes funk, através de ritmos menos excitantes, inseridos durante a programação de músicas "Pesadas" , como por exemplo o charme e outros ritmos.

3) Inserção de programas anti-violência nas comunidades carentes, através de entidades assistenciais e da igreja como órgão de informação, assim como, a busca de resgatar a família e a ética nestas comunidades.

4) Mudança na promoção dos bailes, na busca do

enfraquecimento das chamadas "galeras".

5) Promoção nos bailes dos órgãos de apoio ao Estado e da rede privada, assim como de um maior número de mensagens anti-violência e sócio-culturais (resgate da auto-estima).

6) Participação efetiva da Polícia Militar nos eventos de maior expressão, com policiamento ostensivo à porta dos bailes e operações montadas nas vias de acesso.

7) Participação efetiva das empresas de transportes coletivos em apoio aos eventos.

8) Expansão dos bailes funk em clubes nas periferias de comunidades carentes.

9) Criação de espaços nas rádios e TV's de programas relativos ao negro, sejam eles sociais, culturais ou musicais.

10) Cumprimento da legislação inerente à a atividade, pelos promotores dos eventos.