

3

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

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

3.1

Do soul nova-iorquino ao funk carioca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2

A nacionalização do funk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵Id., 2005, p.178.

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

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

3.3

O funk se populariza mas não se livra da violência

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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