

4

O funk carioca: das paródias agressivas ao “proibidão”

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

4.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2

A CPI e a Lei do funk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I – Empresas de produção cultural;

II – Produtores culturais autônomos;

III – Entidades ou associações da sociedade civil.

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3

O percurso da violência no circuito funk carioca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹Cf. Cecchetto, 1997 e Herschmann, 2000.

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

4.4

A violência do funk e o funk da violência

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹Cf. Souto (1997, p.90).

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

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

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

4.5

A violência no funk: controvérsias entre os especialistas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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