

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Especialização: História da Cultura e da Arte

**DANÇAR E CANTAR,
o funk nas periferias do Brasil**

Adriana Maria Sudário Pires

Belo Horizonte
2010

Adriana Maria Sudário Pires

**DANÇAR E CANTAR,
o funk nas periferias do Brasil**

Trabalho final do curso de especialização História da Cultura e da Arte, do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: João Pinto Furtado.

Belo Horizonte
Dezembro de 2010

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar o funk produzido nas favelas e subúrbios cariocas e a sua difusão nas periferias de outras cidades, especialmente Belo Horizonte. A partir de um breve histórico das origens do funk, o estudo aborda a inserção do funk no contexto da música popular urbana brasileira e a sua articulação com o processo de favelização das grandes cidades brasileiras. As canções estudadas tratam da representação da periferia e do ser da periferia.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the produced funk in the favelas and suburbs of Rio and its diffusion in the outskirts of other cities, especially Belo Horizonte. From a brief history of the origins of funk, the study discusses the integration of funk in the context of urban Brazilian popular music and its articulation with the process of slums of large cities. The songs studied deal with the representation of the periphery and being on the periphery.

Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado do muro
As grades nunca vão prender nosso pensamento mano...
Se liga aí Jardim Evana, Parque do Engenho, Jerivá, (...)
Brasilândia, Jardim Japão, Jardim Hebron, Coabi 1,
Coabi 2, São Matheus, Itaquera, Cidade Tiradentes, (...)
Mangueira, Boreus, Cidade de Deus, e aí DF, (...)
E aí pessoal do sul, restinga...
E aí quebradas, zona noroeste, Santos, Rádio Favela, BH...
E pra todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil
Firma!!!
Todos os djs, todos os mcs, que fazem do rap a trilha sonora do gueto...
(Salve, Racionais MC's, 1993. Raio X do Brasil)

Música popular é uma das formas de expressão dos valores e atitudes de um determinado grupo social e a sua análise, quando articulada ao contexto histórico, fornece informações diversas sobre a época estudada. Alguns autores destacam a importância que a música popular assumiu no Brasil no decorrer do século XX uma vez que se tornou um veículo capaz de projetar valores, visões de mundo e identidades de grupos sociais diversos e de diferentes regiões do país¹.

No final dos anos de 1960, o funk e o movimento hip hop emergem na cena musical urbana brasileira, a princípio como um gênero musical importado. Posteriormente, nos anos de 1990, tanto o funk como o hip hop abraçaram-se, produzindo canções com temáticas variadas. Interessa aqui as canções produzidas por jovens pobres das favelas e subúrbios cariocas que tratam da representação da periferia e do ser da periferia. Essas canções, embora sejam produzidas fora do controle da indústria cultural, circulam pelas periferias de outras cidades.

O interesse em estudar este universo musical nasceu da minha experiência profissional na rede ensino municipal de Belo Horizonte. O caminho até as fontes, raps e o funk chamado “proibidão”, já indica uma forma de identificação vinculada ao processo de construção de identidade do público (alunos da periferia de Belo Horizonte) com o universo das canções, além de demonstrar a repercussão dessas

¹ Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.p. 7 e p. 77 e KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (v.3) p. 142.

canções fora do contexto em que foram criadas e do controle dos meios de comunicação de massa.

Em 2006, alguns alunos de uma turma do ensino fundamental cantaram uma canção em que Lula conversava com Fernandinho Beira Mar e liberava o consumo de droga². Os alunos, oriundos do Morro das Pedras, favela da região centro-sul da capital, explicaram que a música era de um “proibidão”. Não quiseram emprestar o CD nem escrever a letra – um aluno escreveu um trecho do *Diário de um detento*, dos Racionais MC's, segundo ele, “mais verdadeira” – e disseram que os “proibidões” circulam “meio escondido” para evitar a apreensão da polícia. Uma aluna se dispôs a emprestar um “proibidão”, mas com outras canções. Desta forma, cheguei ao Menor do Chapa, representante do funk carioca. Nas conversas com os alunos sobre música, eles indicam canções de diferentes gêneros musicais, rap, funk, pagode, e música americana, de Lady Gaga a James Brown. Devido à diversidade, optei por selecionar músicas tendo em vista o gênero musical, funk carioca e rap, e privilegiar a análise de compositores indicados pelos alunos, Menor do Chapa, Mc Martinho, Mc Filhão, e os Racionais MC's. Todos os compositores, conjuntos e canções indicados são encontrados nos sites de música, Terra e Vagalume, e no Youtube.

Para entender a produção musical nas periferias do Brasil e a circulação das canções, é necessário articular duas linhas de análise: a musical, buscando explicar as origens da música popular urbana brasileira e a formação e transformações do mercado de música; e a questão da urbanização / favelização, ao longo do século XX, para compreender a origem e o significado das periferias nas grandes cidades brasileiras.

² No funk “Lula liberô”, o presidente autoriza o consumo de droga, “Vim aqui para dizer que o proibidão está liberado pra cantar principalmente para quem gosta de uma boa erva”. Mc Sabrina.

MÚSICA POPULAR E O FUNK

O que é chamado hoje de música popular urbana, segundo Napolitano, tem a sua origem na virada dos séculos XIX para o XX e o seu processo de desenvolvimento, até os nossos dias, associado à crescente urbanização, ao aumento da população das cidades, à estruturação de grupos de comunicação que controlam as mídias impressas e eletrônicas e às transformações tecnológicas e comerciais desse setor.

Não há como analisar a música popular a partir da dicotomia popular *versus* erudito. Na Europa ou na América, a canção popular urbana nasceu da mistura, da fusão de diversos elementos musicais. No caso europeu, elementos eruditos, música folclórica e do “cancioneiro interessado dos séculos XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias)”³ deram origem aos estilos de música popular como o fado, o *music-hall*, a *chanson* e a *canzone*. Na América, também ocorreu a fusão de elementos musicais europeus com as experiências musicais de grupos étnicos diversos, indígenas e africanos, dando origem, dentre outros gêneros musicais, ao jazz, à rumba e ao samba. Napolitano destaca que, embora a mistura seja característica comum, as experiências musicais europeias e americanas são diferentes. Na Europa, os estilos musicais privilegiavam a estrutura harmônico-melódica e não a marcação rítmica, com a exceção da música espanhola flamenca. Além disso, não havia muita diferença entre o gosto musical das camadas médias e dos trabalhadores uma vez que “o peso do sistema musical erudito e a imposição dos valores e da sociabilidade burguesa davam o tom da esfera musical popular, apesar das apropriações específicas de cada camada social”⁴. Na América, a música popular engendrou uma síntese cultural caracterizada pela mistura étnica e por práticas sociais diversas. Ademais, os estilos musicais contribuíram para “a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas”⁵.

³ NAPOLITANO, 2005, p. 11/12

⁴ NAPOLITANO, 2005, p. 16/17

⁵ NAPOLITANO, 2005, p. 18

A experiência musical, a partir da segunda metade do século XIX, se dava através de espetáculos como o music-hall e através da dança que envolvia as diversas classes sociais. Em reuniões públicas ou no ambiente doméstico, a música popular e a dança exerceram a função de congregar as pessoas (bailes populares, dança de salão, saraus).

Além das práticas sociais vinculadas à dança e aos musicais encenados nos teatros, o desenvolvimento tecnológico facilitou a difusão da música. Ao longo do século XX, sucessivos avanços tecnológicos e mudanças comerciais – as editoras de música, a produção dos gramofones, o registro fonográfico, as rádios, as gravadoras, o cinema, a televisão e a internet - formaram e transformaram o mercado de música. Entre o início do século e os anos de 1980, a produção e a difusão de bens culturais, como a música e o cinema, foram se concentrando em grandes grupos de comunicação que controlavam as mídias impressas e eletrônicas, os grandes estúdios cinematográficos e as gravadoras de música. Esse modelo de negócio, no que se refere à música, foi modificado nos anos de 1990 com a internet e com o processo digital que barateou os custos de produção e de distribuição de música,

“as maiores transformações do mercado fonográfico nunca partiram dele mesmo. Quem chegou primeiro foi o gramofone, depois veio o walkman. Agora, nos países onde a Apple disponibiliza o iTunes, ele tem se mostrado um modelo de negócio eficiente. E o iTunes existe para vender iPod”⁶

Posteriormente, este novo modelo de negócio para a música será analisado para compreender a difusão do funk e raps pelas periferias do Brasil.

O funk nasceu da fusão de ritmos da música negra norte-americana. Nas décadas de 1930 e 1940, durante o processo de migração dos negros dos estados do sul para as cidades do norte, a música rural, o *blues*, foi eletrificada dando origem ao *rhythm and blues*. De acordo com Vianna⁷, o que parecia improvável, o casamento do *rhythm and blues* com a música religiosa, *gospel*, resultou no *soul*, cujos principais cantores foram James Brown, Ray Charles e Sam Cooke. O *soul*

⁶ Jonas Vilandez, criador de aplicativos para celulares em entrevista ao Estado de Minas, “Abalou geral”, EM Cultura. 24 de julho de 2010, p.1.

⁷ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 115p.

desenvolveu-se associado à luta dos negros norte-americanos pelos direitos civis nos anos de 1960. No final da década, a partir deste movimento um novo ritmo surgiu,

Foi nessa época que a gíria funky (segundo o *Webster Dictionary*, “*foul-smelling, offensive*”) deixou de ter um significado pejorativo, quase de um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk⁸.

Vianna destaca que o ritmo funk era mais pesado, mais marcado do que o *soul* que perdera sua “pureza revolucionária” e já era consumido pela população branca norte-americana. Na década seguinte, o funk, já incorporado ao mercado, alcançou as paradas de sucesso nos Estados Unidos com as bandas *Earth, Wind and Fire* e *Kool and The Gang*, dentre outras. Com o sucesso dessas bandas, a música negra norte-americana difundiu por todo o mundo o “disco”, no Brasil, discoteca.

Nesta mesma época, em Nova York, nos bairros negros e latinos (população do Caribe), festas populares eram organizadas nas praças. Um *disk-jockey* (DJ) jamaicano introduziu a mixagem para fazer música. Em seguida, um dos seus discípulos, *Grandmaster Flash*, transformou a agulha do toca disco em um instrumento musical, criando o *scratch*. Os *DJs* passaram a girar o disco de vinil no sentido contrário. Ao mesmo tempo, uma pessoa, chamada posteriormente de MC, *master of ceremony*, animava a multidão com um discurso que acompanhava a música eletrônica. Nascia o rap, *rhythm and poetry*. Essa é a origem do hip hop, movimento cultural cujas manifestações estavam ligadas não só a música com o rap – os *DJs* faziam os *scratch* a partir do funk -, mas também a dança, chamada *break*, o estilo de vestir, chamado *b-boy* – uso de roupas de marcas esportivas, como *Nike* e *Adidas* -, e o grafite⁹. As festas nas ruas do *Bronx* eram controladas pelo DJ que falava “em nome’ dos desejos do público”¹⁰. Os *raps* abordavam temas do cotidiano do *b-boy*. A partir do final dos anos de 1970, vários discos de *rap* foram lançados com sucesso no mercado norte-americano. Essa música agradava os adolescentes urbanos e bandas de *rappers* brancos também alcançaram as paradas de sucesso.

⁸ VIANNA, 1988, p. 20

⁹ Ver VIANNA, 1988, p 20 e 20 e HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. RJ: Editora UFRJ, 2005. 287 a 290.

¹⁰ VIANNA, 1988, p. 22

No início da década de 1970, o funk chegou ao Brasil. No Rio de Janeiro, os Bailes da Pesada, organizados no Caneção, casa de espetáculo da zona sul da cidade, reuniam um público de cinco mil jovens de diferentes bairros. Além de rock e de música pop, os *DJs* tocavam *soul*, *James Brown* e a banda *Kool and the Gang*. Segundo Herschmann, o espaço do Caneção foi fechado a esses bailes que, então, foram transferidos para clubes da zona norte e da zona oeste do Rio de Janeiro. Várias equipes organizadoras de bailes nos subúrbios cariocas se estabeleceram. Pouco a pouco, a diversidade de ritmos foi abandonada e passou a prevalecer os chamados ritmos *funky*. Herschmann afirma que não encontrou explicações elaboradas para essa mudança, “em geral, os articuladores desses novos bailes diziam que se tinha optado pela música mais dançante”¹¹. A música americana tocada nesses bailes, com o ritmo bem marcado, era chamada aqui no Brasil de *soul*, enquanto nos Estados Unidos, de funk. Entre 1974 e 1976, os bailes eram diários nos subúrbios cariocas e a música que animava esses bailes não era produzida no Brasil, os discos eram todos importados.

Segundo Vianna, a aproximação com o movimento negro ocorreu nesta época através das equipes, como a *Soul Grand Prix* e *Black Power*, que projetavam filmes e slides sobre as manifestações da cultura negra norte-americana durante os bailes. Os dançarinos, inspirados na expressão *Black is beautiful* e no orgulho negro norte-americano, valorizavam o cabelo afro. Em 1976, a partir da matéria “Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, publicada pelo Jornal do Brasil, a imprensa passou a usar a expressão *Black Rio*, associando os bailes ao movimento negro. Vianna explica que “o soul perdia suas características de pura diversão, ‘curtição’, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para se atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro)”¹². É relevante salientar que, na perspectiva dos donos e discotecários das equipes, os bailes eram apenas diversão. Entretanto, a associação entre o soul, os bailes e o movimento negro já havia sido estabelecida. Festas soul se espalharam por várias capitais, no final dos anos 70, *Black São Paulo*, *Black Porto (Alegre)*, *Black Uai*¹³.

¹¹ HERSCHMANN, 2005, p. 23

¹² VIANNA, 1988, p. 28/9

¹³ De acordo com o Jornal Versus, maio/junho de 1978, p. 42, citado por VIANNA, 1988, p. 29. Em Belo Horizonte, a tradição soul é mantida com a realização do Baile da Saudade, e com o Quarteirão Soul, no centro (rua Santa Catarina com Tupis), onde as pessoas se reúnem aos sábados a tarde para dançar *black music*.

Com toda essa repercussão, as gravadoras lançaram discos de equipe, coletâneas dos sucessos de cada baile, e de soul brasileiro, cantado em português. Mas, logo abandonaram essa vertente da música popular, argumentando que o baixo poder aquisitivo do público que frequentava os bailes inviabilizava o retorno comercial. Vale registrar a exceção, Tim Maia, o grande nome do soul brasileiro, que surgiu neste momento alcançando as paradas de sucesso e o reconhecimento da crítica especializada.

Nos anos de 1980, o baile funk mudou: a temática do orgulho negro foi suprimida; as danças passaram a ter coreografias coletivas - no soul, a dança é individual; a forma de vestir passou a valorizar os bermudões e bonés. Em uma nova tentativa de comercializar discos de equipe, algumas coletâneas alcançaram sucesso, sendo o Rio de Janeiro o maior mercado consumidor.

Segundo Souto, a partir de 1990, o funk abraçou-se uma vez que além de animar os bailes passou a ser “porta – voz, criando uma cadeia de produção e consumo que se estende para muito além do baile”¹⁴. O que ela chamou de “invenção do mercado funk” envolvia não só a produção/composição das canções por jovens pobres das favelas e dos subúrbios cariocas, como também a divulgação e circulação dessas músicas sob o controle dos produtores dos bailes. Assim, o mercado de trabalho do funk passou a garantir renda e emprego - DJs, MCs, dançarinos, instrumentistas, técnicos de som e de iluminação – para jovens das comunidades da periferia carioca. Os *disc-jockeys* e os MCs, mestres de cerimônias que compõem e cantam as canções, são os mais valorizados e os que alcançam projeção. A vitória num festival organizado pelas equipes de som garante ao MCs repercussão na mídia e em outras comunidades. Souto destaca ainda, que esse processo levou à inserção do funk no universo de adolescentes dos grupos médios urbanos.

Na virada dos séculos XX para o XXI, havia mais de 150 equipes de som – as maiores e de maior sucesso eram a do DJ Marlboro e a Furacão 2000 – promovendo bailes, festivais e programas de rádio. Neste período, escolas para a formação de

¹⁴ SOUTO, Jane. Os outros lados do funk carioca. In: VIANNA, H. *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. P. 63

DJs foram criadas no Rio. Vale destacar ainda, que raps chegaram às paradas de sucesso e a programas de televisão, Som Brasil e Xuxa Hits da TV Globo, com temáticas que valorizavam o viver e o ser da periferia, como o Rap do Borel

É o morro mais humilde do bairro tijucão / Por que meus amigos nos somos todos irmão / Lá é como uma família é gente de montão / No morro e na favela só tem gente sangue bom (William e Duda)

Ou ainda o Rap da Felicidade, sucesso nacional,

Eu só quero é ser feliz, / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci / E poder me orgulhar, / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar. (Julinho Rasta e Kátia)

Ao mesmo tempo, letras denunciavam as condições de vida na periferia e apontavam as desigualdades entre a cidade e a periferia,

Se acha que estou de baboseira ou caô / veja a diferença do Japeri pro Metrô / Olha a praia de Ramos e do Arpoador / Olha a linha Vermelha encostada nas favelas / Asfalto sofisticado, moderna, coisa tão bela / Passarela, telefone, gringos passando nela / Foi feita pra presidente, prefeito e seus sentinelas / Enquanto o povo pobre se equilibra em banguela / Pisa nas ruas de barro, sem luz ou faixa amarela / Nas vielas das favela não existem nem calçadas / Muita gente na mesma foi massacrada / E fica por isso mesmo, a justiça não faz nada (Prisão de Cristal, Leo e Xhacal)¹⁵

A temática são variadas, do chamado funk sensual, letras ambíguas com apelo sexual, passando por canções que narram o cotidiano dos jovens, até o proibidão. Essa expressão surgiu, nos anos 90, referindo-se a um tipo de funk que, de acordo com o funkeiro MC Catra, “trata da realidade da favela e do descaso da sociedade. Passou a ser proibidão porque não é interessante que se toque nesses temas”¹⁶. Catra vê o lado positivo da vertente sensual do funk que faz sucesso e atrai a atenção sobre letras que não estão na mídia. Se na origem do funk “proibidão” buscava-se despertar a consciência social na favela e estava inserido num movimento de afirmação social da periferia (subúrbios e morros cariocas), a partir de 2000, nos CDs chamados “proibidões” passam a predominar novos temas: exaltação à violência, às drogas, além de explicitar a ligação com as facções do crime organizado.

É necessário agora analisar o processo de favelização ocorrido ao longo do século XX, no Rio de Janeiro, articulado às manifestações culturais vinculadas à música popular.

¹⁵ Citado por SOUTO, 2003, p. 80. Única canção que não encontrei na internet referências sobre os compositores e sobre a canção.

¹⁶ Folha de S. Paulo. *Funk sem cérebro*. 26 de fevereiro de 2001.

PERIFERIAS CARIOCAS, DO SAMBA AO FUNK

O samba na realidade não vem do morro/
Nem lá da cidade/ e quem suportar uma paixão/
Sentirá que o samba então/ nasce do coração
(Feitio de oração. Noel Rosa & Vadico)

No início do século XX, o Rio de Janeiro, capital da república, era a principal cidade brasileira e se tornou o “eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo”¹⁷. Na virada do século XIX para o XX, a população do Rio aumentou rapidamente, passando de 522 mil para quase 1,2 milhão¹⁸. Migrantes de diferentes regiões do país chegavam à capital da república e os mais pobres passaram a viver em cortiços no centro da cidade e começaram a ocupar os morros. Os veteranos da guerra de Canudos foram autorizados pelo Ministério da Guerra a ocupar o morro da Providência no centro do Rio¹⁹. Essa ocupação merece destaque uma vez que seus moradores passaram a chamá-lo de “favela” que, no decorrer do século XX, acabou se tornando a denominação das áreas urbanas sem infraestrutura em todo o Brasil. A reforma urbana, realizada no governo do Presidente Rodrigues Alves e do prefeito Pereira Passos, conhecida como “bota abaixo”, demoliu centenas de cortiços no centro para abrir avenidas e a população foi deslocada para as áreas periféricas, os subúrbios ao longo da Estrada de Ferro Central do Brasil ou para os morros. É neste ambiente que surge o samba.

No imaginário musical brasileiro, a associação samba / morro-favela é imediata. Entretanto, segundo Oliveira, “se é correto afirmar que, hoje em dia, o samba desce o morro, não é menos exato dizer que, em seus primórdios, o samba subiu o morro”²⁰. No Rio de Janeiro dos anos de 1910, o samba nasceu da mistura de vários elementos musicais como o choro, o maxixe e o batuque numa região do centro conhecida como Pequena África. Os músicos se encontravam nos bares e gafieiras da região portuária, da Cidade Nova e da Praça Onze, onde vivia a

¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. & SEVCENKO, N. *História da vida privada, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3, p. 522

¹⁸ SEVCENKO, 1998, p. 650

¹⁹ Ver ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 9

²⁰ OLIVEIRA, J. S. & MARCIER, M. H. A palavra é: favela. In: ZALUAR & ALVITO. 2006. p. 82

Tia Ciata²¹, figura emblemática do mundo do samba. Tia Ciata era uma quituteira baiana que vendia doces na Rua Sete de Setembro, iniciada no candomblé e casada com um funcionário público bem-sucedido, sua casa, na Praça Onze, era o local de encontro: candomblé, capoeira, choro e batuque. Músicos como Pixinguinha, Donga, Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres frequentavam suas festas. Desta mistura nasceu o samba que subiu o morro e chegou aos subúrbios à medida que processo de urbanização do Rio expulsava os pobres das regiões centrais reurbanizadas.

Aqui, é necessário analisar o samba assimilado pela indústria cultural e o samba de morro vinculado às práticas sociais como a roda de samba e as escolas de samba.

No processo de transformação do samba urbano na “mais tradicional expressão de nossa música nacional”²², o que era cantado nas ruas, nos morros, foi depurado e tornou-se assimilável nos salões e para a classe média. Esse processo foi possível a partir dos anos de 1920, segundo Carvalho, em razão da aproximação entre “membros isolados da *intelligentzia*”²³, de arranjadores e artistas populares, da formação de grupos musicais integrados por pessoas da classe média, do desenvolvimento da indústria fonográfica e das mudanças sociais, políticas e culturais nas décadas de 20 e 30. Cabe ressaltar que esse processo nos anos de 1930 esteve atrelado à construção da identidade nacional, da ideia de nação no imaginário brasileiro. Assim, inventou-se a tradição: o samba, embora carioca, é o ritmo nacional, elemento de unidade e que mostra o Brasil mestiço, a harmonia entre as raças, a ideia de progresso, a valorização da natureza. A autora destaca ainda que o samba “democratizou a sociedade porque os interesses associados àquela inovação musical impuseram a superação de guetos e de formas particularistas de inserção na vida urbana”²⁴. Assim, embora resistisse ao samba de morro, a indústria fonográfica não deixava de gravar canções dos compositores de morro que eram

²¹ Sobre Tia Ciata ver www.video.globo.com/videos/retratofaladotiaciataamãedosamba

²² CARVALHO, Maria Alice. O samba, a opinião e outras bossas. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, Heloisa M M.; EISENBERG, J.. *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (v.1) p. 47

²³ CARVALHO, 2004, p. 42

²⁴ CARVALHO, 2004, p. 48

incorporadas aos repertórios dos compositores/cantores mais famosos. O rádio divulgou o samba e ampliou o debate trazendo informações sobre as rodas de samba, os grupos carnavalescos, o que também foi incorporado pela imprensa (jornais) que, além de divulgar os sambistas, desenvolveu a crítica relacionada com a música popular.

É importante destacar que a produção musical nos morros e subúrbios do Rio ocorria nas rodas de samba e nas agremiações de caráter popular que participavam do carnaval. No início do século XX, de acordo com Santos²⁵, havia o carnaval oficial, organizado e regulamentado pela prefeitura, que excluía a população pobre. No carnaval oficial, os desfiles aconteciam na Avenida Central: o curso, ricos fantasiados desfilavam de carro; as grandes sociedades formadas por artistas, intelectuais desfilavam em carros alegóricos; os ranchos desfilavam no chão, seus integrantes luxuosamente fantasiados de reis e rainhas eram negros baianos que representavam um grupo social em ascensão. Paralelamente ao carnaval oficial, blocos, cordões, grupos de populares mascarados brincavam o carnaval na Praça Onze e nas ruas do centro, embora “não fosse permitido a negros, mulatos e pobres percorrer as ruas centrais das cidades durante o carnaval”²⁶. Essas agremiações populares deram origem às escolas de samba. Em 1928, foi fundada a primeira, *Deixa Falar*, no morro do Estácio, estabelecendo uma forma de organização que foi seguida por outras agremiações. O primeiro desfile foi realizado em 1929, a partir daí o poder público passou a apoiar e a interferir no sentido de normatizar os desfiles. Zaluar, explica que durante o governo Vargas, nos anos de 1930, “começou uma longa história de apoio às manifestações culturais brasileiras e de intervenção nelas”²⁷. É relevante destacar que as escolas de samba que surgiram nos morros e bairros do subúrbio carioca congregavam os moradores de faixas etárias diferentes em uma atividade de lazer que através de concursos para a escolha do samba enredo, dos ensaios e dos desfiles mobilizavam a população o ano inteiro, criando e fortalecendo laços de identidade e solidariedade, o samba

²⁵ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Mangueira e império, a carnavalização do poder pelas escolas de samba. In: ZALUAR & ALVITO. *Um século de favela*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

²⁶ SANTOS, 2006, p. 124

²⁷ ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, F. & SCHWARCZ, L. M. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4, p. 280

é um fato social total, ou seja, um daqueles raros fenômenos que tem a propriedade de ligar as pessoas em extensos anéis de reciprocidade, mobilizando suas disposições internas e concretizando ações simultaneamente em diversos planos: econômico, religioso, político, psicológico.²⁸

Deve-se acrescentar ainda que o samba e as escolas de samba estabeleceram a ponte com a cidade uma vez que os ensaios realizados durante todo o ano eram, e continuam sendo, abertos à participação de moradores simpáticos de cada escola e, no plano simbólico, canalizam e disciplinam os embates e conflitos entre os bairros e grupos rivais.

No tradicional espaço do samba, morros e subúrbios cariocas, o funk se estabeleceu rapidamente a partir do final dos anos 70 atraindo o público jovem. Para analisar o crescimento dos bailes funk nas últimas décadas do século XX, é necessário estabelecer os nexos com o estilo de vida dos jovens que vivem em grandes cidades. A utilização do conceito estilo e não cultura jovem justifica-se em razão da rapidez das mudanças e da absorção de influências difundidas no mundo globalizado. Zaluar utiliza o conceito de estilo,

para se falar das incorporações rápidas e efêmeras da moda em vestuário, música, arte, linguajar e outros comportamentos juvenis que não mais conseguiam ser interpretados apenas pela perspectiva holística da religião ou da cultura de classe, embora não estivessem totalmente desconectados destas.²⁹

Expostos às influências do hip hop – elementos da *black music* foram apropriados e transformados no funk carioca -, jovens pobres da periferia carioca aderiram em massa aos bailes, uma forma de lazer capaz de representar simbolicamente conflitos, competição e violência que envolviam esses jovens.

Cecchetto³⁰ descreve três tipos de bailes: o normal, o de embate ou corredor e o da comunidade. A diferença entre os bailes normal e de corredor está no controle pelos organizadores e DJs do espaço e do tempo para o confronto entre as galeras. No baile normal, o mais comum que é organizado em clubes em áreas urbanizadas da zona norte, os confrontos, quando ocorrem, são prontamente controlados. Já no baile de corredor, o confronto é organizado. O espaço do baile é

²⁸ ZALUAR, 1998, p. 287

²⁹ ZALUAR, 1998, p. 747

³⁰ CECCHETTO, Fátima R. Galeras funk cariocas: os bailes e a constituição do ethos guerreiro. In: ZALUAR & ALVITO, 2006

dividido entre as galeras, há uma linha imaginária dividindo os territórios. O objetivo do confronto é invadir o território do adversário, chamado de alemão (inimigo). Seguranças controlam o embate. Nesses confrontos, cada galera desenvolve uma linguagem de gestos, de expressões corporais e de gritos.

Nos bailes de comunidade não há confrontos, participam apenas galeras amigas, mesmo de outras comunidades. Quadrilhas de narcotraficantes controlam a festa, ajudam no transporte e garantem a segurança. As versões de raps chamados “proibições” são cantadas para homenagear traficantes, chefes das comunidades ou àqueles que estão presos. Cecchetto explica que esse tipo de baile é mais comum nas favelas da zona sul e jovens de classe média (um minoria) costumam participar

Sem a tensão das brigas, esse baile é bom para dançar em grupo. Segundo frequentadores, o melhor do baile de comunidade é a música, o ambiente, o sentido coletivo, a multidão de pessoas curtindo juntas.³¹

Vale esclarecer o conceito de galera – grupos de jovens que vivem na mesma comunidade ou frequentam os mesmos bailes que estabelecem laços de solidariedade – e destacar que as galeras se organizam independentes das quadrilhas que controlam o narcotráfico no Rio de Janeiro e não se constituem como guangues. Autores³² que estudam o mundo funk carioca demonstram que a associação entre violência e os bailes é reforçada e amplificada pela imprensa. Na verdade, os bailes são locais de encontro, de dança, de paquera, de festa. Há pontos de interseção com a violência e com traficantes, mas o que prevalece é a festa, a participação de milhares de jovens que convivem com a violência e a exclusão social, mas que não têm envolvimento com o crime. Souto e Zaluar destacam ainda que o samba e o funk contribuíram para o processo civilizatório na medida em que a população pobre e socialmente excluída ao participar dessas manifestações culturais cria organizações que representam simbolicamente os conflitos entre os grupos e, ao mesmo tempo, fortalecem os laços de solidariedade. Zaluar³³ alerta que nesse processo civilizatório sempre houve uma brecha, a vinculação com a contravenção - bicheiros patrocinavam e continuam a patrocinar

³¹ CECCHETTO, 2006, p. 157

³² Ver SOUTO, 2003, p. 71/2; CECCHETTO, 2006, p. 146 – 148; HERSCHMANN, 2005, p. 39/40; ZALUAR, a. Guangues, galeras, quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, H. Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio Janeiro: Editora URFJ, 2003, p. 48 a 51

³³ ZALUAR, 1998, p. 290 e 300

as escolas de samba -, e com as quadrilhas de narcotraficantes que passaram a controlar favelas cariocas a partir dos anos de 1980. Herschmann reconhece a possibilidade de funkeiros integrarem quadrilhas do tráfico, mas destaca que as galeras se organizam em torno de atividades de lazer – dançar, ir ao baile, à praia -, e não dominam territórios com o uso de violência³⁴.

PERIFERIAS BRASILEIRAS E O FUNK

No início do século XX, quando surgiu a moderna música popular urbana brasileira, o Rio de Janeiro, então capital da República, foi o cadinho onde diversos elementos musicais se fundiram dando origem ao samba que foi projetado como música nacional. Essa capacidade de repercutir manifestações culturais locais nacionalmente ainda persiste devido à força dos meios de comunicação sediados no Rio. Assim, a estrutura dos desfiles das escolas de samba no carnaval se repete em várias regiões do Brasil seguindo o modelo carioca e o funk carioca consegue repercussão em outras periferias. Não se pretende aqui analisar os bailes funk que acontecem nas periferias de Belo Horizonte, mas analisar a difusão do funk através de CDs e DVDs.

Dos morros cariocas, os “proibidões” se espalharam por outras periferias. O avanço tecnológico da informática permite a reprodução de CDs a um custo baixíssimo, basta um computador para reproduzir milhares de CDs. Além disso, as *LAN houses* facilitaram o acesso à internet possibilitando *downloads* de músicas que circulam por meio de aparelhos portáteis do tipo *iPod* e celulares. Em Belo Horizonte, os “proibidões” são vendidos nas favelas e em bancas de camelôs que comercializam DVDs piratas e CDs de diversos gêneros musicais. Um exemplo é o Menor do Chapa, MC carioca nascido e criado no morro do Turano na zona norte do Rio. No seu site na internet, ele diz,

Eu me espelho no MC Catra, Mascote, Duda, Galo, Cidinho e Doca, e Racionais MC's. Acabei conquistando diversos públicos e passando a minha mensagem de fé, paz, justiça e liberdade.³⁵

³⁴ HERSCHAMANN, 2005, p. 31

³⁵ WWW.menordochapa.com.br, acessado em 21 de julho de 2010

Em 2006, seu CD *Proibidão – Menor do Chapa, Vida Loka* circulava entre jovens da periferia de Belo Horizonte. Nesse ano, os conflitos entre a polícia e o Primeiro Comando da Capital, PCC, de São Paulo, atingiram o ápice com várias ações do PCC – ônibus queimados, delegacias eram atacadas com rajadas de metralhadora - que repercutiam nacionalmente. As quadrilhas de narcotraficantes cariocas e paulistas difundiam um discurso em que o tráfico exercia um poder paralelo ao do Estado nas periferias. Algumas canções reunidas no *Proibidão Vida Loka* do Menor do Chapa refletem esse discurso. Dezoito canções integram este CD que não tem encarte com as letras, na contracapa, apenas a lista das canções. Na Internet, nos sites de música, as letras estão disponíveis. A análise das canções revela que o CD é voltado para um público determinado, o das periferias, e estabelece uma separação entre a cidade e o morro (periferia). A lei do morro é determinada pela facção criminosa.

E ai irmão?! / Humildade e disciplina / Vida louca
Diretamente do chapa / Só proceder / Turano só bolado aew
Fundamento do _____³⁶

Com esses versos, Menor do Chapa inicia o CD *Proibidão – Vida Loka*. A última palavra do último verso não é cantada. Na letra disponível na Internet e na versão ao vivo apresentada no mesmo CD, o verso aparece completo, “fundamento do CV”, fazendo referência ao Comando Vermelho, facção criminosa carioca, que estabelece a lei no morro (Turano). O CD traz três versões de *Vida Loka*: na primeira, alguns trechos que se referem ao crime são omitidos; na versão ao vivo, todas as palavras são cantadas; e a versão acústica apresenta uma letra totalmente diferente. A canção deixa claro que nas comunidades dos morros cariocas, Turano, Chatuba, Providência, prevalecem a autoridade e a lei do tráfico. Em outro trecho, a canção pede a libertação de um líder do tráfico: “Liberdade pro Marcinho, tranquilidade”, e faz apologia ao uso das drogas e ao crime: “se liga então, 157 só boladão, é os 40 ladrão”. 157 é o artigo do Código Criminal que classifica o roubo.

A letra da versão acústica de *Vida Loka* é diferente, faz um convite para participar do baile, da festa,

o baile rola, quem é contra mete o pé / venha curtir, com paz, amor e muita fé
/sem violência / só chegar e falar que é nós / eu quero ouvir a sua voz.

³⁶ Todas as letras reproduzidas foram tiradas de <http://www.vagalume.com.br/>

O funkeiro quer participação, quer ouvir a voz do público. A questão da participação é interessante quando se observa a questão da igualdade, “só chegar e falar que é nos”. A tentativa de integrar a plateia em um “nós” é complicada, pois ir a um baile funk, mesmo para os moradores do morro, não significa adesão às práticas e ideias das quadrilhas de traficantes que controlam o morro, autorizam a realização do baile e garantem a segurança dos participantes.

Em outra música, *Sem neurose e sem caô* – que na Internet é *Favela consciente* - Menor do Chapa nega que faça a defesa ou apologia de qualquer coisa (crime ou drogas), na verdade, enfatiza que relata a realidade, o dia-a-dia da comunidade,

Mais sem neurose, sem caô / Muita fé no coração / Favela consciente /
Então escute o nosso som / Não adianta falar / Que eu faço apologia /
Eu trago toda a real / No que acontece no dia-a-dia / Esse é o papo reto /
Liberdade do sofrimento / O rap é nossa força, / Nossa arma é o nosso talento

No *Rap Gospel*, na internet *O Pacificador*, a falta de cidadania e a desigualdade em relação à cidade são descritas num discurso recheado de referências religiosas,

Minha raiz favelada nunca negarei / mesmo que ande pelo vale da sombra da
morte nada temerei (...) Um simples favelado com grande objetivo / passando
pro menor um pouco de incentivo / Ideologia certa de Cristo ou de Ghandi /
minha vida é um calvário, sou fraco e errante / Bandido do rap, eu venho da
favela / quando será o fim dessa triste novela? / Fome, miséria, morte e medo /
tem que ter atitude pra viver aqui no gueto. / Criançada sem educação, não tem
saúde / sem dinheiro e moradia própria / muita gente se ilude./ Os sonhos de
consumo é o verdadeiro motivo/ aqui ninguém se importa com instinto coletivo/
Realidade triste, desemprego e exclusão / em nome do dinheiro irmão mata
irmão. (...) Jesus é a luz que conduz quem eu sou. / Moço o que eu canto nao é
apologia não / é a realidade do dia-a-dia, vem ver.

Analisando canções de outros compositores (rap, funk), percebe-se, com frequência, a narrativa da vida daqueles que vivem em um ambiente de violência, de crime, na própria favela ou em presídios, e essas narrativas são sempre trágicas, a redenção, em algumas letras, é encontrada na religião. Essas canções de vários funkeiros, inclusive do Menor do Chapa, estão de acordo com o funk com cérebro que tentava mostrar a realidade da população dos morros e dos subúrbios cariocas. Nessas canções, a violência sempre está presente como uma contingência da vida

na periferia, mas a exaltação da violência só aparece nos “proibições” vinculados ao tráfico.

Outra questão que se coloca é a representação política. Na canção *Sem neurose sem caô*, o MC que comanda o baile se coloca como representante da comunidade e, apesar da discriminação, o discurso formulado por ele, vai repercutir e prevalecer,

Pode falar, discriminar / Nosso som vai imperar / Diretamente da favela
Vô sempre representar / Liberdade sem caô / Se liga comédia otário meu papo
é reto e não é de mancada / Agito na pureza boladão Menor do Chapa / Ouça
bem o que eu te falo mano / vê se não esquece / Aqui a ideia é forte e a
verdade prevalece / Pode falar, discriminar, nosso som vai imperar

As canções apresentam uma realidade, baseada em uma ordem estabelecida pela facção criminosa e com representantes da própria periferia, que funciona independente ou apesar da cidade.

O DVD *Funk Neurótico (FN) 2010* apresenta clipes e shows de diversos MCs e, entre uma música e outra, trechos do “bundalelê”, programa da Rádio Mania, e de shows. Alguns clipes têm produção mais elaborada com a encenação da história (de amor) – há gravações internas (cenários) e externas, como o clipe *Rainha*, do MC Romeu, realizado em Belo Horizonte, com cenas na Pampulha, favelas e ruas de um bairro não identificado. Enquanto outros clipes utilizam imagens de TV e filmes - William Bonner noticiando a ação da polícia no morro; trechos de Tropa de Elite – e fotografias de bailes, de torcidas de futebol, de favelas, de pessoas assassinadas, essas de um realismo chocante, para ilustrar a canção.

Os temas das músicas variam. Algumas canções são românticas, com andamento lento, boas para cantar, como *Romântica*, do Buchecha, ou *Vida Loka também ama* do Bô do Catarina,

Nóis é vida loka, mais nós também ama! / Que Deus ilumine todo mundo agora
/ Quebre o cadeado e faça o povo rir / Canto uma palavra mando o mal embora
/ Liberdade já que eu tô cantando assim / Amar, é poder compartilhar os
sentimentos / É saber fazer feliz quem tá do seu lado / Dando a volta por cima
dos maus momentos / Saber perdoar sem lembrar do passado.

Outras descrevem histórias de envolvimento no crime, como *História Real*, do MC Martinho, *Falam que é nós*, do MC Dodô, ou *Ex 157*, do MC Filhão,

Desde menor que eu cresci, formei na boca! / Disposição, moleque doido! vida loka! / Ganhei dinheiro, ganhei fama, e poder! / e o destino nós sabemos qual vai ser! / Mas que saudade dos amigos que se foram, / nessa rotina do vai encontra depois! / E na cadeia pode crer que o coro come, lá tu aprende a virar sujeito homem. / A minha mãe vivia só no sofrimento, e cada dia aumentava o seu tormento! / Quando eu matava e robava, era rotina normal! / E todo dia minha foto saía lá no jornal! / A recompensa que pagavam era mais de 1 milhão, pelo meu corpo ou minha cabeça jogada num lixão! / 157 bolado, era o terror das favelas, / mas tive sorte no amor, achei minha cinderela. / Eu só andava de peça e de carrão importado, mas quando me apaixonei, eu vi que eu tinha mudado. / E na missão que eu fiz, ainda lembro da cena, / deixei uma criança órfã, chorei fiquei com pena! / No último assalto, quando eu iria parar, entrei no banco e a minha mina estava lá. / Olhei pra ela e seu sorriso encantador, e de repente muita lágrima rolou! / Ela chorando desesperada veio até mim, disse, paixão, não faça isso, seu pai morreu assim, o que será dos nossos filhos seguindo esse exemplo / Vida do crime pra mim, não tem nenhum fundamento! / A chapa quente quando a polícia chegou! / Tiro pra cá, tiro pra lá e uma bala me acertou! / Sobrevivi da morte só pra refletir, / vida de bandido isso não é mais pra mim! / Hoje na fé por isso estou aqui cantando! / E do passado triste vivo me lembrando! / E a minha história todo mundo já conhece, graças a Deus, EX- 157! / Hoje na fé por isso estou aqui cantando! / E do passado triste vivo me lembrando! / E a minha história todo mundo já conhece, graças a Deus, EX- 157!

Este DVD, FN 2010, é o primeiro de uma série, já é possível comprar em bancas de camelô o FN 3, os mesmos vídeos com a inclusão de novas músicas. Cheguei até ele por orientação de alguns alunos, que disseram que essas músicas mostram a realidade da favela. Vivendo em áreas de vulnerabilidade social, esses jovens convivem de perto com a violência, costumam relatar o envolvimento de parentes e vizinhos em algum tipo de crime, em muitos casos, essas pessoas estão presas ou foram assassinadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Morro, favela, comunidade, aglomerado, periferia, nomes utilizados para demarcar um território onde não há infraestrutura, o poder público está ausente e a população é pobre, em grande parte desempregada ou subempregada. Em oposição à cidade, este território é marginalizado, marcado pela violência e caracterizado pela falta de infraestrutura urbana e de cidadania. No decorrer do século XX, a percepção das favelas variou de visões negativas – subcidade, lugar perigoso em que predomina a desordem, foco de doenças, local dominado por marginais – a percepções positivas muitas vezes idealizadas – espaço em que há solidariedade, espírito de cooperação. Até meados do século passado, o poder público via como única solução para a favela, considerada um problema social, a remoção. Hoje, a periferia recusa a oposição centro / periferia e afirma valores próprios, ao mesmo tempo em que as políticas públicas para a periferia abandonaram a ideia de remoção e buscam urbanizar e garantir aos moradores o exercício pleno da cidadania. Assim, mais que um território, o conceito de periferia engloba um conteúdo social, seus moradores têm inserção na sociedade e estabelecem redes de sociabilidade.

O funk não é a única manifestação cultural da periferia tampouco a única forma de lazer do público jovem. Mas é uma forma da periferia expressar valores, ideias e reivindicações sem a mediação da cidade.