

Que isso, funkeiro? Que isso?

Funk music? What's that?

Rôssi Alves Gonçalves
Doutora em Teoria Literária – UFRJ, professora adjunta
da Universidade Federal Fluminense
rossialves@ibest.com.br

RESUMO:

Este estudo propõe-se a pensar o movimento funk carioca sob o ponto de vista das estratégias adotadas a fim de legitimar-se como movimento cultural, em dois momentos distintos: anos 1990, quando o movimento ainda era caso de polícia e sofria por parte da mídia e da sociedade imenso preconceito; anos 2000, quando ganhou mais visibilidade e respeito como gênero musical, buscando formas de cidadania mais complexas, inserindo-se, sem timidez, no meio musical brasileiro e organizando-se política e profissionalmente.

Palavras-chave: funk; legitimação; periferia.

SUMMARY:

This study proposes to consider the carioca funk music movement from the perspective of the strategies adopted to legitimise this music as a cultural movement, in two distinct moments: in the 1990s, when the movement attracted repression and was discriminated by the media and society; in the 2000s, when it gained increasing exposure and respect as a form of music, seeking more complex forms of citizen integration, and made inroads, albeit timidly, on the Brazilian musical scene, with better political and professional organisation.

Key words: funk music; legitimisation; fringe

O Funk não é modismo/ é uma necessidade/
é pra calar os gemidos/ que existem nessa cidade

Bob Rum

Há algumas décadas, delinea-se com maior nitidez uma reorganização das produções culturais de periferia. Mas foi, sobretudo, a partir dos anos 1990, que os grandes centros urbanos brasileiros passaram a assistir ao surgimento de novas expressões que têm alterado o conceito de arte da periferia – aquela, então, conhecida como arte “menor”.

Sem dúvida, foi o discurso exacerbado da violência que clamou por debates que auxiliaram a explosão das falas periféricas. E isso se dava ao mesmo tempo que a periferia se tornava um lugar político, bom para ser tomado pela mídia, políticos, academia e outros meios legitimadores.

Cinema, música, teatro e literatura, mesmo timidamente, reciclaram-se, no embalo de uma nova tendência na qual o excluído podia e devia falar. No campo literário, percebeu-se uma enorme transformação: o personagem de antes tomou o lugar do autor. Agora, é ele quem decide como será o enredo, quais serão os personagens e o que merece ser revelado. Ao autor canônico coube, apenas, aceitar e se refugiar noutras áreas menos violentas, menos perigosas. Quem manda agora é o personagem cansado de ser expectador da sua história. Que falem os favelados, os funkeiros, “os sem cultura”, os sem reconhecimento!

Entretanto, a história da construção de um lugar por aqueles oriundos de comunidades não foi feita sem maiores conflitos. Há, atualmente, uma abertura, um desejo de ouvir a voz da periferia que tem sido forte o suficiente para manter tal som ressoante. É temeroso, ainda, afirmar que já se pode falar em outro e mais amplo conceito sobre as culturas das classes mais baixas. No entanto, setores menos conservadores da sociedade têm se permitido descobrir que as “classes perigosas”, no conceito de Louis Chevallier, também falam. E estas, por sua vez, estão aprendendo a utilizar os espaços e, ao mesmo tempo em que reivindicam mais oportunidades, evidenciam a competência em áreas de saber diversas.

As opções samba e futebol, como expectativa de uma vida digna para o garoto da favela, vêm, agora, acompanhadas de outras pertencentes a áreas elitistas do saber, como a Literatura, Artes Plásticas e Cinema. Produtos como Nós do Morro, Nós do Cinema, Dogma Feijoada, Cooperifa, Caros Amigos, Grafite estão há alguns anos gritando o sucesso cultural da periferia, construindo redes e sabotando o preconceito cultural. Há uma rádio, a Roquete Pinto, no Rio de Janeiro, com um programa feito pela periferia – A Voz das Periferias; espaços nobres destinados ao grafite; festas badaladas frequentadas por uma massa híbrida de jovens e adultos do subúrbio a Zona Sul, ávidos por cultura. Periferia hoje é uma marca que tem muito a dizer e é rentável.

Houve, por longo tempo, a necessidade de um legitimador para essa arte da periferia. O público consumiria música funk, literatura de detentos, rap de negão, desde que estes viessem sob o rótulo “consoma sem medo” conferido por alguma autoridade da área. Assim, Zuenir Ventura, Caetano Veloso, Regina Casé, Fernanda Abreu, Dráuzio Varella etc. foram responsáveis pelo consumo inicial de uma arte que exigia outro olhar, outros critérios de análise e que trazia uma fala, muitas vezes agressiva demais aos ouvidos mais sensíveis.

Muito embora se experimente, há décadas, dar voz a quem só se pronunciava por vias autorizadas, devidamente controladas – Foucault, nos anos 1970, já apontava certa irrelevância do papel dos intelectuais como mediadores entre a cultura dos menos favorecidos e a alta cultura –, foi só nos anos 1990 que se delineou, com maior nitidez, a possibilidade das classes marginalizadas inverterem a ordem de locução.

Momento este que parece bem marcado com os acontecimentos da chacina de Vigário Geral e da Candelária. Horrorizada, a cidade do Rio de Janeiro assistiu àqueles massacres, num misto de regozijo e perplexidade. Como “classes perigosas”, que eram as vítimas, estavam apenas submetidas a uma lógica perversa do “aqui se fez, aqui se paga”. A tolerância com as diferenças sociais na cidade do Rio de Janeiro, bem como em outros grandes centros urbanos, já dava sinais de exaustão. Em São Paulo, o massacre do Carandiru também foi um dos marcos que sinalizaram o quase total descontrole do poder público com os setores marginalizados.

Assim, os anos 1990 projetaram-se como o período de imensa turbulência social. Chacinas, arrastões, guerra entre facções, conflitos diversos anunciaram que a ordem era “arrepiar”, mostrar que a favela existe e quer ser ouvida.

E esse som, a princípio, quase inaudível, encontrou várias formas de projeção. Há que se destacar o *hip-hop* como um grande fenômeno aglutinador. O movimento conseguiu, em um momento em que ainda não era comum ouvir a voz da periferia, atrair a classe média, acostumada com sons importados, feitos por jovens muitas vezes sem nenhum compromisso social, a não ser se engajar no movimento, pelo menos, cruzar fronteiras e permitir-se ouvir uma batida e um lamento novos, o que já representava um grande feito, uma vez que aqueles grupos sociais mais abastados, apenas, conheciam miséria por meio dos programas e novelas de tevê.

Racionais MCs, grupo da periferia paulista, foi o que maior alcance teve entre a garotada da elite, naquele momento. A música, mais propriamente, o *hip-hop*, foi uma das grandes aliadas das classes menos favorecidas na busca por um lugar de expressão.

No Rio de Janeiro, foi o Movimento Funk que se encarregou de traduzir-se em uma das expressões, em busca de cidadania, de maior repercussão. Porque não se satisfaz como movimento de comunidades: quer estar lá e cá. Não se busca, aqui, fazer um mapeamento do movimento, nem uma avaliação do funk como arte musical, mas como o maior fenômeno cultural jovem do subúrbio carioca – MC Leonardo, presidente da APA FUNK, diz que os bailes só perdem em frequência para as praias (no verão) e sempre ganhou do futebol

(cf. MC LEONARDO, 2010) – e que, apesar do seu permanente estigma marginal, e, consequentemente, de suas dificuldades de ascensão, propõe um agudo processo reflexivo, justamente porque não sucumbe.

Por uma via sinuosa, de tensões e negociações, os funkeiros criam códigos culturais que os levam do centro para a periferia e vice-versa, num movimento constante, seja pela associação ao crime, seja pela atração causada pelo movimento, por sua “proposta” que, muitas vezes, se afasta dos códigos morais mais recatados da sociedade carioca, pela violência, o movimento vive num claro-escuro constante. E após mais de três décadas de existência no Brasil, nessa constante fricção, pode-se dizer que seja esta a sua singularidade, o seu lugar. Ou o “poço da escada”, de que nos fala Bhabha (1998, p. 22):

O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais.

Ora voltado para a comunidade, com suas letras de explícito conteúdo sexual – “Eu vou pro baile, eu vou pro baile/ Sem, sem calcinha/ Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar/ Daquele jeito!”, do grupo Gaiola das Popozudas –, ora mais preocupado em ser porta-voz das mazelas socais – “Era trabalhador, pegava o trem lotado/ E a boa vizinhança era considerado/ E todo mundo dizia que era um cara maneiro/ Outros o criticavam porque ele era funkeiro”, do cantor Bob Rum –, ele está, constantemente, tentando encontrar um lugar de aceitação, sem se descolar da cultura local.

Tal movimento já foi responsável, em alguns momentos, pela ressignificação da cultura jovem local. Aconteceu nos anos 1970, quando foi descoberto pelos jovens e se tornou um marco para a cidade com os bailes no Canecão. Mais recentemente, na década de 1990, o funk adquiriu proporções tamanhas e indicou novos lugares a serem frequentados, novo modo de se curtir o baile e de pensar a relação da garotada da Zona Sul com as galeras do subúrbio da cidade.

Meados da década de 1990, os famosos bailes de corredor devolveram o movimento às páginas policiais e emudeceram a cultura musical das comunidades, por um certo tempo. Viviam-se o período dos violentos e polêmicos bailes de corredor – aqueles nos quais os funkeiros/guerreiros formavam duas filas, os lados A e B, e golpeavam-se, algumas vezes, levando o rival à morte ou a graves ferimentos, numa coreografia “sinistra”.

Numa era globalizada, os funkeiros traduziam sua identidade pelo pertencimento a determinado grupo. Sob a marca lado A ou lado B, formavam “bondes” por uma ligação que o próprio grupo desconhecia ou não queria publicar. Relações com facções criminosas, simpatia, afinidade com determinado grupo eram reflexões que importavam aos jornalistas e pesquisadores: o movimento parecia não se preocupar com a “falta” de lógica na construção

do sentimento de pertença. Afinal, havia motivos demais com que se preocupar. E o baile era neurótico.

A cidade estava partida, como já havia notado o jornalista Zuenir Ventura. Entretanto, tratava-se, no movimento funk, de uma segmentação acordada pelos frequentadores dos bailes, respeitada e, embora muitos funkeiros declarassem-se contrários, os bailes “bombavam” e o movimento só crescia em número de adeptos.

Por conta desta modalidade marcial, muitos clubes, produtores de baile e artistas foram perseguidos, presos e o Rio de Janeiro ficou, por um tempo, órfão do seu maior produto cultural das periferias. Para a retomada, os bailes foram enquadrados: sem corredor, com segurança, horário determinado para o término e uma série de requisitos teve que ser aceita pelos organizadores na cidade do Rio. Unia-se, naquele momento, a necessidade de uma intervenção em alguns clubes “fora da lei” com o explícito desejo de empurrar o Movimento Funk para um lugar marginal, bárbaro, sem chances de defesa. E quase aconteceu assim.

No entanto, sabe-se que este movimento não se satisfaz com os lugares que lhe são destinados e, para sair do apagamento a que estava submetido, reconstruiu-se. De temática sexual mais contundente, mais movimentos insinuantes, abraçando a mulherada, antes restrita a meia dúzia, e investindo na estética do shortinho, calça colada, *piercing*, *top*, os funkeiros irromperam nas tevês, boates, favelas da Zona Sul, jornais e ilustres espaços de legitimação como as universidades. Era, novamente, o corpo em exposição, mas o corpo erotizado, produzido, desejável. Eram as “aulas” de sedução sem nenhum pudor que fortaleciam o movimento e lotavam os bailes. E, claro, permeavam algumas páginas de jornais com notícias sobre gravidez de meninas, Gaiola das Popozudas e outras matérias mais assustadoras. Mas o movimento manteve-se sob equilíbrio.

Ressurgiu, fortalecido, logo, sob a inscrição “sexo, cachorrada, mamadas” e outros termos mais erotizados. Sem pancadaria, sem polícia, o funk invadiu colunas sociais, novelas, festivais, sem que fosse necessário buscar um discurso mais afável aos ouvidos dos bem-nascidos. Fala-se de sexo, de comunidades e até de tráfico – a crônica das favelas da cidade encontra aí um bom lugar, naquela luta de que nos fala Milton Santos, em Por uma outra globalização:

Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade (SANTOS, 2000, p. 79).

Um breve olhar sobre o percurso do movimento mostra que nos últimos anos, por conta de suas estratégias de visibilidade, o funk cruzou territórios, frequentou menos as páginas policiais, reinventou-se.

Nesse início dos anos 2000, após prisões, CPIs, bailes proibidos etc., o movimento precisou se repensar e incorporar elementos que não lhe eram tão comuns. Foi preciso

que as produções culturais da periferia encontrassem, mais que uma força de expressão de pessoas oriundas de comunidades carentes, mas, sobretudo, uma nova e eficiente forma de busca de cidadania, de uma força definidora de espaço, que se organiza e que sabe o que quer e como fazer.

E isso foi realizado com estratégias diversas que sinalizaram um outro Movimento Funk, como a ênfase no erotismo, o cuidado com o vestuário, a aposta nas coreografias, a figura do assessor de comunicação, a maior participação de mulheres como MCs, entre outros. Falava-se comumente, inclusive, em investir em outros gêneros, a fim de se descolar, um pouco, da marca funkeira e, com isso, atingir novos públicos. Vários grupos seguiram estas orientações e fizeram enorme sucesso, mas o maior legado que essas ferramentas de legitimação deixaram foi, a meu ver, um outro olhar sobre o movimento sem a suprema necessidade de um “padrinho” apostando nos talentos da periferia. O funk já era, a despeito de grande aceitação ou não, o movimento cultural da periferia carioca que melhor representava os jovens suburbanos.

A criação da APA FUNK – Associação de Profissionais e Amigos do Funk – e a elevação do gênero ao *status* de Movimento Cultural Carioca, em 2009, evidenciam as acertadas caminhadas do movimento. A busca do momento não é mais a desesperadora necessidade de revelar talentos, desvincular-se da pecha de marginal, de ser mais um rosto na programação da Rede Globo. O movimento nunca negou uma forte atração pela mídia e o que ela lhe poderia render, mas chegou a um nível, em que mais parece que a mídia, o “intelectual”, o poder público precisam mais do movimento do que o contrário.

As estratégias de legitimação são outras, então – por direitos autorais, de imagem, editais, inserção em meios culturais em igualdade de condições com os reconhecidos nomes da música brasileira, batalha por seus direitos trabalhistas etc. -, conforme MC Leonardo explica:

O funk beneficia a todos na favela, todo o comércio lucra com ele. Agora, é preciso ensinar ao pessoal o que é incentivo, e isso significa atuar no campo das políticas públicas. O cara faz o projeto, mas para quem tem que apresentar? Ele precisa entender o papel do Ministério da Cultura, entender a diferença entre secretaria e ministério, deputado e senador. Tem que reunir todo mundo, todo o setor (op.cit, 259).

E não só politicamente o movimento vem se reinventando, mas o ganho é generalizado: os clubes de subúrbio continuam sendo a maior arena dos bailes, entretanto, há espaços culturais mais abrangentes que acolhem os bailes, misturando um público de samba, pagode, micareta com funk, num acertado negócio, como as casas cariocas West Show, Rei do Bacalhau, Rio Sampa, Ilha dos Pescadores.

Ao fomentar espaços para uma visibilidade mais perene, a cultura gerada nos locais de baixa urbanidade, ou seja, nos espaços de pouco apelo político, interferiu num modelo confortável e cristalizado utilizado pela crítica, pela mídia e pelos intelectuais. Estes,

atualmente, precisam, também, rever o instrumental para auferir valor aos novos discursos. As antigas qualificações tornaram-se incipientes diante do sucesso, mesmo que breve, dessa arte mais estruturada, determinada, disposta a fixar um lugar.

Com o movimento de grupos da exclusão em busca de um lugar próprio de elocução, a mediação do intelectual já não se faz tão necessária. Atualmente, os canais de relacionamento entre a produção cultural dos bem-nascidos e a dos excluídos ampliaram-se, exigindo, portanto novos métodos de percepção da cultura popular. Funk, literatura, teatro, a arte, em geral, tem avançado sobre espaços relevantes, legitimadores, fixando uma onda que pode ser definida como “deixa o excluído falar, porque precisamos deste discurso”.

Referências bibliográficas

- BHABHA Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- CANDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. IN: ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*; ed. crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Galeras cariocas – territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- _____. *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*. (Org) Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG/Brasília/Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- LEONARDO, Mc. In. COHN, Sergio (org.). *Produção cultural no Brasil*. Volume 3. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Violência e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Iser, 1996.
- VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Enviado em 29/04/2012

