

DE APROPRIAÇÃO A INVENÇÃO, POR UMA ESTÉTICA POPULAR BRASILEIRA

CHRISTINA FORNACIARI

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

Ministério da  
**Cultura**

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Esta obra foi selecionada pela Bolsa Funarte de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais

CHRISTINA FORNACIARI

FUNK DA GEMA

De apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira

1ª Edição

Belo Horizonte  
Edição da Autora  
2011

Funk da gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Christina Fornaciari. 2011. 111 p.

ISBN: 978-85-912356-0-5

1. Antropologia. 2. Cultura Popular. 3. Performance.  
I. Christina Fornaciari. II. Título.  
Tiragem: 1000

**Distribuição gratuita.**

projeto gráfico: Martuse Fornaciari  
<http://martuse.com>

revisão: Virgínia Junqueira  
textos © respectivos autores  
(Christina fornaciari, prefácio de Mylene Mizrahi), 2011.

Feito depósito legal (Leis N. 10.994 de 14/12/2004,  
e 12.192, de 14/01/2010) à Biblioteca Nacional.

e-book disponível em  
[www.funkdagema.blogspot.com](http://www.funkdagema.blogspot.com)

## SUMÁRIO

Prefácio	5
Notas da autora	8
Introdução	12
Capítulo I – Origens do funk: marcos históricos, movimento negro e atualidade	13
Capítulo II – O funk e sua contextualização na sociedade	
II.I – Análises da estrutura dos bailes, inserção mercadológica, geração de renda e perspectiva de carreira no universo funk	30
II.II – O Funk e a Segregação Político-Social	37
II.III – Funk e Religião	47
II.IV – Funk Proibidão e Putaria: questões jurídicas e de gênero	56
Capítulo III – Funk e arte contemporânea, em dois estudos de caso	
III.I – O caso FUNK STADEN: a cultura popular do funk carioca absorvida pela arte contemporânea de Dias e Riedweg para a <i>Documenta de Kassel</i>	79
III.II – O caso PERFORMAFUNK: cultura popular e formas híbridas de arte combinadas em um projeto de performance urbana	88
Referências Bibliográficas	110

## PREFÁCIO

### O Funk, Hans Staden e um coletivo de artistas

*Mylene Mizrahi*

O Funk Carioca tem sido freqüentemente tomado como um meio de acessar a vida social do Rio de Janeiro e de certo modo também como porta de entrada para a análise das desigualdades sociais, econômicas e raciais que compõem parte do cenário urbano brasileiro. E ao início de seu livro, Christina Fornaciari nos anuncia que tomará o ritmo musical como dispositivo de objetificação de uma cultura da favela. Leitores situados e cientes da trajetória da autora, mestre em performance e com doutorado em andamento em artes cênicas, não podemos se não ficar surpreendidos com tal afirmativa. Afinal, nos perguntamos, a pesquisa de uma artista performática inserida no contexto das artes contemporâneas nacional e internacional, irá repetir o mesmo caminho que vemos sendo seguido quase que unanimemente pela produção acadêmica nacional, em especial a das ciências sociais, acerca dessa manifestação estético-cultural? E instigados por essa dúvida em mente seguimos a nossa leitura.

De início nos é oferecido um apanhado histórico cuidadoso da trajetória do ritmo musical, desde suas origens norte-americanas, a sua chegada no Brasil e as distintas fases por quais passou e continua a passar em território nacional. Em seguida, a partir da análise de diferentes produções sociológicas e antropológicas, nos são oferecidas algumas elaborações sobre gênero, relações raciais, etnia, religião, tendo sempre como pano de fundo as letras das músicas Funk e o contexto social no qual este se insere. Mas como antropóloga interessada em uma discussão sobre arte e estética e em tomar o Funk não somente como produto do contexto mas como manifestação artística que tece a própria vida em sociedade, e nesse sentido não apenas é produzida por ela mas a produz, continuo intrigada sobre o momento em que Christina nos brindará com sua marca. E é com satisfação que chegamos à parte final de seu livro, que nos mostra a que veio a reflexão da autora, alimentada por sua inserção no mundo das artes.

A partir da análise de dois estudos de caso que nos são apresentados de modo aparentemente contínuo, o que é enfatizado pela própria seqüência cronológica com que somos introduzidos à vídeo-instalação da dupla *MauWal* e em seguida à performance do coletivo de artistas de que a autora do presente livro faz parte, vemos ocorrer de fato uma mudança de perspectiva do olhar do artista. Este giro pode ser entendido a partir de uma mudança na relação do artista tanto com seu público como com aquele que é representado. Uma mudança que fala não somente de como representamos o outro mas do próprio modo como concebemos a alteridade. O que o coletivo de artistas quer evitar é, como coloca a autora, uma “exotização”; uma representação do outro tal que o dispa de qualquer possibilidade de empatia com o *self* e assim impeça qualquer relação entre *self* e outro.

Mas nem por isso deixamos de ver nas imagens de *Performafunk* contrastes entre corpos brancos e corpos Funk que marcam a diferenciação entre estes dois mundos. Assim como também escutamos a música Funk. Mas diferentemente do que vemos na vídeo-instalação FUNK STADEN – onde o sujeito Funk emerge como alteridade radical a partir da representação guiada pela analogia com os canibais Tupinambás com os quais o alemão Hans Staden se encontrou –, o modo brincalhão e fluido com que os corpos agora se aproximam nos fala também de similaridades que aproximam estes mundos dessemelhantes. Assim, se o coletivo é movido pelo aspecto subversivo do Funk, enquanto movimento cultural que desestabiliza as pré-concepções da sociedade oficial, é este mesmo aspecto subversivo que lhe permite esse encontro entre muito iguais e muito diferentes.

A estética Funk detém um caráter hiper-realista, pois não se trata tanto de tomar a “realidade da vida” narrada em suas letras como um espelho da vida cotidiana, mas notar que o Funk, através de suas narrativas, elabora uma ficção avassaladoramente real. Este é o aspecto *tricky* do Funk: ele elabora sobre o real, exagerando em suas cores, e não se deixa apreender por categorias explicativas fechadas. E é deste modo que, penso, finalmente poderemos pensá-lo como dispositivo de objetificação de uma cultura da favela: se entendermos sua estética como uma máquina de triturar que

articula um universo multifacetado e de certo modo inapreensível, como nos mostram também, através de suas danças e brincadeiras, os artistas de *Performafunk*.

## NOTAS DA AUTORA

Quando se pretende produzir pensamento crítico acerca das culturas populares brasileiras, falar de funk<sup>1</sup> carioca é falar de um Brasil estritamente contemporâneo, urbano e de massa.

Sou uma artista, pesquisadora e professora de artes<sup>2</sup> que vem se debruçando – ou melhor, sendo provocada artisticamente pelo funk carioca. Idealizei o projeto de arte urbana “PERFORMAFUNK<sup>3</sup>”, que une fotografia, performance, dança, grafite e vídeo em uma intervenção multidisciplinar. Realizado por meio do Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2009, o trabalho surge a partir de uma iconografia do funk, relacionando esse movimento ao conceito de Corpo sem Órgãos, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Portanto, é vindo de uma trajetória de paixão e inspiração com o meu objeto, e carregada do olhar do artista, do sujeito criador, que abordo a pesquisa que aqui resulta.

Ao longo da execução das atividades envolvidas no estudo do funk, que resulta neste e-book, *FUNK DA GEMA: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira*, busquei identificar nesta manifestação cultural características que afirmem nossa tradição antropofágica – afinal, o funk é um

---

<sup>1</sup> Optei por utilizar a palavra funk sem o grifo itálico que em muitas escritas acompanha o termo, denotando palavra de idioma estrangeiro. Utilizo-o como se utiliza qualquer palavra na língua portuguesa, ressaltando a total absorção desse elemento pela cultura nacional. Apesar de sua origem estrangeira, a palavra funk é hoje encontrada na maioria dos dicionários de língua portuguesa, apresentando o significado que concerne ao tema desse estudo. Portanto, mais que pertencente ao universo da sociedade brasileira em geral.

Algumas definições de funk encontradas em dicionários online:

Dicionário Aulete

1. Mús. Música popular de origem norte-americana, dançante, de marcação rítmica vigorosa e repetitiva  
2. Ref. ao, ou próprio do funk (bailes funk). Disponível em: [http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=funk&x=17&y=12](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=funk&x=17&y=12). Acesso em 22/04/2011.

Dicionário Michaelis

fun.k - (fânc) sm (ingl) Mús  
Estilo musical simples e vigoroso, originário dos Estados Unidos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=funk>  
Acesso em 22/04/2011.

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA – Universidade Federal da Bahia. Linha de pesquisa: Corpo E(m) Performance. Orientadora Professora Doutora Ivani Santana (2010). *Mestre em Performance pela Queen Mary University of London*, orientador Professor Doutor Paul Heritage (Londres, 2005). Mestre em Teorias e Práticas Teatrais pela ECA/USP – Universidade de São Paulo, (São Paulo, 2009). Graduada em Direito pela Faculdade Milton Campos (Belo Horizonte, 2002), e Graduada no Curso de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, 2000). Acesso ao Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4261721T6> acessado em 27/07/2011.

<sup>3</sup> Retomaremos o projeto PERFORMAFUNK mais adiante, no Capítulo III deste e-book, no qual, juntamente com a análise da obra FUNK STADEN, de Dias e Riedweg, estudaremos alguns diálogos entre arte contemporânea e o mundo do movimento funk.

dos tantos exemplos de apropriação cultural seguida de uma singular reinvenção no Brasil – e as maneiras como tais adaptações se dão em nossa cultura ao adentrar o território e imaginário nacionais. Entretanto, o que encontrei com a pesquisa me levou para muito além dessa questão!

Descobri no funk nossa urbe, ali exposta, aberta, revelada. Através do estudo desse movimento social, acessei por diversos ângulos a sociedade que o produz, utilizando o funk como dispositivo para objetivação de uma “cultura da favela”, embrenhando-me a fundo em suas relações de gênero, classe, estética, religião, política, economia, criminalidade e lazer.

Uma radiografia de nossas cidades nos salta aos olhos, a partir da observação do funk carioca. Um olhar mais atento aos atores desse movimento, suas origens étnica, econômica e geográfica; o discurso proferido nas letras, a sonoridade, a dança, o vestuário, a linguagem que compõe o movimento e outros pormenores de seu universo ilustram uma realidade do Brasil onde a fricção entre os gêneros é intensa e fortemente marcada por símbolos. A violência é presente e aparente no dia-a-dia, a fé e a crença religiosa são fervorosas e a vontade de liberdade e prazer, latentes.

São esses atributos que tornam o funk da cidade do Rio de Janeiro uma fonte de conhecimento de valor incomensurável, que transcende questões de cunho puramente estético-cultural do movimento e fornece dados sociológicos que ilustram diversos aspectos da sociedade brasileira, desde o ponto de vista da economia à lingüística, aos aspectos psicológicos de formação de subjetividade à utilização do funk em contextos religiosos.

Esse rico mergulho somente foi possível graças à rede de cooperação existente hoje entre funqueiros, DJs, MCs, pesquisadores, instituições como a APAFUNK – Associação de Amigos e Produtores de Funk, o Grupo de Pesquisadores de Funk Carioca da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, e tantos outros. Ao iniciar o processo de coleta dados, me surpreendi com a quantidade de pessoas envolvidas no estudo e pesquisa acerca do movimento e, também, com a disponibilidade com que se mostraram prontos a contribuir comigo em minhas indagações.

Uma busca pelo banco de teses e dissertações da agência de fomento à pesquisa CAPES me levou a encontrar inúmeras produções que tangenciam ou mesmo tratam como foco principal temas pertencentes ao mundo do funk carioca, em abordagens pelos mais variados ângulos, como violência, juventude, religião, moda e vestuário, gênero, lingüística, economia, música e tecnologia, entre outros. Comprovei que o funk tem despertado o interesse acadêmico por diversos campos do conhecimento, já que possui facetas com as quais se pode adentrar o universo popular brasileiro de forma profunda e genuína.

Percebi que, assim como eu, diversos sociólogos, antropólogos, musicistas, estudiosos da dança e das artes do espetáculo e muitos outros pesquisadores descobriram no movimento funk carioca uma manifestação da riqueza cultural de nossa gente, sempre às voltas com a produção de seus próprios meios e estratégias de sobrevivência cultural, econômica e política.

É por esse motivo que não poderia deixar de incluir aqui alguns agradecimentos, a pessoas sem as quais nada disso teria sido possível.

Aos pesquisadores Mylene Mizrahi, Luciane Soares, Juarez Dayrell, Adriana Facina, Silvio Essinger, Carlos Palombini, Hermano Vianna, e tantos outros, meu sincero agradecimento pela generosidade com que me permitiram ter acesso a suas descobertas, pensamentos e dúvidas. Alguns deles tive a oportunidade de conhecer pessoalmente; outros colaboraram com o projeto sem me conhecer ao vivo, ao disponibilizar seus livros, textos, artigos, ou mesmo concedendo entrevistas pela internet. São pessoas como essas que tornam possível que nossa cultura popular possa estabelecer um lugar junto à comunidade acadêmica, permitindo sua disseminação para além dos seus territórios de manifestação, contribuindo para que assim também se adentre instâncias da política, da educação formal e da elaboração de estratégias de fomento e manutenção dessas expressões culturais. A todos vocês aqui citados e aos que aparecem apenas ao final deste texto, nas notas bibliográficas, o meu muito obrigada e minha admiração imensa e sincera.

À FUNARTE – Fundação Nacional de Artes, e em especial ao Edital de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais, meu profundo respeito por seu reconhecido comprometimento com o fomento e a difusão das artes e da cultura de nosso país.

À Gabriela Serpa Chiari, fiel escudeira em terras cariocas, meu braço direito na realização de entrevistas e idas a campo, este texto é dedicado a você e ao lindo trabalho que realiza com o *Teatro do Oprimido* na cidade maravilhosa. A Rafael Miranda Medina, artista de vídeo e fotógrafo que atuou como câmera-man atento ao universo do funk; à Diana Castilho, antropóloga experiente que contribuiu na transcrição de materiais gravados; a meu marido João Castilho, companheiro desta e de tantas outras realizações; à minha família e a todos os que contribuíram para o sucesso desta empreitada, meu agradecimento sincero vem do fundo do coração.

Obrigada aos funkeiros, MCs, DJs e equipes de som, aos produtores, professores de música e tecnologia, DJ Sany Pitbull, às ONGs e instituições governamentais atuando junto às comunidades funk que apoiaram nosso projeto de pesquisa... O mérito pela conquista deste espaço de produção de conhecimento é de vocês!

## Introdução

O estudo aqui apresentado foi dividido em capítulos, para facilitar o acesso do leitor a seu conteúdo. No Capítulo I, serão analisados os momentos marcantes e elementos fundadores do movimento funk carioca, com ênfase no seu surgimento, seu desenvolvimento e nas transformações pelas quais o movimento passou até se tornar o que é hoje. Serão abordadas as chamadas primeira, segunda e terceira geração do funk, de modo que um panorama do movimento poderá ser traçado. A partir da avaliação crítica de dados cronológicos; fatos relevantes; informações retiradas de capas de discos e de matérias de jornais e livros e estudos acadêmicos, pretendemos contribuir para um mapeamento das origens, características e desdobramentos imediatos do movimento na cultura brasileira.

Uma análise pormenorizada das relações do funk carioca com os elementos que o rodeiam será realizada no Capítulo II, contextualizando-o junto aos demais dados presentes no cotidiano urbano brasileiro, em especial na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, selecionamos temas recorrentes em pesquisas acadêmicas e relatos de artistas, organizadores de bailes funk e da própria comunidade funqueira. Religião, geração de renda e de trabalho, atuação do poder público e legislação, tráfico de drogas e o lugar da mulher no funk são alguns dos assuntos com os quais relacionaremos o nosso objeto de estudo nesse segundo capítulo.

Finalmente, no Capítulo III, visitaremos dois projetos de arte que utilizam o funk carioca como ponto de partida para a criação artística. Assim, através de dois estudos de caso, das obras FUNK STADEN, da dupla Dias e Riedweg, e PERFORMAFUNK, de autoria desta pesquisadora, analisaremos como o funk, como movimento cultural tipicamente popular, vem dialogando com o universo da arte contemporânea brasileira.

Apresentaremos ainda, como anexos, algumas entrevistas e informações relevantes colhidas ao longo da pesquisa, que possam fornecer ao leitor fonte direta de dados, possibilitando-lhe tirar suas próprias conclusões acerca de questões relativas ao mundo funk carioca.

## Capítulo I – Origens do funk: marcos históricos, movimento negro e atualidade

Para entender o contexto brasileiro do funk e os diferentes momentos históricos pelos quais esse movimento passou, tornando-se o que é hoje, é essencial que sejam levantadas as suas origens. Nota-se que funk ganhou grande espaço na mídia brasileira a partir dos anos 90, porém, sua história no país parecer ter tido início décadas antes, no final dos anos 60 e, assim como muitos outros gêneros musicais hoje tão presentes no Brasil, está intimamente ligado à chegada de influência da cultura estrangeira, tanto de origem africana, quanto europeia, latina e norte-americana.

“Como o nome indica, o funk carioca coloca a cultura musical do Rio de Janeiro em relação com a música negra norte-americana, numa combinação única, de reverberações transcontinentais. Se remontarmos às componentes musicais africanas do Brasil e dos Estados Unidos, provavelmente encontraremos, em exílios involuntários, expressões musicais relativamente parecidas. (...) o reencontro de sujeitos oprimidos de hemisférios distintos na consciência das forças opressoras, numa espécie de “africanos de todas as Américas, uni-vos”.<sup>4</sup>

Para alguns, o pianista Horace Silver poderia receber o título de “avô do funk”<sup>5</sup>. Ele uniu o *soul* ao *gospel*, em meados dos anos 60, gerando o *jazz funky* nos EUA. E essa mistura foi recebida no Brasil por entusiastas e rapidamente foi apropriada por artistas e pelo público nacional. Em decorrência disso, o Rio de Janeiro dos anos 70 estava antenado ao que ocorria no movimento “Black Music”, que acontecia simultaneamente nos EUA. Enquanto os americanos ouviam o *soul* de James Brown, por aqui Gerson King Combo<sup>6</sup> balançava a

<sup>4</sup> PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca apud <http://www.anppom.com.br/opus/opus15/103/103-Palombini.htm> acessado em 27/07/2011.

<sup>5</sup> Horace Silver (n.1928), um dos mentores do hard bop, ficou associado ao estilo pianístico conhecido como “funky”. Inspirado no *soul* e no *gospel*, o *jazz funky* se caracteriza por uma repetição obstinada de figuras rítmicas sincopadas. Os improvisos são mais longos do que no bebop. As composições freqüentemente possuem uma forma estruturada em seções. Os sopros e metais comparecem desempenhando a função de moldura para a seção rítmica. Silver é um pianista de toque duro, entrecortado e percussivo. Sua música é vigorosa e fortemente rítmica. É um excelente intérprete de blues. Entre os descendentes musicais de Silver e de seu *jazz funky* podemos incluir Herbie Hancock e Wayne Shorter. Silver tocou com Stan Getz, Coleman Hawkins, Lester Young, Art Farmer, Milt Jackson e Miles Davis, e teve uma associação marcante com Art Blakey e os Jazz Messengers. <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=136> acessado em 27/07/2011.

<sup>6</sup> Gerson “King” Combo é um músico brasileiro, um dos ícones da *soul music* no país, onde é conhecido pela alcunha de “James Brown brasileiro”. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, RJ, Brasil, iniciou na carreira artística fazendo dublagem, no famoso programa “Hoje é Dia de Rock” apresentado por “Jair de Taumaturgo”, em seguida seu irmão Getúlio Cortes (autor de “Negro Gato”, um sucesso na voz de Roberto Carlos) o levou para dançar no programa Jovem Guarda, apresentado por nada menos que o próprio Roberto. Influenciado pela música negra, Gerson cantou nas bandas de Erlon Chaves e Wilson Simonal e fez parte do embrião da Banda Black Rio. Em carreira solo, adotou o nome Gerson King Combo (alusão a uma banda de *soul music* chamada King Curtis Combo). Seu estilo “James Brown” causou sensação e foi aclamado o rei dos bailes *black* cariocas e começou a gravar sucessos como: “Mandamentos Black”, “Jingle Black”, “o Rei Morreu”, entre outros, e seu último sucesso gravado foi em 1984, o compacto “Melô do Mão Branca”. Com a queda do movimento *black* dos anos 1980 no cenário musical, Combo ficou

galera com cabelos *black power*<sup>7</sup>.

Influenciado pelo ritmo *soul*, a principal expressão cultural do movimento negro estadunidense, o nosso funk também já nasce muito ligado à questão racial. Lá, os atores do movimento “Black Music” lutavam pelo reconhecimento de sua cidadania, pelo respeito à sua cultura, pelo fim da segregação étnica das cidades norte-americanas ou, ao menos, pelo lema: “separados, mas iguais”. Também no Brasil, os primeiros eventos ligados ao movimento negro ocorreram com restrições geográficas. No entanto, por aqui foi na Zona Sul<sup>8</sup> carioca que surgiram os primeiros bailes, então chamados de “Bailes da Pesada”, promovidos pelos lendários Big Boy e Ademir Lemos<sup>9</sup>, que lotavam a casa noturna “Canecão” nas noites de domingo. Somente anos mais tarde é que os bailes partiram para o subúrbio, organizados por equipes de som como *Soul Grand Prix* e *Furacão 2000*.

Lívio Sansone, autor do livro *Negritude sem etnicidade*, destaca o fato de que o primeiro disco de música *soul* de origem brasileira trazia o título em inglês “What is soul”<sup>10</sup>. Produzido em 1967 pela Companhia Brasileira de Discos,

---

no ostracismo. Retornou nos anos 1990 fazendo alguns shows e gravando o disco “Mensageiro da paz”. Segundo Gerson, seu interesse pela *black music* por influência do irmão Getúlio, o pai dos dois não queria que os filhos fizessem amizade com pessoas ligadas ao samba, já que o ritmo era marginalizado na época. Em 2010, Gerson King Combo foi tema do documentário “Viva Black Music”. Gravou os discos *Gerson King Combo* (1977) e *Gerson King Combo - Volume II* (1978) pela Polydor; e *Melô do Mão Branca* (1984) e *Mensageiro da Paz* (2001) pela Warner Music Brasil.

<sup>7</sup> Cabelo *black power* ou afro é um penteado muito popular entre os negros na década de 1960 e 1970. Martha Mendonça, A volta do cabelo crespo. Época. Página visitada em 16 de julho de 2011.

<sup>8</sup> Entendamos aqui que a Zona Sul refere-se aos bairros de classe média e alta do Rio de Janeiro, enquanto que a Zona Norte aos bairros das classes cariocas pobres; membros desses distintos grupos sociais se identificavam com a identidade negra que o funk representava, mas aos poucos as camadas mais pobres aderiram completamente ao novo gênero.

<sup>9</sup> Ademir Lemos esteve no comando da “Boate Le Bateau”, no início dos anos 1970, e foi pioneiro entre os discotecários. Numa época em que as casas noturnas apresentavam somente música ao vivo, a boate “Le Bateau”, na Praça Serzedelo Corrêa, no Rio de Janeiro, inovava apresentando música dançante em discos, com Ademir à frente da casa, na seleção de músicas. Ele não ficava atrás da aparelhagem de som: recebia fregueses e dançava junto, animando a festa. Ademir contava que se tornou discotecário graças aos seus dotes de dançarino. Ele dizia ter sido a primeira “chacrete” da TV, dançando rock no programa “Brotos no Comando 1966”, na TV Continental. Da boate, o discotecário passou a fazer shows de rock ao ar livre e bailes no Canecão com Big Boy. Lemos comandou o programa “Som Livre Exportação” e promoveu a música negra. Lançou um disco de funk carioca, do qual surgiu o hit “Melô da Rapa” (1993), com *samples* da música “Money for Nothing” do grupo Dire Straits. Em 1996, Ademir Lemos sofreu um derrame que o deixou paralisado. Faleceu em 1998, aos 52 anos, de complicações de uma cirurgia, após uma queda.

Big Boy foi produtor, locutor, programador e manteve um elo muito próximo com a juventude setentista. Observador e ligado nas mudanças e nas novas tendências musicais, o discotecário trouxe ideias que revolucionaram o sistema de programação de rádio. Big Boy iniciou uma coleção que chegou a 20 mil discos, ainda na sua adolescência. Foi na rádio Mundial que Newton Alvarenga Duarte ganhou o apelido de Big Boy e com sua postura descontraída complementava as músicas que tocava com informações “quentes” sobre o mundo do disco, com um estilo de locução que fez escola no Brasil. Apresentou programas como o “Papo Pop”, na TV Record, de São Paulo, trabalhou na Eldorado FM, e inovou ao apresentar, em sua participação diária no Jornal Hoje, da TV Globo, clipes com músicas de sucesso do momento. Sua discoteca foi um acervo cultural importantíssimo, pois retratava vários períodos do cenário da música mundial. Big Boy morreu vitimado por um ataque cardíaco em 1977.

<sup>10</sup> *Item de Colecionador*. Companhia Brasileira de Discos, 1967.

apresentava a coletânea de diversos cantores estrangeiros e negros (Aretha Franklin, Jacksons Five, Percy Sledge, Joe Tex, The Capitols, Wilson Picket, Sam & Dave, etc). A capa do disco exibia uma foto de jovens brancos dançando, ao lado de uma extensa descrição do que seria o tal “soul”:

“Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de definir algo muito grande e elevado. Assim é o “soul”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com característica de novidade. As letras contêm mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha que o jovem prefere e exige”.

Acerca do termo funk, esse era uma gíria nos EUA dos anos 70 (*funky*); um termo pejorativo que significava malcheiroso e era correntemente usado para atacar os negros. Como forma de contra-ataque, os próprios negros se apropriaram dessa gíria e a reciclaram, transformando-a em representação do orgulho de sua identidade étnica. A partir disso, os negros americanos cobiçavam ser *funky* em tudo: nas roupas, no gestual, nos cortes de cabelo e até na música, cujos arranjos agressivos e ritmo bem marcado serviram de base para o estilo que ficou conhecido como funk hoje. Portanto, assim como a origem do nome funk, o próprio movimento ficou amplamente conhecido por seu engajamento da cultura de valorização do negro.

E é possível notar que durante os primeiros anos da década de 70, os termos “soul” e “funk” foram usados indiscriminadamente, sem se restringir ao significado exato que esses estilos musicais representavam nos Estados Unidos. Conforme já foi dito, as primeiras festas deste movimento na cidade do Rio de Janeiro foram os “Baile da Pesada”, nos quais esses estilos musicais se misturavam no “Canecão”, em noites inspiradas no disco *Revolution of Mind*, de James Brown.

À medida que outros movimentos culturais e musicais não ligados à negritude iam surgindo e tomando espaço ao longo dessa década, os “Bailes da Pesada” foram se transferindo para a Zona Norte, ganhando cada vez mais o espaço e o público específico dos subúrbios cariocas. Sobre o rompimento com o “Canecão”, Ademir faz um comentário:

“As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que freqüentava (os “Bailes da Pesada”). Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a idéia da direção do “Canecão” de fazer um show com o Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile”. (Jornal de Música, n. 30, fevereiro de 1977:5).

O jornalista e especialista em funk Silvio Essinger<sup>11</sup> nos conta que alguns adeptos dos “Bailes da Pesada” montaram suas próprias equipes, com nomes que mantinham o vínculo com o movimento *soul* norte americano, tais como *Revolução da Mente*, *Uma Mente numa Boa*, *Atabaque*, *Black Power* e *Soul Grand Prix*. Mesmo sem poder definir exatamente a ordem de surgimento destas equipes, sabe-se que nas festas desse período o *soul* tinha supremacia absoluta, apesar da grande dificuldade dos discotecários cariocas da época em relação ao acesso aos discos e lançamentos. As lojas no Rio que importavam música *soul*, como a “Billboard”, em Copacabana, eram bastante raras naqueles tempos, e a disputa pelas aquisições era acirrada. Tanto que tornou-se um hábito entre as equipes o ato de rasgar o rótulo do disco para torná-lo exclusividade de quem o detinha.

Anos de auge dos bailes, entre 1974 e 1976 as festas aconteciam de segunda a domingo, sempre lotadas. A divulgação era feita de modo bastante restrito, através de faixas em ruas de movimento e pelos próprios discotecários no fim de cada baile. Portanto, o porte que o movimento toma nesses anos é um fato ressaltado por muitos pesquisadores. É nessa época também que a história política do funk carioca passa a ser conhecida, através do papel didático que alguns bailes adotaram nesse período, trabalhando com a cultura “importada” do movimento norte-americano “Orgulho de Ser Negro”.

Alguns ativistas negros identificaram os bailes *soul* como um lugar na busca de adeptos: ali, jovens negros, instruídos ou não, reuniam-se para ouvir música *soul*

---

<sup>11</sup> Silvio Essinger é um jornalista brasileiro autor dos livros *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*, publicado pela editora “34” em 1999, seguido do aclamado *Batidão - Uma História do Funk*, publicado pela Editora Record em 2005.

e inspirar-se nas conquistas políticas e nos modismos dos negros norte-americanos.

Nesse contexto, o antropólogo Hermano Vianna nos conta que a equipe *Soul Grand Prix* foi a precursora nessa politização que dominava o novo cenário do *funk* carioca, devido ao trabalho cultural, no “Renascença Clube”, local que deu origem à equipe.

“Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filme como *Wattstax* (semi-documentário de um festival norte-americano de música negra) *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais (...). Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como *pisantes* (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à James Brown, fazendo relação à expressão *Black is Beautiful*. James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente *Sex Machine*, *Soul Power*, *Get on the Good Foot*, lotavam todas as pistas de dança”<sup>12</sup>.

Devido a essa grande divulgação na imprensa, alguns integrantes influentes do movimento como o Paulão (dono e discotecário da “Black Power”), Nirto e Dom Filó (equipe *Soul Grand Prix*), tiveram que se entender com o DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, já que a polícia achava que por trás das equipes de som existiam grupos clandestinos de esquerda. Em contrapartida, o “Black Rio” recebeu apoio de entidades do movimento negro da época, como o IPCN - Instituto de Pesquisa da Cultura Negra. A partir deste momento, o ritmo *soul* deixa de ser uma simples curtição, passando a ser considerado um instrumento de apoio para a superação do racismo.

Um dado curioso: foi na cidade de Salvador, capital da Bahia, que o papel “libertador” e conscientizador designado ao *soul* concretizou-se de forma mais duradoura, talvez por já haver ali movimentos voltados à questão étnica. Esses grupos encontraram no ritmo *soul* o impulso necessário para revitalizar seus ideais. O bloco *Ilê Aiyê*, que perdura até os dias de hoje, foi um dos frutos da passagem dessa onda *soul* pela cidade baiana.

---

<sup>12</sup> VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. RJ, Jorge Zahar Editor:1988. p.27.

No Rio de Janeiro, a febre do *soul* obteve um caráter comercial por excelência, já que se buscou transformar o que até então era apenas diversão aliada à manifestação de uma ideologia negra, em um canal de geração de renda e lucro. A indústria fonográfica encontrou no movimento que ali surgia um campo inexplorado e fértil, seguido por inúmeros adeptos prontos para consumir.

Nessa época, foram lançados discos de equipes pela gravadora WEA, como a *Soul Grand Prix*, *Dynamic Soul* e *Black Power*, com coletâneas de grandes sucessos dos bailes. Apesar de a tentativa de alguns artistas como Gerson King Combo, Robson Jorge e Rosa Maria, de perpetuar um *soul* com origem e pegada mais nacional, a maioria dessas tentativas não obteve êxito nas vendas.

Em resumo, entre os anos 70 e 80 tivemos no Brasil a primeira geração funk, engajada com o conceito de negritude e produzindo um ritmo mais parecido com o *soul*. Aos poucos, os bailes, que ficaram conhecidos como “Bailes da Pesada”, foram transferidos para a Zona Norte, área que passou a possuir maior concentração de adeptos desse tipo de música. O pesquisador George Yúdice<sup>13</sup> aponta que, na passagem da década de setenta para a de oitenta, viu-se o declínio da consciência negra das galeras funk na Zona Norte do Rio, chegando-se à chamada “segunda geração” funk, que já não olhava para a música como uma simbologia cultural de um grupo étnico.

Essa segunda geração do funk apresentou características próprias, trazendo um apelo maior à violência, bem como uma batida mais agitada. Enquanto a primeira geração apresentava características identificadas com uma postura romântica e por buscar uma identidade para o negro.

Ainda com base nas reflexões de Hermano Vianna, podemos considerar que, após a grande explosão do movimento *soul* carioca no início dos anos 70, já no final da década, é possível notar uma queda na popularidade do movimento, seja por um desgaste do “fenômeno *soul*” junto à imprensa, seja devido à transição para o mercado fonográfico - que gerou uma certa

---

<sup>13</sup> YÚDICE, George. “A funkificação do Rio”, In: *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, p. 157–85.

indefinição no movimento-, seja devido à chegada ao Brasil de filmes com temáticas de *Embalos de Sábado à Noite*, do ator Jonh Travolta, fazendo com que tanto a Zona Sul quanto a Zona Norte aderissem à nova moda das discotecas.

Como se percebe, a vinculação do movimento aos ritmos e modismos que chegavam ao Brasil vindo do estrangeiro (especialmente os EUA) é evidente, chegando mesmo a ditar moda e definir o público que era atingido. Como não podia ser diferente, também os reflexos políticos dessas mudanças influenciariam para intensificar ou abrandar a formação de uma geração, que começava a se organizar conscientemente em torno das questões étnicas.

E assim, ainda seguindo inúmeros modismos e sofrendo influências norte-americanas, os anos 80 vão assistir ao início de uma nova fase, marcada por bailes menos engajados com a questão da exaltação cultura negra e pela diminuição do caráter didático das festas. Chega ao Rio de Janeiro um novo ritmo oriundo da Flórida, o *Miami Bass*, que consiste em músicas com letras erotizadas e batidas rápidas. Esse ritmo logo se tornou um grande sucesso, sendo chamado apenas de funk – em decorrência disso, é comum que ainda hoje se ouça de especialistas que o funk carioca é uma adaptação do estilo estadunidense do *Miami Bass*.

Ainda em relação a esta fase, é importante que se considere o regime da ditadura militar então vigente no país, que contribuiu fortemente para frustrar as tentativas de desenvolver, naquele momento, qualquer tipo de movimento social. De fato, ao longo da década de 1980, dos inúmeros bailes realizados diariamente na cidade carioca, poucos procuravam desenvolver um formato militante.

Entretanto, as festas do subúrbio passaram por uma nova fase de destaque junto à imprensa no ano de 1986. Rádios como a FM Tropical passou a manter em sua programação um programa totalmente dedicado ao funk, tendo excelente repercussão e alcançando liderança de audiência na região metropolitana do Rio de Janeiro. Equipes como a *Soul Grand Prix* e a *Furacão*

2000 bateram recordes de vendas, sendo a primeira equipe contemplada com o Prêmio Disco de Ouro (100 mil cópias vendidas, 70% delas no Rio de Janeiro).<sup>14</sup>

Também na década de 80, o hip-hop reconquistou espaço com suas danças em grupo e roupas peculiares, bonés e bermudões, bem diferentes do estilo engajado do "Black is Beautiful" da geração anterior. Com a chegada do *Miami Bass*, que trazia músicas mais erotizadas, batidas graves, acentuadas e mais rápidas, os bailes se tornam mais violentos, e funcionam sob aguda vigilância da polícia e da imprensa. Uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito, criada na Assembleia do Rio de Janeiro no final dos anos 90, visava a acabar com a violência em grande parte dos bailes. A primeira CPI foi feita em 1995, e investigava a ligação entre o funk e o narcotráfico (tal ligação não foi provada e os bailes foram regulamentados com a ajuda de políticos locais do Rio), mas, posteriormente, muitas outras CPIs foram montadas com finalidades semelhantes.

Essa nova fase do ritmo, descrita por alguns como *new funk*, se tornou sucesso em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o carnaval baiano. Apesar de muitas letras serem simplesmente paródias de velhas músicas de sucesso, as gravadoras começaram a investir nesse gênero musical. Nessa época também ganha força o *Hip-Hop*, que então se mistura a essa segunda geração.

Para Herschmann<sup>15</sup>, O Funk e o *Hip-Hop* são gêneros culturais e musicais primos, com a mesma raiz, ao mesmo tempo em que as músicas se tornaram mais dançantes, e as letras, mais sensuais. Os dois fazem *RAP* (Rhythm and Poetry) e possuem arranjos musicais semelhantes. Todavia, se diferenciam nos aspectos políticos e ideológicos. Luna<sup>16</sup> também concorda com essa diferença, definindo assim o funk e o *Hip-Hop*: "Enquanto no *RAP* há uma preocupação explícita com a mensagem conscientizadora, o *Funk* envereda pelo caminho da diversão, do prazer imediato, do hedonismo".

---

<sup>14</sup> ESSINGER, *Batidão: Uma História do Funk*.

<sup>15</sup> HERSCHMANN, *O funk e o hip-hop invadem a cena*.

<sup>16</sup> LUNA. "Samba, rap e funk, uma história de encontros e desencontros" In: Revista Eletrônica Século XXI, 01/03/2006. Disponível em: [http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave\\_artigo.asp?cod\\_artigo=49](http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=49). Acesso em 20/04/2011.

Ao falar em *RAP*, Luna está usando o termo como sinônimo do *Hip Hop*, embora o ritmo e poesia seja considerado a base da linguagem musical tanto do *Hip-Hop* quanto do funk. Como o *Hip-Hop* é mais político, acabamos associando-o mais ao *RAP*, enquanto o *Funk*, que enfatiza mais a diversão e a sensualidade musical, acaba sendo associado aos termos “batidão” ou “pancadão”.

Essa diferenciação ainda pode ser notada nos estudos de Dayrell, que investigou o funk e o *Hip Hop* (que ele também vai chamar, por vezes, de *Rap*) em Belo Horizonte. O autor estuda esses movimentos como estilos musicais que vão construindo a identidade dos jovens pobres da capital mineira. Segundo ele, “por intermédio do *funk*, os jovens ressaltam a festa, a fruição do prazer, a alegria de estar juntos”<sup>17</sup>. Já o *Hip-Hop* pode ser descrito “como uma proposta mais radical, ligada a um som menos dançante, com letras que faziam a denúncia da realidade social”<sup>18</sup>.

Retornando ao estudo da segunda fase do funk, temos as músicas que começavam a ser cantadas em português - até então a grande maioria das músicas da primeira fase funk eram cantadas em inglês ou eram parodiadas de canções nessa língua. De forma geral, as letras descreviam o dia a dia das pessoas pobres do Rio de Janeiro. Drogas, violência, armas, pobreza e criminalidade eram temas presentes, embora também existissem músicas que falassem de amor e de outros assuntos. Milhares de pessoas passaram a frequentar os bailes.

Surgiu a competição entre as galeras: inicialmente, competia-se para ver qual comunidade tinha a melhor coreografia. Em alguns bailes, a competição se tornou violenta: a pista era dividida em dois lados e os integrantes de uma galera que fossem para o local da galera inimiga eram agredidos. Os bailes que ficaram mais populares, então, eram ‘bailes de comunidade’ e ‘bailes de clubes’. Os primeiros eram realizados em espaços públicos das comunidades, e os bailes de clubes eram realizados em espaços separados, em quadras ou em ginásios, e se dividiam em ‘bailes de corredor’ (com confrontos entre

---

<sup>17</sup> DAYRELL., *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*, p.123.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.51.

galeras diferentes e incitação assumida à violência) e os 'bailes comuns', cuja tônica era a paquera. Nessa fase, o apelo à sexualidade também começava a ser sentido.

De toda forma, nos primeiros anos da década de 90, a maioria das letras refletia o dia a dia nas periferias, como verdadeiras crônicas que relatavam o cotidiano dos moradores: dificuldades e problemas, desigualdade social, preconceito racial e de classe, violência. Ocupando cada vez mais espaço nessas áreas da cidade, no decorrer dessa década os bailes funk passam a se configurar como uma das formas de lazer mais populares dos jovens de classe baixa do Rio de Janeiro, e, aos poucos, esse espaço de lazer se tornou também um dos principais meios de expressão desses jovens.

Por se firmar como um espaço relevante para a produção de trocas sociais e afetivas, os bailes passaram a ocupar o principal veículo de exaltação e manifestação do movimento funk. Era ali que se efetivavam os mecanismos de inclusão e exclusão, fundando a celebração seja dos vínculos sociais que unem os jovens no funk, seja de suas diferenças. Em outras palavras, o baile se configura como o espaço onde a adesão (ou não) ao movimento se concretiza.

Para muitos estudiosos, é com a nacionalização do movimento, possibilitada através da inclusão de músicas cantadas em língua portuguesa, que a periferia e as favelas ganharam voz ativa dentro e fora de suas comunidades. Seria o início de uma abertura à realidade do subúrbio, como demonstra a letra do funk "Rap do Arrastão"<sup>19</sup>, citada abaixo:

"(...) na hora de voltar para casa  
É o maior sufoco pegar condução  
E de repente pinta até um arrastão (...)  
Esconde a grana, o relógio e o cordão  
Cuidado, vai passar o arrastão (...)  
Batalho todo dia dando um duro  
danado  
Mas no fim de semana sempre fico na  
mão  
Escondendo minha grana para entrar  
na condução"

---

<sup>19</sup> "Rap do Arrastão", de DJ Marlboro, Ademir Lemos e Nirto.

Um dos compositores do funk citado acima (que recebe o nome de “Rap do Arrastão” demonstrando claramente a proximidade de temas entre o funk e o rap desta época), o DJ Marlboro<sup>20</sup> é hoje considerado um dos grandes responsáveis pela implementação de um processo de nacionalização do funk. Vencedor de diversos prêmios no Brasil e no exterior por sua carreira de DJ de funk, produziu em 1989 o disco *Funk Brasil*, dando novos contornos ao mercado da música nacional, incrementando essa produção e incluindo o funk entre as principais paradas de sucesso nos rádios e eventos em todo o Brasil.

Esse disco revolucionou o movimento funk tanto quantitativa, quanto qualitativamente. Com as versões de letras originais em inglês, passaram a gerar os famosos “melôs” (melôs “da Cachaça”, “da Bundinha”, “da Mulher Feia”), originando inúmeras oportunidades para que seus criadores, moradores das favelas e periferias, pudessem experimentar o gostinho do sucesso e suas vantagens, fossem materiais e/ou simbólicas. Desse momento em diante, os compositores, produtores e DJs encontraram um público fiel e um caminho aberto para a criação de letras originais em língua portuguesa.

Paralelamente, ainda nos anos 90, o funk passou por um forte momento de criminalização, ao ser ligado aos arrastões no Rio de Janeiro – fato posteriormente investigado e sem verificação de ligação direta com o mundo do funk. Mais tarde, outra ligação com crime (o assassinato do jornalista Tim Lopes também passou por momentos de ligação e investigação com o funk) deixa mais estigmas no movimento. Esses episódios marcaram um período de forte repressão aos bailes funk, na virada do século, culminando na proibição dos bailes em virtude de lei.

---

<sup>20</sup> No ano de 1989, ganhou o “Campeonato Brasileiro de DJs”, em São Paulo, o primeiro concurso de DJ do Brasil, patrocinado pela DMC (Disco Music Club), da Inglaterra, sendo convidado para apresentar-se em Londres representando o país como o número um do funk nacional e classificando-se entre os dez melhores DJs do mundo. Neste mesmo ano lançou, pelo selo Polydor, da gravadora PolyGram (depois Universal Music Group), o que é considerada a primeira coletânea de funk brasileiro, o LP *Funk Brasil*. Também atuou, neste mesmo disco, na programação de teclados e bateria eletrônica. No LP participaram Abdúla, nas faixas “Melô dos Números” (Abdúla e Marlboro DJ) e “Melô da Mulher Feia”, versão de Marlboro DJ, Nirto e Abdúla para “Do Wah Diddy” (Barry e Greenwich); Ademir Lemos, na faixa “Rap do Arrastão” (Ademir Lemos, Nirto e Marlboro DJ); Cidinho Cambalhota, em “Rap das aranhas”, na realidade uma versão para rap de “Rock das aranhas” (Raul Seixas e Cláudio Roberto), Guto & CIA, em “Melô do bicho” (Guto Laureano, Marlboro DJ, J.r. Pinto e Nirto) e MC Batata, nas faixas “Entre nessa onda” (Marlboro DJ e Batata) e “Melô do bêbado”, de autoria de Batata e Marlboro DJ. O LP vendeu mais de 250 mil cópias e foi seguindo por outros, chegando ao “Funk Brasil nº 5”, com os quais lançou boa parte dos novos valores do funk nacional. Apresentou-se nas principais casas noturnas do Rio de Janeiro e de vários estados do Brasil, além de apresentar-se na casa noturna Favela Chic, em Paris, e em vários países como Inglaterra, Estados Unidos, Croácia, Japão, Colômbia, Eslovênia, Espanha e Portugal, sempre tocando funk-carioca. Em 2003, foi o primeiro DJ brasileiro a participar do festival “Summer Stage”, no Central Park, em Nova York, que lhe rendeu uma entrevista para o “Manhattan Connection”. Logo depois fez apresentações em Nova Jersey, Chicago e Boston e ainda no “Festival Eletrônica”, em Belo Horizonte.

Com nova visibilidade e repressão à violência, origina-se um novo tipo de funk, no que se tornaria a terceira fase brasileira desse gênero musical, iniciada nos anos 2000 <sup>21</sup>Em sua maioria, os bailes se tornaram mais pacíficos, mais ao estilo dos “bailes comuns”, com freqüentadores interessados basicamente em dançar e paquerar. Músicas cada vez mais erotizadas e com coreografias sensuais ganharam a atenção da mídia e conquistaram outros locais do Brasil.

O *Furacão 2000*, o DJ Marlboro e a equipe *Castelo das Pedras* são os principais personagens dessa terceira fase da cena funk brasileira, chamando grande atenção da mídia. As músicas se tornaram cada vez mais erotizadas e com coreografias sexualizadas, invariavelmente fazendo referência ao prazer.

Considerando esse conjunto de características, é possível definir o funk como uma música ‘sociológica’, que se caracteriza por sua produção como música popular associada ou promovida por grupos sociais específicos, assim como música “tecnológica/econômica”, dado a seu caráter a partir desse período, de produto relacionado à tecnologia e à mídia de massa.

Atualmente, embora apresente uma prevalência da versão erotizada, o funk ainda é utilizado como plataforma de reivindicação por melhores espaços sociais nas favelas onde os bailes ocorrem; denúncia à violência racial e batalha por um maior reconhecimento mercadológico do gênero musical e do trabalho de seus profissionais.

Desde a proibição dos bailes em 2008, pela lei conhecida como Lei Álvaro Lins, assim batizada devido ao nome do redator do Projeto que a originou, a lei que proibia a realização de bailes funk e da *raves* em todo o Estado do Rio de Janeiro vigorou por quase dois anos, entre maio de 2008 e setembro de 2009, quando foi finalmente revogada.

Ao revogar a Lei Álvaro Lins no dia primeiro de setembro de 2009, os deputados da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro também aprovaram o PL - Projeto de Lei, que passou a caracterizar o funk como um movimento

---

<sup>21</sup> ESSINGER, *Batidão - Uma História do Funk*.

cultural legítimo de caráter musical e popular.

O fim da lei de proibição das festas levou todos os entusiastas do funk presentes na Assembleia a comemorar, cantando "Eu só Quero é Ser Feliz"<sup>22</sup>. Coautor de tal Projeto de Lei,<sup>23</sup> o deputado Marcelo Freixo (PSOL), afirmou a importância do movimento e disse que "Atualmente é impossível repactuar o Rio e dialogar com os jovens sem o funk"<sup>24</sup>.

O projeto visava a diminuir o preconceito sobre o estilo e fazer com que o funk fosse integrado à comunidade desde cedo, sendo ensinado nas escolas e utilizado como objetivo de reflexão a respeito da sociedade.

"O samba também foi marginalizado no início, o sambista era preso por vadiagem. E hoje é o maior espetáculo do Brasil. Meus filhos são funqueiros e eu vim para prestigiar. Se o funk tivesse surgido no asfalto, não sofreria discriminação"<sup>25</sup>, afirmou Neguinho da Beija-Flor, também presente na Assembleia para prestigiar a votação. Essa aprovação foi motivo de grandes comemorações no local, que tinha entre os observadores do plenário MC Júnior, MC Leonardo, Ivo Meirelles, devidamente acompanhado de uma parte da bateria da *Mangueira*, Rômulo Costa (diretor da *Furacão 2000*) e o DJ Marlboro<sup>26</sup>. Com isso, surgia a terceira geração do funk carioca...

Outro marco dessa geração é apontado como o surgimento da APAFUNK - Associação de Profissionais e Amigos do Funk, em 2008, com objetivo de organizar o movimento, derrubar a então vigente Lei Álvaro Lins (Lei 5.265/2008, do deputado cassado, que impedia a realização de bailes funk) e redimensionar o papel cultural, político e econômico do funk. A APAFUNK teve seu estatuto elaborado pelo grupo de estudantes de direito da UERJ, DPQ - DIREITO PARA QUEM?-, grupo que ainda lhes presta assessoria jurídica e que contou com o envolvimento de diversas "cabeças" também advindas da academia, como a antropóloga Adriana Facina, que participou ativamente

---

<sup>22</sup> Música de funk, de autoria de MC Cidinho e Doca, de 1995.

<sup>23</sup> PL aprovado, dando origem à Lei 5.543, que reconhece o funk como movimento cultural, musical popular.

<sup>24</sup> Marcelo Freixo, em fala na ALERJ, disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/deputados-revogam-lei-que-proibia-baile.html>. Acesso em 25/07/2011.

<sup>25</sup> Neguinho da Beija-Flor, em fala na ALERJ, <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/deputados-revogam-lei-que-proibia-baile.html>, acesso em 25/07/2011.

<sup>26</sup> Notícia jornalística publicada em O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2009/09/01/alerj-revogam-lei-que-restringia-bailes-funk-767411082.asp>. Acesso em 24/07/2011.

da construção da APAFUNK. Outra colaboração fundamental para a existência da APAFUNK veio do movimento RAP de São Paulo, em especial na figura do vocalista dos *Racionais MCs*, o Mano Brown<sup>27</sup>. Novamente passa a existir, nesse momento, uma grande conversão de atenção para com o movimento do funk carioca, numa tentativa de reestruturar-se politicamente.

Portanto, segundo diversos pesquisadores, o movimento funk inicia-se no Brasil com um cunho ideológico de afirmação da cultura negra e, aos poucos, influenciado por diversos fatores, passou a valorizar a questão musical e aspectos relacionados ao lazer, ao direito dos jovens pobres do Rio de Janeiro ao entretenimento e, depois, retornando a esse ideário de politização e organização social.

Nesse sentido, podemos dizer que o movimento funk procura proporcionar aos negros pobres e moradores das periferias um reconhecimento social e cultural que nunca foi totalmente atingido por esses personagens sociais, seja nas favelas cariocas do Brasil, seja nos EUA, onde o movimento começou, valendo-se da música como um espaço de expressão étnica e de configuração de estratégias de reconhecimento e valorização.

Hoje disseminado amplamente em todas as regiões do Brasil, estudiosos afirmam que embora seja possível identificar a origem das músicas, é praticamente impossível determinar o alcance dessa produção musical, devido à informalidade de seu comércio e devido à influência que a mídia exerce sobre o mercado fonológico. Sendo a música um produto de massa da indústria cultural, criado e influenciado pela mídia, esta sai de seu grupo de origem e dissemina-se por todo o mercado consumidor, conforme a indústria cultural projeta. E talvez nesse fato resida tanto a potência quanto a fragilidade do movimento.

Portanto, é impossível determinar a abrangência do fenômeno funk no cenário musical atualmente. Sabe-se que sua presença já chegou às mídias convencionais, ao morro e asfalto de todos os Estados do Brasil. No Rio de Janeiro, o funk hoje transita livremente entre periferia e Zona Sul, sendo comum

---

<sup>27</sup> Adriana Facina em palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, maio de 2011, UFRJ.

o contrato de bondes de funk para cantar em bailes de debutantes e festas de pessoas influentes na sociedade carioca<sup>28</sup>.

Outro aspecto interessante que pude descobrir durante a pesquisa é relacionado ao caráter dinâmico que possui o funk de hoje, seja quanto aos estilos, seja quanto às respostas e diálogos que a velocidade da internet propicia aos funqueiros.

Durante o Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, do qual tive o prazer de participar em maio de 2011, na UFRJ, ouvi o especialista Silvio Essinger afirmar, com fascínio, sobre a enorme diversidade de estilos de funk existentes hoje, no Rio de Janeiro.

Segundo Essinger,

“embora haja uma predominância do funk pornográfico ou funk putaria - predominância essa que se dá por uma série de razões, entre elas a mencionada ditadura do mercado - diversos estilos convivem, muitas vezes em um mesmo contexto. O estilo romântico, o *gospel*, a apropriação feita pelo pessoal do Rock, da música eletrônica, do samba, e muitos outros convivem; alguns com mais, outros com menos espaço na mídia”<sup>29</sup>.

A flexibilidade com que o funk pode tratar de temas variados tem sido bem aproveitada pelos DJs e MCs. Além disso, Essinger revela que o funk “foi exportado, uma vez que hoje o gênero musical funk carioca é produzido na Finlândia, Inglaterra, Japão”<sup>30</sup>, invertendo totalmente a direção do fluxo desse movimento, que agora parte do Brasil e “invade culturalmente” outros países.

Essinger ainda aponta para uma questão muito polêmica do funk, que seria sua relação com o machismo. Ele nos conta que o funk contemporâneo, mais recente, como o último hit do momento, (“Sou Foda”, dos *Avassaladores*,

---

<sup>28</sup> Matéria “O funk das debutantes” publicada pelo Jornal O Globo. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/platb/revistafantastico/2008/12/11/cezareth-canta-o-funk-das-debutantes>. Acesso em 24/07/2011.

<sup>29</sup> Silvio Essinger, em palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, UFRJ, maio de 2011.

<sup>30</sup> *Idem*.

lançado em maio de 2011) à primeira vista é uma música de intenso cunho machista. Porém, dentro no movimento, isso não é tomado pelas mulheres como uma ofensa, já que a maioria delas entende esse teor das músicas como uma provocação.

Prova disso é o fato de ser possível encontrar no site de vídeos “YouTube” (que hoje em dia é considerado um grande campo de difusão e interação do funk) diversas respostas das mulheres a essa música. Elas fazem versões em resposta a esse funk, por exemplo a “Sou Brocha”. Esse dinamismo do funk traz à tona outras questões, já que o movimento de hoje, com a ajuda da tecnologia digital e da internet, não é mais tão unilateral quanto se imaginava.

Hoje em dia, se um MC faz um funk, ele vai se responsabilizar por ele, pois outros funqueiros e funqueiras vão dar resposta de imediato. Isso é um dos fatores que configuram o funk como um movimento social, uma prática social. Esse espaço hoje é maior do que o próprio espaço musical ocupado pelo funk.

Nesse mesmo sentido, gostaria de citar uma fala de Adriana Facina, a qual tive o prazer de ouvir no mesmo Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, na UFRJ, que ilustra bastante esta questão:

“Olhar somente a música em si, é horrível, super machista, mas o que está por trás tem que ser olhado. Uma vez eu estava na Árvore Seca, em um baile, me deu vontade de fazer xixi, e banheiro era num beco. Eu estava lá e o MC cantou “você, gatinha que está aí no beco abaixando a calcinha pra fazer xixi, cuidado que nós vamos te estuprar”. Na mesma hora minha vontade de fazer xixi passou (risos). Mas depois eu estava ali mesmo na comunidade, fazendo a unha em um salão local, e falei com as meninas: “Poxa, outro dia fiquei morrendo de medo no baile, quando fui fazer xixi...” E as moças no salão começaram a rir da minha cara : “Ah, que nada! Esses caras não são de nada, não fazem nada, é só fala! Não tem nada disso aqui, não, é só zoação! Nunca tivemos estupro em baile funk daqui!” Então se começa a ter uma outra visão... Há uma profusão de respostas a essas músicas machistas... Então essa análise depende de, não relativizar o machismo da música - é machista, não tem como dizer que não - mas de perceber que a recepção daquilo, a dinâmica que aquilo gera e na qual é gerada... As mulheres não são vítimas... A gente tem um olhar muito duro, às vezes... Quer dizer, são vítimas, mas também não são! Essa realidade é mais sutil, é mais complicada do que essa coisa chapada que a gente tem

só ao ouvir as músicas. E é interessante que isso apareça nas pesquisas. Que a gente comece a ver essas respostas, não para relativizar o machismo, mas para podermos perceber que as pessoas não são tão passivas assim; existem réplicas, trélicas... Podem não ser organizadas em um movimento feminista (como a gente, não vou negar, gostaria que fosse) mas as respostas existem."<sup>31</sup>

Essas falas comprovam que o funk da atualidade se mostra mesmo como um território de trocas, de negociações entre gêneros, configuração de espaços de convívio social intenso, indo para além das questões do mero entretenimento.

---

<sup>31</sup> Fala de Adriana Facina durante o Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, UFRJ, maio de 2011.

## Capítulo II - O funk e sua contextualização na sociedade

### II.1 - Análises da estrutura dos bailes, inserção mercadológica, geração de renda e perspectiva de carreira no universo funk

Os bailes funk movimentam, em média, aproximadamente R\$1,5 milhões por fim de semana em todo o Brasil, entre pagamento de cachês, salários e serviços formais e informais, bem como recolhimento de impostos. São informações surpreendentes como essa que aparecem no documento “Configurações do Mercado no Baile Funk Carioca”, um estudo da Fundação Getúlio Vargas realizado em 2008, e em outros estudos realizados nesse sentido.

Segundo tal estudo, algumas características desse mercado apontam um crescimento rápido da função dos DJs, sendo esses os profissionais os que mais têm diversificado suas atividades no mundo funk, e os quais cuja importância simbólica cresceu de forma mais acentuada. Até a década de 1990, tocavam de costas para o público, mas atualmente os DJs são parte essencial do show de funk, assim como os MCs e os dançarinos. Um DJ pode exercer as funções de empresários, produtores de eventos, apresentadores de programas de rádio e produtores musicais – nesse campo atuam em conjunto com MCs, já que a inserção desses profissionais em programas de rádio lhes passou a ser vista como novas estratégias de divulgação de sua música.

São também os grandes responsáveis pelas maiores inovações sonoras no mercado do Funk, com a introdução de novas batidas eletrônicas e incorporação de outros gêneros musicais ao ritmo.

Já em relação aos MCs, nota-se que a partir de 2003 esse profissional começou a se desligar das equipes e a conquistar um espaço próprio. Sua imagem pública foi recolocada no cenário musical: passou a ser visto como um artista – mas principalmente porque conquistou novos espaços, que não somente os bailes Funk animados pelas equipes de som. Tal como ocorreu com o DJ, o crescimento da música eletrônica possibilitou que o MC vislumbrasse uma carreira fora do Rio de Janeiro e até mesmo fora do País. Há

uma consistente rede de relações estabelecidas entre MCs nacionais e produtores estrangeiros. Essa estrutura menos “pesada” que as equipes de som, possibilita um menor custo de contratação e, portanto, maiores oportunidades de trabalho.

Diversificação das funções de seus agentes no Rio de Janeiro / RJ<sup>32</sup>

<b>Função principal</b>	<b>Outras funções diretas</b>	<b>Funções menos comuns</b>
MC	MC	Dono de editora Empresário de MC
DJ independente	Dono de equipe Produtor de shows Produtor musical Locutor de Rádio Empresário de MCs	Motorista de MC Secretário
DJ de equipe	DJ de MC DJs de comunidade	Secretário de equipe Técnico de som Operador de áudio
Dono de Equipe	Empresário de MC Produtor de Shows Locutor de rádio Apresentador de TV	DJ MC

Por esses motivos, o funk representa uma grande oportunidade de crescimento profissional e de trabalho para jovens de comunidades. A carreira de MC (Master of Cerimony) é um marco referencial em relação a estas oportunidades de ascensão material e simbólica. Com funções que podem ser descritas como a de um cantor de RAP, que cria rimas em improvisações ritmadas, à maneira dos repentistas, esses profissionais reúnem características de compositor e cantor, sendo os principais atores do universo funk.

<sup>32</sup> “Configurações do Mercado no Baile Funk Carioca”, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2008.

Embora hajam diversas MCs do sexo feminino, a maioria desses artistas são homens, com idade oscilando entre os 11 e os 30 anos. Apresentam-se individualmente ou em duplas, em *pockets shows* (shows de curta duração, em média com 3 a 4 músicas), sendo comum circularem por diversos bailes numa mesma noite, recebendo assim diversos cachês por noite de trabalho. A trajetória desses artistas pode ser descrita como meteórica: após ultrapassada a fase inicial da carreira, quando se apresentam recebendo bem pouco ou até mesmo gratuitamente em shows de outros artistas como forma de promover seu trabalho, o MC talentoso - talento aqui é medido pelo sucesso que o MC atinge em bailes de comunidade - passa a ser o profissional mais bem remunerado no círculo de profissionais envolvidos no funk. Os cachês por apresentação, que começam a partir de R\$200,00, podem chegar ao valor de R\$10 mil. Um MC de sucesso que chega a realizar de 10 a 15 bailes semanais, consegue obter uma renda mensal bastante significativa<sup>33</sup>.

Com essa perspectiva em mente, é simples entender as razões que fazem do funk (assim como o futebol e o envolvimento com tráfico de drogas) uma alternativa bastante sedutora para esses jovens de baixo nível de instrução e educação formal. Diante da esperança de uma carreira cuja ascensão é relativamente rápida e de generoso retorno financeiro, esses jovens optam por essa trajetória ao invés de se sujeitarem a outros tipos de trabalhos que lhes poderiam ser conseguidos, como vendedores, porteiros, faxineiros e outras atividades cujo futuro não se mostra tão promissor quanto o investimento na carreira dentro no universo funk.

Durante a pesquisa, encontrei um estudo de caso citado por Herschmann<sup>34</sup>, que ilustra claramente a mobilidade social e econômica que o funk representa na vida desses jovens:

“Há um ano Sidnei da Silva, 19 anos, passava oito horas, seis dias por semana, empacotando as compras de clientes de um supermercado da barra. No fim do mês ganhava um salário mínimo (...) Sidnei virou MC Cidinho, formou uma dupla com Marcos Paulo J. Peixoto, 20 anos, o MC Doca, e começou a ganhar dinheiro (...). Hoje, por 15 minutos de show nos bailes funk da cidade, cobra até 8 mil reais. Fora do Rio, o cachê

---

<sup>33</sup> Dados compilados a partir de gráficos e números estatísticos retirados de “Configurações do Mercado no Baile Funk Carioca”, um estudo da Fundação Getúlio Vargas realizado em 2008.

<sup>34</sup> HERSCHMANN, *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. p.259.

sobe para 30 mil reais. O ex-empacotador já tem telefone, casa própria – de dois quartos – um Monza 87 e se permite até extravagâncias: coleciona 21 pares de tênis importados. Cidinho personifica o sonho dourado de milhares de jovens, a maioria de comunidades carentes, que vêem na nova profissão a sua grande chance de subir na vida. Importados nos EUA, as duas letrinhas que vêm na frente do nome dos cantores de Rap (...) virou sinônimo de fama e dinheiro. (...) A medida de sucesso de um MC está diretamente associada a uma série de bens de consumo. O número de tênis, bermudões, camisas e bonés. Outro indício de prosperidade são os telefones celulares. (...) O armário de um MC também conta com anéis, cordões, pulseiras e relógios (...).

Embora com um trajeto mais longo e lento rumo ao sucesso se comparado com a carreira de MC, tornar-se um DJ de funk é uma alternativa que também se mostra bastante promissora para estes jovens. Essa escolha geralmente acontece por duas vias distintas: a primeira, com o investimento em um curso de DJ (o que é raro em se tratando dos jovens em questão devido a suas dificuldades em arcar com os custos financeiros desses cursos de formação), a fim de adquirir habilidade em mixar sons ao vivo ou em gravações, e dominar também as técnicas de *sampleamento*. A outra via perpassa as relações de amizade que possam aproximar um garoto de talento a uma equipe de som ou a um MC renomado. Ambas as vias vão garantir ao DJ cachês que variam entre R\$100 e R\$2 mil reais por apresentação.

Como os bailes acontecem geralmente em antigos clubes de bairro, quadras de escolas de samba, terrenos baldios e outros locais não apropriados para essa finalidade<sup>35</sup>, os eventos invariavelmente possuem precárias instalações. Assim, a venda de bebidas e alimentos é feita informalmente, na maioria das vezes por moradores do entorno da área onde se dá o baile, gerando renda e empregos não formais também para esses moradores - esses dados serão analisados mais aprofundadamente adiante, neste capítulo.

Em poucas palavras, a estrutura dos bailes funk abriga de 2 mil a 3 mil pessoas, podendo chegar até a 6 mil pessoas, em alguns casos. A entrada é franca (como nos bailes de comunidade) ou custa relativamente pouco (R\$3,00), quase sempre permitindo a entrada gratuita para mulheres até determinado horário. Usualmente, ocorrem de sexta-feira a domingo, entre onze da noite e

---

<sup>35</sup> HERSCHMANN, *O funk e o hip-hop invadem a cena*. p.37.

quatro da madrugada – exceto domingos, quando o baile ocorre mais cedo, entre oito horas da noite e uma hora da madrugada. Em geral, o baile envolve bilheteiros, seguranças, DJ, MCs, técnicos da equipe de som e responsáveis pela sonorização do baile.

As equipes trabalham mediante uma distribuição de tarefas, sendo que o tamanho do equipamento de som deve ser compatível com o tamanho do local onde será realizado o baile – o som deve ocupar a totalidade do espaço, seja ele um ginásio de esportes ou uma quadra de escola de samba.

Geralmente os proprietários dos equipamentos de som são múltiplos sócios e únicos membros permanentes da equipe. A eles cabe negociar as datas, horários, preços, despesas, lucros e todos os detalhes para a realização do evento. Essa negociação ocorre entre os membros permanentes das equipes e os gerentes dos locais de realização. Pode ocorrer de a segurança do baile e o bar ficarem também a cargo dos sócios das equipes.

“A equipe se encarrega do transporte e da montagem das caixas de som, quase sempre dezenas, que ficam empilhadas num dos lados da pista de dança, formando uma “parede” sonora que às vezes tem vinte metros de comprimento, bem como amplificadores, toca-discos e luzes. Muitas vezes é necessário o aluguel de caminhões para o transporte e a contratação de um grupo de carregadores para a montagem. A equipe também contrata um técnico de som que fica encarregado da manutenção dos aparelhos. Esse técnico tem que estar sempre disponível em dias de baile para consertar qualquer defeito que apareça na última hora”<sup>36</sup>.

Em algumas equipes, o DJ é um dos sócios, em outras vezes, um discotecário é contratado para tocar exclusivamente nas festas da contratante. Porém, o importante para as equipes é maravilhar o público com suas luzes, amplificadores de alta qualidade e potência e demonstrar toda a sua capacidade de produção de som, a fim de obter o reconhecimento pela melhor aparelhagem.

Normalmente, ao término do baile, reúnem-se diretores do clube e integrantes da equipe a fim de calcular o lucro obtido com a bilheteria, que em regra, é dividido igualmente entre as partes. Equipes com envergadura para realizar

---

<sup>36</sup> VIANNA, *O Mundo Funk Carioca*, p.36.

festas com dois ambientes, geralmente usam o funk como carro-chefe do baile, com a maior pista e melhor aparelhagem, e, em um espaço de menor proporção, geralmente se toca pagode ou outro estilo de música brasileira<sup>37</sup>. Funcionando como grandes empresas, há ainda equipes que realizam simultaneamente bailes em diferentes locais, já que são proprietários de inúmeras aparelhagens de som. Portanto, o objetivo das equipes é deter boa aparelhagem e também em grande quantidade, viabilizando um maior número de bailes por noite.

Geralmente os DJs são os responsáveis diretos pela negociação dos novos “sucessos” do mundo funk, analisando a qualidade da batida, melodia ou qualquer outro elemento imperceptível para um leigo. A escolha final do repertório não tem um método ou uma técnica, sendo definido apenas pela intuição ou sensibilidade, garantindo ao discotecário que tal música vá fazer sucesso entre os funqueiros.

Os donos das equipes sabem da importância do trabalho do DJ, mas pelo fato de ser considerado menos essencial que o MC, sua participação nos lucros reflete essa realidade, ou seja, o valor da remuneração dos DJs é menor que a dos MCs, como se verá mais adiante em termos concretos.

Além de contribuir para o aumento do trabalho informal, pois poucos são os trabalhadores desse mercado que possuem carteira assinada e salário fixo, o funk carioca movimenta um mercado formal significativo envolvendo as equipes de som, podendo se configurar em micro e pequenas empresas com CNPJ e funcionários devidamente registrados, emitindo notas fiscais de seus serviços e pagando impostos normalmente. Também há DJs que trabalham no mercado formal, como funcionários de rádios, equipes de som e casas de show. Da mesma forma, os MCs podem ser contratados por equipes de som ou por empresários, ambas as situações abarcadas pelas formalidades legais empregatícias.

No entanto, muitos dos profissionais ligados a equipes de som, bem como alguns dos DJs que trabalham em rádio ou têm pequenas produtoras, pagam

---

<sup>37</sup> HERSCHMANN, *Abalando os anos 90 - funk e hip-Hop*.

o INSS como autônomo, configurando uma forma informal de serem contratados. Nesses casos, verifica-se ausência de contratos de exibição e de contratos de empresariamento, com cachê renegociável após o evento, estabelecendo uma rede de relações de confiança. Porém, apesar da informalidade das relações contratuais, há o desejo de formalização e profissionalização.

Desde 2006 nota-se que os principais agentes vêm tentando montar organizações com o objetivo de criar regras mais fixas e claras para os contratos e cachês, como as associações de DJs, de MCs e de donos de Equipes<sup>38</sup>. Alguns empresários já fazem contratos de empresariamento nos quais os percentuais de cada parte (empresário/empresariado) ficam pré-estabelecidos e registrados.

Ainda acerca da informalidade, foi analisado o trabalho dos camelôs, vendedores de alimentos, bebidas, balas e outros produtos comercializados na porta de bailes de clubes e boates da região metropolitana do Rio de Janeiro. Existem cerca de 6,2 camelôs por baile, ou seja, a população de camelôs em bailes funk, seja de de clubes, comunidades ou de boates da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, é de aproximadamente 248 pessoas.

A renda mensal dessas pessoas fora do funk gira em torno de R\$374,12. Já nos bailes, os camelôs conseguem retirar uma renda mensal de aproximadamente R\$957,47. Assim, a renda como vendedor informal com barracas nas portas dos bailes contribui para mais de 70% da renda total dessas pessoas, que gira em torno de R\$1.331,59, configurando esse trabalho como a principal fonte de renda desses trabalhadores. Se multiplicarmos este valor pelo número estimado de camelôs nos bailes funk, veremos que esse tipo de serviço movimenta uma renda mensal de R\$ 320 mil.

Além disso, há também camelôs que possuem funcionários ou auxiliares em suas barracas (média de dois funcionários por barraca), e a estimativa diária de mercado com o gasto dos camelôs com funcionários por dia é de R\$ 4.357,44, totalizando um valor de R\$ 29 mil por mês. Em torno de 13% dos

---

<sup>38</sup> Dados compilados a partir de gráficos e números estatísticos retirados de “Configurações do Mercado no Baile Funk Carioca”, estudo da Fundação Getúlio Vargas realizado em 2008.

camelôs possuem licença para trabalhar, sendo os demais trabalhadores totalmente informais.

Abaixo, um quadro com os produtos vendidos em maior quantidade pelos camelôs de bailes funk:

Produto	%
Balas (Halls®)	18,1
Alimentos	16,7
Cerveja	15,3
Chiclete (Trident®)	15,3
Bebidas	10,4
Cachorro- Quente	7,8
Churrasquinho	6,9
Hamburger	6,9
Outros	2,8

As Balas Halls® são o produto que mais se vende nos bailes. No entanto, esse gera pouco lucro comparativamente a outros produtos. Alimentos, para a maioria dos entrevistados, é o produto mais rentável, e o segundo, em termos de quantidade vendida.

A estimativa de produção de mercado com o trabalho dos MCs é de R\$717 mil. Já os DJs fazem circular nos bailes cerca de R\$286 mil, enquanto que as equipes de som movimentam R\$275 mil e os camelôs produzem um mercado informal mensal no valor de R\$143 mil.

Portanto, como já havia sido mencionado, os MCs são os profissionais que possuem o maior volume de renda mensal dentre todos os segmentos, dentro de uma massa salarial total do mercado de funk no Estado do Rio de Janeiro que gira em torno de R\$1,5 milhão de reais por mês.

## II.II – O Funk e a Segregação Político-Social

Ainda que o funk se apresente como uma alternativa com papel significativo na economia da periferia no cenário urbano carioca, a realidade desses moradores dosubúrbio é marcada por um dia a dia de pobreza, violência por parte do Estado, dificuldade de mobilidade social e pequena influência nas engrenagens da política nacional.

Ao longo da história do funk, o ritmo começou a se expandir para além dos subúrbios da Zona Norte, onde se concentravam os bailes. Atualmente, esse gênero musical encontra-se amplamente disseminado por todo o Brasil, perpassando espaços de convívio desde as classes mais baixas até as mais altas, e também espalhadas geograficamente em nossa sociedade.

No entanto, é perceptível ainda sua íntima relação com a população de áreas pobres do Rio de Janeiro. Em sua essência, o funk ainda retrata o cotidiano e a cultura dos habitantes de periferias e áreas pobres da cidade. A realidade explicitada pelo funk é a de um país com pouco acesso à educação, excluído das melhores oportunidades do mercado de trabalho e do acesso ao consumo.

Com uma linguagem cheia de neologismos e elementos sógnicos alterados, com criação de novos vocabulários e imagéticos próprios e singulares, o movimento funk revela um lado muitas vezes escondido da nossa sociedade, a face pobre, esquecida, invisível nas grandes metrópoles. Essa face pobre do Brasil revelada pelo funk é, justamente, o fator que determina a sua grande aceitação, muitas vezes propiciada também pela própria ignorância de outras possibilidades<sup>39</sup>.

Portanto, mantendo ainda estrita ligação com a população negra e trazendo à tona a questão da segregação racial, o funk carioca aponta para os efeitos de tal *apartheid*, que se traduzem em desigualdades não somente nas esferas econômicas e políticas, mas também presentes nas estruturas simbólicas e

---

<sup>39</sup> Apesar de existirem outros movimentos culturais presentes na realidade dos menos favorecidos, como o samba, o pagode e a capoeira e outros comuns nesses nichos, de forma geral o acesso a estilos artísticos “de fora” das comunidades ainda é bastante restrito e excessivamente caro para essas classes, conforme nos contou a pesquisadora Luciane Soares, em entrevista concedida ao projeto em abril de 2011.

ideológicas com que esses atores tentam enfrentar o antagonismo social presente em seu dia a dia.

O resultado disso é que, apesar de sua disseminação e frequente entrada nas camadas mais altas da sociedade, existe uma grande discriminação e preconceito contra o funk, principalmente daqueles ditos “formadores de opinião”, dos críticos de arte e dos apreciadores da “alta cultura”. Na opinião de Hermano Vianna, é nessa referência estigmatizante que se forma o laço entre o segmento não branco e pobre da população, formando o que ele chama de uma “fronteira provisória” para esses jovens. O cotidiano das comunidades passa a ser permeado por essas galeras e grupos, e conseqüentemente, por/em suas alianças e laços sociais e articulação entre os segmentos sociais no espaço urbano. É a própria discriminação contra o funk que fortalece sua simbologia junto às comunidades que o produzem e que se percebem retratadas nas letras das músicas.

Enquanto isso, do lado de fora dessas comunidades, no que tange à mídia de massa e à produção televisiva, de rádio e de mídia impressa, é questionável se esses grupos ditos minoritários se vêem representados a ponto de poder configurar nesses espaços, conteúdos para sua produção identitária. Sabe-se que, como vetor de informações e de imagens, a mídia destaca alguns aspectos em detrimento de outros; manipula dados e reconfirma valores, em um jogo de interesses negociados constantemente.

E, de fato, o funk carioca conseguiu atingir sua notoriedade na mídia nacional através de uma imagem denegrada desde seu surgimento. A exploração de sua possível ligação com gangues que promoviam arrastões nas praias cariocas, no início dos anos 90, deixou uma marca negativa importante na cultura do funk carioca. Mostrando jovens em multidão que brigavam entre si e ao mesmo tempo roubavam os pertences das pessoas que utilizavam a praia carioca como área de lazer, este fato veiculado na TV a partir do ano de 1992 inevitavelmente promoveu uma ligação do funk com a exaltação da violência e do caos urbano.

Desta forma, o tipo de espaço concedido à cultura dessa classe urbana pobre e não branca brasileira foi relegado novamente a segundo plano, revelando a segregação e a estratificação social em mais um de seus aspectos. A exclusão dessas classes de espaço para veiculação de sua cultura na mídia acaba por alimentar empecilhos que impedem o pleno desenvolvimento da música afro-brasileira na indústria cultural. A música é entendida como um dos principais veículos de expressão de identidade, tanto que a própria origem do funk nos EUA se deu em razão de uma promoção da cultura negra naquele país no início dos anos 60.

Porém, na realidade brasileira, embora os negros sejam a maioria da população, o espaço que ocupam na música ainda é restrito muitas vezes ao axé (música baiana), ao pagode e ao funk. A sigla MPB – Música Popular Brasileira nem sempre inclui esses estilos musicais, dando preferência para música produzida e comercializada por brancos. Há pouco espaço para músicas cujas raízes são oriundas na cultura negra, como o *RAP*, o *Hip Hop*, o funk, o samba e mesmo o jazz.

Dessa forma, torna-se difícil para artistas brasileiros negros se consagrarem nacionalmente, a não ser na produção de pagode e música axé. Assistimos a restrição do acesso aos negros de um livre trânsito em todos os gêneros musicais, sem falar na produção de outras formas de arte. Numa realidade em que o negro é relegado a segundo plano pela mídia, tem pouco acesso à divulgação e exploração irrestrita de seus talentos, e ainda é excluído da ocupação de cargos políticos e administrativos importantes da sociedade<sup>40</sup>, a invisibilidade ou projeção de uma imagem negativa do negro demonstra sua grande segregação social, ainda nos dias atuais.

Tanto é que o Estado do Rio de Janeiro acaba de implantar a reserva de cotas para negros e índios nos concursos públicos. O decreto começará a valer no dia 6 de Julho de 2011, e reservará 20% das vagas nos processos de seleção para órgãos do Poder Executivo e da administração do Estado. Para a atual Ministra da Igualdade Racial (em agosto de 2011), Luíza Helena Bairros, espera-se que esse seja apenas o pontapé inicial para mobilização política

---

<sup>40</sup> Os números a respeito da presença de negros em cargos de nível executivo nas maiores companhias brasileiras - apenas 3,5%, segundo pesquisa do Ibope com o Instituto Ethos em 2008.

mais abrangente, instituindo também sistema de cotas em setores públicos e privado do Brasil inteiro.

O líder de movimento negro, representante do Centro de Articulação de Populações Marginalizadas, CEAP, Ivanir dos Santos, avalia que a medida foi um passo corajoso e ousado, que vem para começar a resolver falhas ainda da época da abolição da escravatura no país:

“Se o Brasil tivesse feito a Reforma Agrária, dado educação para a população escrava, hoje não estaríamos precisando das cotas. Agora, é preciso tomar medidas corajosas para enfrentar esse problema. Não adianta o país ter uma economia moderna em crescimento e manter a maioria da população fora dessa conquista,” afirma a representante do movimento negro, segundo a qual o sistema de quotas já chega atrasado, para compensar um histórico de dívidas com os afrodescendentes. (...) Nas décadas de 50 e 60 diziam que os negros não tinham instrução. Então, a partir dos anos 70, com universalização do ensino fundamental, o negro passou a ter acesso à escola pública. Aí, nós começamos a observar que o problema não era instrução, era a cor da pele. Depois, disseram que não existia espaço no mercado de trabalho porque faltavam negros capacitados, engenheiros, médicos, arquitetos. Com a medida de cotas nas universidades públicas, desde 2001, obviamente já temos negros preparados, mas ainda com dificuldade de entrar no mercado. Temos que encarar que há racismo no mercado de trabalho e essa medida vai alavancar as discussões. (...) Mais de 80% da população da Bahia são de negros, mas nos cargos públicos mais importantes, do judiciário e legislativo, não se vê a presença deles.”<sup>41</sup>

Dados publicados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada em 2009 revelam que apesar de a população negra já ter possivelmente ultrapassado a branca no país, a participação do negro em segmentos importantes da sociedade, ainda é mínima. Na política não é diferente. Desde o início da década de 80, com o advento do processo de redemocratização no Brasil, o país vem assistindo à emergência de candidaturas negras vencendo corridas eleitorais para cargos do executivo municipal e estadual. Entretanto, considerando o tradicional padrão de recrutamento político-eleitoral brasileiro, marcado pelo quase monopólio de homens brancos oriundos das elites, são raros os casos de negros eleitos prefeitos de grandes metrópoles e governadores de estados. Um negro jamais foi eleito presidente do Brasil.

---

<sup>41</sup> Disponível em: <http://conexaoafro.wordpress.com/2011/06/11/brasil-cria-quotas-mnimas-para-negros-no-acesso-funo-pblica>. Acesso em 24/07/2011.

Celso Pitta, eleito em 1996, foi o segundo negro a ser prefeito da cidade de São Paulo, tendo sido o primeiro cargo ocupado pelo advogado Paulo Lauro, entre 1947 e 1948. Na região do ABC Paulista, a Grande São Paulo, onde há grande concentração de recursos industriais, a estatística segue a tendência eleitoral que prevê brancos eleitos para comandar as prefeituras na região. No entanto, a candidatura de negros vem aumentando, e trazendo à tona questões relevantes nesse debate político. Em um país onde há preconceito racial e há desigualdades sociais causadas por questões raciais, candidaturas como as de Edvaldo Brito à Prefeitura de Salvador, em 1985, pelo PTB-BA; e a candidatura de Benedita da Silva à Prefeitura do Rio de Janeiro, em 1992, pelo PT-RJ, possuem um importante papel simbólico.

As tentativas dos afrodescendentes em conquistar cargos políticos, parecem ter sido bloqueadas pelos estereótipos negativos para com o negro, sendo comum a própria falta de autoestima. A sua grande desorganização social e política como classe também foi prejudicial neste contexto. Porém, é inegável que os afrodescendentes exercem, de uma forma ou de outra, poder político na sociedade brasileira. Seja por lideranças negras entre os seus pares, seja no universo das suas organizações (comunitárias, religiosas), oriundas de movimentos sociais urbanos, há uma "força étnica negra" que pressiona o Estado, por estar em contato direto, na presença desses agentes públicos nas comunidades e nas favelas.

Atuam ainda que de forma desorganizada, buscando resolver problemas específicos de suas comunidades, muitas vezes sem levantar a bandeira étnica como estratégia eleitoral ou sequer considerar como um problema político a questão racial.

Soma-se a isso o fato de que o espaço público das cidades brasileiras foi historicamente construído e ainda é sustentado por nossa sociedade atualmente com rígida exclusão de referenciais de representação do negro, com primazia absoluta do referencial branco, em especial da cultura europeia. São raros no Brasil os monumentos públicos referenciando a cultura negra ou mesmo indígena; estátuas e outras representações da cultura e da

organização territorial das cidades seguem um modelo ocidentalizado de conceber a espacialidade.

Os jovens das comunidades têm sua voz no modo de receber essa configuração de mundo, respondendo nas interações sociais e culturais como forma de se fazer presente, e, ao mesmo tempo, delimitar sua inscrição nesse contexto. Instituído novas formas de lazer e também atuando na manifestação de resistência cultural, o movimento funk dá voz aos anseios, lamentos e festejos dos atores urbanos menos favorecidos, criando espaços de expressão desse povo.

A violência; a presença conflituosa da polícia e traficantes nas comunidades; a precariedade do transporte e das condições de moradia; os massacres às populações das favelas, tudo isso é notório nas letras de funk, espelhos da configuração da realidade de seus compositores e atores. Até mesmo na excessiva sensualidade comum dos “pornofunk” e “funk putaria”, pode-se perceber a formação de mecanismo de afirmação de identidade, na busca de espaços e reivindicações na sociedade.

Fruto da grande defasagem socioeconômica entre a base da pirâmide social e a classe alta, ocorrida de forma brutal desde o período de redemocratização na década de 80, surgem novos anseios e nova frustração na população jovem negra brasileira, elevando cada vez mais os índices de criminalidade entre os negros.

A pesquisadora Adriana Facina discute em seu estudo de pós-doutorado sobre a “Música e lazer da classe trabalhadora no Rio de Janeiro”, realizado no Departamento de Antropologia da UFRJ entre 2009 e 2010, quem são esses jovens funqueiros e como se fala coletivamente na cidade do RJ. Com um trabalho de campo desenvolvido principalmente em bailes de favelas e em algumas favelas, principalmente no complexo de Acari, Cidade de Deus e na Rocinha, e no acompanhamento de vários artistas, DJs e MCs em suas rotinas de trabalho, a autora defende que esses personagens envolvidos na sua produção e fruição do funk carioca são hoje alvo do que ela entende como uma política de extermínio.

Primeiramente, os dados da violência armada hoje – sobretudo na violência do Estado sobre a população no Brasil – mostram que os principais atingidos por essa violência têm uma classe social, uma cor e uma faixa etária. E que o perfil sociológico da juventude funqueira é hoje o mesmo perfil desses que vêm tombando sob a ação do Estado. A pesquisadora relembra a estatística segundo a qual, de quase 2 mil mortes cometidas pela polícia da cidade do Rio de Janeiro em 10 anos, mais de 60% dos atingidos são jovens abaixo de 25 anos, negros, moradores de favelas – ou seja, provavelmente muitos deles funqueiros, sejam produtores, fruidores ou frequentadores de bailes, e nos conta:

“Esse contexto é importante, pois nos ajuda a entender muitas coisas. Muitos estrangeiros chegam aqui pra estudar o funk, mas não entendem o porquê da perseguição aos funqueiros, pois muitos chegam justamente pela comercialização do funk como batida eletrônica brasileira, como música eletrônica popular, etc. Mas a compreensão de qual é o lugar na nossa sociedade hoje de quem produz e se identifica com o funk é muito mais do que ir a festas de funk. Quem se expressa de alguma maneira, seja política ou esteticamente através desse gênero, sofre com a implantação de um Modelo de Estado Penal, a partir dos anos 90. Quando há essa virada na aplicação de modelos sociais, a criminalização da pobreza ganha novos contornos. Nessa época há o desmonte final do estado de bem estar social e a sua substituição, em boa parte do mundo ocidental, pelo que o sociólogo francês Lóic Wacquant vai chamar de Estado Penal. Onde as políticas públicas voltadas para os “de baixo” são preponderantemente políticas de segurança pública. Diversos estudos nos falam, sobretudo, dos exemplos francês e estadunidense de ampliação da população carcerária, tornando-a a população que mais cresce no mundo – que no Brasil de 10 anos pra cá, duplicou - e que nos diz muito no nosso tema de pesquisa.”<sup>42</sup>

Relatos demonstram que o convívio dos funqueiros com essa criminalização tem efeitos objetivos, materializados na entrada do caveirão<sup>43</sup> na favela, proibição dos bailes, interrupção de vários bailes a tiros, com destruição de equipamentos de equipes e arrestamento de laptops de DJs. A autora nos descreve um caso que acompanhou em uma ida à delegacia na tentativa de recuperar equipamento de DJ, que ilustra muito essa situação:

“Um desses casos, por exemplo, de um DJ no Jacarezinho, que eu acompanhei na delegacia para tentar recuperar o laptop.

---

<sup>42</sup> Fala de Adriana Facina. Palestra gravada durante o Simpósio de Pesquisadores de funk carioca, UFRJ, 2011.

<sup>43</sup> “Caveirão” é o nome popular do carro de apoio blindado usado pelo batalhão de operações policiais especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em incursões nas favelas na capital fluminense.

Quando ele chegou na delegacia, o policial tinha apagado todas as músicas. Quer dizer, o DJ tinha a Nota Fiscal do laptop, então ele conseguiu recuperar o aparelho, mas as músicas foram apagadas. Simplesmente deletadas. Isso mostra o que eu falava no início: há uma confrontação proposital com essa cultura porque ela tem muito de uma resistência. Então há esse efeito objetivo da criminalização, mas também os subjetivos, por exemplo, quem assume que gosta de funk. Dizer “não gosto do proibidão”... O próprio pessoal que se organizou politicamente para reivindicar o funk como cultura, que se organiza agora pelos direitos autorais e que Também se organizou pela queda da lei Álvaro Lins, no início eles tinham esse discurso. De dizer que o funk estava sendo perseguido por conta da putaria e das questões da facções. Eu falava: “poxa, essa perseguição começou desde que o funk entrou na cena, dede os anos 90, quando não tinha ainda putaria” (até tinha, mas não era como é hoje), não tinha proibidão, e os bailes foram fechados”<sup>44</sup>.

O fato de que a perseguição ao funk não está relacionada ao gênero em si, mas sim a uma intervenção policial e de repressão direcionada a determinados atores sociais, hoje o gênero musical está presente em quase todo o espaço público do RJ. Eles estão lá, em festas infantis, nas feiras, nos carros. Então, como uma música que é tão presente, pode ser tão produtora de um estigma? Talvez seja uma repressão que se volta ao ator que se enuncia ali, e não tanto ao que é dito.

“(...) pois dizer que vai explodir o caveirão, que CV (Comando Vermelho) vai mandar bala em sei lá quem, isso não é nenhuma novidade para quem lê Expresso, Meia Hora; para quem assiste Wagner Montes; os programas policiais da TV; os famosos ‘favela movies’, filmes como Tropa de Elite, que exploram esse tema ao máximo. Isso tudo está ligado ao contexto mais amplo de criminalização da pobreza”<sup>45</sup>.

Outros defendem que a ação do Estado é mais territorial. Além de buscar atingir determinados atores sociais, atuam principalmente na sua origem, na região onde reside esse alvo. Os bailes, por serem realizados em favelas, concentrariam dois motivos para a atuação desses modelos sociais da criminalização da pobreza e de aplicação do Estado Penal.

Ainda acerca da relação desses jovens com o Estado, a escola é uma das poucas referências de relação com o Estado que não passa por um viés da segurança pública ou da presença da polícia. Ao mesmo tempo, a escola

---

<sup>44</sup> Fala de Adriana Facina. Palestra gravada durante o Simpósio de Pesquisadores de funk carioca, UFRJ, 2011

<sup>45</sup> *Idem*.

mostra-se esvaziada de significado para esses jovens, pois muitas vezes busca excluir e não permitir que os elementos do universo funk sejam vividos ou levados para o espaço escolar<sup>46</sup>, como pudemos assistir recentemente numa escola do Espírito Santo, onde o aluno foi brutalmente espancado pelo professor de artes marciais quando ouvia funk no celular, no horário do recreio.

Durante o Simpósio de Pesquisadores de funk carioca, realizado na UFRJ, destacou-se o fato de que esse funk proibido é usado como título para justificar muitos atos violentos contra o movimento funk e seus participantes. O Presidente da APAFUNK, MC Leonardo, ficou como representante de um funk crítico e não fala de facção, que ficou sem espaço nos bailes – o funk consciente, que constantemente é acusado de proibidão... Esses rótulos são fluidos, muitas vezes servem para alcançar muitos agentes.

---

<sup>46</sup> Retirado da notícia do Jornal Hoje, do O Globo, versão online: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2011/07/adolescente-e-agredido-por-professor-no-patio-da-escola-no-espírito-santo.html> acessado em 27/07/2011.

### II.III: Funk e Religião

Diversos pesquisadores com os quais tive contato ao longo da realização deste projeto relataram que, de modo geral, os funqueiros são muito religiosos. A pesquisadora Adriana Facina, que conviveu com grupos de funqueiros em toda a cidade do Rio de Janeiro, afirmou em sua fala no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca: “não encontrei nenhum funqueiro ateu até hoje”.

Um elemento interessante dentro dessa análise é que a geração mais antiga de funqueiros, ainda nos anos 90, mantinha uma relação muito estreita com cultos afro-brasileiros, sendo que muitos desses MCs e DJs dessa época pertencem (ou pertenciam) ao Candomblé e à Umbanda.

Na novas gerações, no entanto, essa identificação direta com as religiões de origem afro-brasileira é rara. A maioria dos jovens e adultos dessa geração mais recente do funk são ligados às religiões evangélicas, ou afirmam não ter uma religião definida (se dizem pertencentes a Jesus, mas não a uma igreja específica). Porém, estudiosos do ritmo funk atual encontram ali fortes elementos das batidas de pontos de macumba, na forma de dançar e na memória corporal desses dançantes:

“(…) então, muitas vezes, as batidas lembram um ponto da macumba, e eles negam, dizem que cantam para Jesus, mas o batidão está lá, inscrito, na sua memória corporal, na sua memória estética, e no final estão dançando ainda que sem saber, sobre o ritmo dos pontos de macumba.”<sup>47</sup>

De uma forma ou de outra, a ligação entre o funk e a religião pode ser notada através da forte presença do “funk gospel” ou “funk de louvor”, gênero que tem sido identificado como um dos mais impressionantes fenômenos da música funk recente, e é apontado como uma das fatias de mercado que mais crescem dentro do funk<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Fala de Adriana Facina. Palestra gravada durante o Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, UFRJ, Maio de 2011.

<sup>48</sup> Fala de Silvio Essinger. Palestra gravada durante o Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, UFRJ, Maio de 2011.

Presente em dinâmicas religiosas junto ao grupo juvenil, a existência de músicas religiosas ao ritmo de funk circulando no meio evangélico e fora dele é expressiva. A forma como o funk tem sido apropriado e transformado em um potente meio de conversão e celebração religiosa, gerou (e ainda gera) bastante polêmica, devido ao mau legado deixado pelo funk nos anos 90 (quando o movimento foi associado aos arrastões nas praias cariocas e foi alvo de uma lei que proibia a realização dos bailes). Para muitos, o funk goza de reconhecimento negativo na cidade do Rio de Janeiro, o que, a princípio, tornaria o movimento incompatível com as crenças dos evangélicos.

De fato, é possível encontrar comentários na internet, oriundos de praticantes de religiões ligadas ao cristianismo, afirmando que a utilização do ritmo funk para fins religiosos e de pregação demonstra uma banalização da palavra de Deus e da cultura cristã como um todo:

“(...) Qual a diferença então se você dançar um funk gospel e um que não seja? Como seria o funk sem o reboado, sem ficar chacoalhando o quadril, para não dizer outra coisa? Esse é o movimento característico dessa dança. Se você tirar ele, então não é funk. E quanto ao tango, basta ver um casal dançando para dizer se dá para não ser sensual. Por que será que nada é criado dentro da Igreja para influenciar o Mundo? Eu acredito que tais coisas aconteçam por que a pessoa, quando se “converte”, quer carregar para dentro da Igreja suas preferências e costumes, e com certeza a maioria não está disposta a se ajustar à Igreja. É o que está acontecendo com a Igreja Católica. As pessoas se dizem católicas mas não aceitam o que a igreja prega. Querem que a Igreja se ajuste a elas. Como é possível num lugar de reverência a Deus estar dançando de forma que nada além do ritmo e da diversão é importante? A letra é o de menos. E isso acontece não só com o funk. Quantas letras de tudo quanto é ritmo, não trazem nada de bom para o ouvinte? Não se aprende sobre Deus, seu amor, salvação. Só falam o que as pessoas querem ouvir. Receba, tome posse, e se divirta dançando. Isso só é necessário em muitas igrejas pelo fato de não haver pessoas realmente convertidas, que só permanecem na Igreja se tiver divertido para fazer. Ninguém está disposto a carregar a cruz, queremos diversão. Vamos dançar, qualquer que seja o ritmo, mesmo que seja lascivo, sensual (não diga que dá para dançar funk sem ser sensual, não tem como, você de um jeito ou de outro vai rebolar, etc e tal). Infelizmente esse é o evangelho que tem sido propagado no nosso mundo. Não se ganha mais pessoas para Cristo pelo o que Ele é, mas sim pelo que a Igreja pode oferecer de entretenimento. Fazer o quê!!!<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Dmiranda no site da SEPAL, SErvindo a PAstores e Líderes. Disponível em: <http://www.lideranca.org>. Acesso em 22/07/2011.

Entretanto, o trabalho dos agentes religiosos parece compreender justamente o fato de o funk possuir forte caráter negativo, tanto em seu passado como em sua atual ligação com uso de drogas, abuso de álcool e sexualidade exacerbada praticada nos bailes. Para os cantores de funk *gospel*, o funk está ligado ao incentivo de atos violentos, à incitação dos sentidos e alteração da consciência. Mas é exatamente por possuir essas características que o gênero musical tem sido recuperado, adaptado e utilizado como instrumento de evangelização entre seus ouvintes e interessados nesse gênero musical.

Seja pelo poder atribuído ao som, seja pela penetração em grupos juvenis urbanos encontrados em clubes e quadras localizadas em bairros e em comunidades, o funk se revela um eficaz instrumento de conversão e de atuação. Para os cantores, membros e líderes religiosos, a música é um eficiente modo de transformação. Eles atribuem ao som a habilidade de modificar a disposição dos ouvintes, conduzindo-os coletivamente a atos de purificação e exercícios de fé, estimulados pelas letras de teor religioso e pelas batidas dançantes.

As músicas surgem através de processos de versão de canções produzidas por artistas não ligados a religião, que, após submetidas ao exercício de transcrição, recebem letras cujas palavras veiculam “mensagens” como o poder divino e a guerra contra o mal – que nesse contexto é entendido como o uso de drogas e álcool; o abandono de crianças; o envolvimento com a criminalidade e a prática de sexo fora do casamento.

Um exemplo desse processo de versão ocorre com o “funk *gospel*” “Toque do Irmão”, no qual o MC Luizinho utiliza a base de ritmo do funk “Cerol na Mão”, do *Bonde do Tigrão*, para compor este funk com mensagem religiosa:

“Quer orar? Quer orar?  
O irmão vai te ensinar!  
Quer orar? Quer orar?  
O irmão vai te ensinar!

Se entregue de coração,  
Assim, assim,  
Com jejum e oração,  
Assim, assim.

Agradeça toda hora  
Assim, assim.

Fique firme até o fim  
Assim, assim.

Se entregue de coração,  
Com jejum e oração,  
Só Deus é a solução,  
Porque a Terra, a Terra,  
Vive na perdição.  
Levante a mãozinha,  
Pela salvação,  
É o toque do irmão!"

Em depoimentos a pesquisadores, os cantores revelam que se apresentam em programas de televisão, em praças públicas e, sobretudo, em bailes, incluindo aqueles organizados pelas grandes equipes de som, como a *Furacão 2000*. Assim, relatam poder contar com o público normal das equipes de som que promovem os bailes funk, acrescido ainda dos fiéis da igreja. Ou seja, esse tipo de evento objetiva atingir público constituído por evangélicos ou não, a fim de aumentar o número de fiéis a cada apresentação.

A cultura do "funk gospel" enfatiza uma proposta de evangelização, com a assimilação de uma expressão musical considerada adequada para penetrar em determinados grupos, com o intuito de veicular a "mensagem" de salvação. Uma dupla salvação perpassa as letras dessas músicas, convidando a uma vida próxima a Deus e longe das drogas e da violência.

Frequentemente, os próprios pastores promovem "bailes evangélicos" ou "festas gospel" no Rio de Janeiro, eventos de caráter itinerante, contemplando versões de músicas nacionais e norte-americanas e também músicas originalmente compostas para este tipo de veiculação de mensagem evangélica.

Esses eventos reúnem participantes de diversas partes da cidade e são compostos por diversos momentos (jogos, oração, brincadeiras e dança, por exemplo), numa "festa" ou rito de oração que busca aliar entretenimento e religião. De forma menos evidente, essas letras de funk também conseguem tocar em questões sociais e políticas, como a desigualdade sócioeconômica enfrentada pelos moradores das regiões mais pobres, o preconceito racial e o

lugar destinado aos negros na sociedade brasileira.

Sobre as canções vinculadas ao meio evangélico, incide a cobrança de direitos autorais, já que o ECAD - Escritório de Arrecadação de Direitos Autorais não faz distinção entre as modalidades musicais e, portanto, abrange as execuções realizadas por diversos meios.

Seguem abaixo exemplos de músicas compostas originalmente para fins ligados à manifestação da religiosidade de seu público:

*"Pras irmã e pros irmão  
Que curte o som pancadão  
Eu mando assim ó:  
Vem pro gospel funk  
Pra se divertir  
Com Jesus no coração  
Você vai ser feliz  
então, vem pro gospel funk  
Pra se divertir  
Com Jesus no coração  
Você vai ser feliz  
então pula e agora dança  
A juventude, os adultos,  
os coroa e as crianças,  
então pula e agora dança  
A juventude, os adultos,  
os coroa e as crianças,  
então pula e agora dança  
A juventude, os adultos,  
os coroa e as crianças,  
a juventude, os adultos,  
os coroa e as crianças,  
vem pro gospel funk  
pra se divertir..."*

("Vem Pro Gospel Funk", de Adriano Gospel Funk)

*"O inimigo é derrotado, e o nosso  
bonde é vencedor, é vencedor ô ô ô  
E protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô*

*O inimigo é derrotado, e o bonde é  
vencedor, é vencedor ô ô ô  
Protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô*

*E o bonde agora se refez, diferente  
dessa vez*

Traz ideia positiva para sarar todos  
você  
Pois dez anos se passaram e muitos de  
nossos irmãos  
Estão perdidos no mundo e sem fé na  
salvação  
Nosso bonde foi curado, nossa sorte  
então mudou,  
Somos livres do pecado e Deus nos  
abençooou  
Hoje sou capacitado tenho fé no meu  
Senhor  
Ele pega o fracassado e transforma em  
vencedor

O inimigo é derrotado, e bonde é  
vencedor, é vencedor ô ô ô  
Protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô

O inimigo é derrotado, e o bonde é  
vencedor, é vencedor ô ô ô  
Protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô

E eu faço parte desse bonde, eu sou  
funqueiro adorador  
Me revisto da armadura dada por nosso  
Senhor  
Vou pra guerra protegido nessa luta  
contra o mal  
Vou orando e jejuando na guerra  
espiritual  
E a vitória desse bonde está em nome  
de Jesus  
Pois ele cobre com o seu manto, ilumina  
com essa luz  
Eu me inspiro na bondade, na justiça e  
no amor  
Eu sou Dudu, eu sou Dedê e o nosso  
bonde é vencedor

O inimigo é derrotado, e o bonde é  
vencedor, é vencedor ô ô ô  
E protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô

O inimigo é derrotado, e o bonde é  
vencedor, é vencedor ô ô ô  
Protegido contra toda a obra do  
devorador, sou vencedor ô ô ô"

("Nosso Bonde é Vencedor", da *Tribo do Funk*)

A pesquisadora Mylene Mizrahi acompanhou a rotina do MC Mr. Catra, um caso singular de cantor e compositor de funk que reúne em seu repertório de

show a conexão de três círculos geralmente isolados no universo do funk carioca: um primeiro religioso, um segundo que lida com questões sobre sexualidade e erotismo e, ainda, um terceiro, que gira em torno do consumo de drogas ilícitas, mais nomeadamente a maconha.

Assim, o artista produz uma narrativa que tematiza a religiosidade em um contexto artístico tradicionalmente associado ao erótico e à violência, e o faz mantendo variadas características que ilustram de forma direta uma cosmologia funk, presente em seu modo de se vestir, por exemplo.

A pesquisadora afirma que essa é uma posição bastante única do Mr. Catra, não comum a outros MCs. Em contextos exteriores às suas apresentações, no discurso articulado em torno da religião predomina o posicionamento político de Mr. Catra face ao mundo envolvente, posicionamento que tende a expressar, através de suas reivindicações, o ponto de vista da própria juventude favelada, principais criadores e consumidores do ritmo musical aqui em questão.

Entretanto, em contextos performáticos, mais do que a religião, o MC se utiliza da ironia como elemento de potencial uso político; através do riso, o artista e seu público desafiam e se defendem da autoridade opressora. Ainda em suas performances, Mr. Catra faz questão de estruturar as apresentações de modo a contemplar a convivência peculiar dos três discursos - religiosidade, sexualidade e ilegalidade - em planos superpostos de forma não hierarquizada.

Conforme afirma a pesquisadora, o MC geralmente abre seus shows cantando o refrão de louvor, "O Senhor é meu pastor / e nada me faltará!". Esse refrão surge acompanhando de uma batida de funk, executada pelo DJ Edgar em uma bateria eletrônica, sendo que a primeira frase é entoada por Mr. Catra, e a segunda é acompanhada pela batida e pela voz do público, em resposta ao MC. Em seguida é cantado um trecho da canção "Minha Facção":

"Minha facção  
é o bonde de Deus  
já fui ladrão  
e conheço o breu.

Se liga rapaziada  
essa é que é a parada  
Catra, o fiel  
sinistro da Baixada

Catra, o fiel  
sinistro da Baixada  
Catra, o fiel  
maluco pode *crê*  
minha facção  
fortalece você

Só não vale *corrê*  
vem *representá*  
se ajoelhou  
mano, vai ter que *orá*

Humilde e sinistro  
representação  
a minha facção  
fortalece você

Eu estô ligeiro  
sempre atento e esperto  
se ajoelhar  
tem que fechar com o certo."

Em seguida a essa canção, o MC dirige-se ao DJ Edgar, com are concomitantemente solene e jocoso, gradativamente assumindo ares imperativos: "DJ Edgar, por favor, que soem as trombetas da putaria!" Nas palavras da pesquisadora:

"Um som de trombetas invade o espaço, acompanhado do que seria o ruído do galopar de cavalos. Em seguida o MC, usando a potência de sua voz, anuncia: "Vai começar a putaria!". Mr. Catra executa então diversas canções eróticas, que costumeiramente falam das benesses do sexo oral ou da troca sexual com várias e simultâneas mulheres. (...) este momento propiciava a oportunidade para que muitas moças da platéia subissem ao palco. Participavam da performance, dançando, estimuladas pelo MC através das próprias canções."<sup>50</sup>

E, nesse mesmo contexto de show, a próxima música entra logo em seguida às trombetas, já fazendo claras referências ao universo sexualizado do funk":

"Ah...  
Vem! Mariana, Juliana, Marieta, Julieta  
Vem Aline, Yasmine, Jaqueline  
Vem Andréia, vem Lucéia

---

<sup>50</sup> MIZRAHI, "Funk, religião e ironia no mundo de Mr. Catra" In: *Religião e Sociedade*.118.

Vem lara, vem Jussara,  
Vem todo mundo!!!

Vem todo mundo!  
Ah, vem, vem, vem  
Vem, vem, vem  
Vem, vem, vem  
Ah, vem, vem, vem  
Vem, vem, vem  
Pára!

Só não vem aquela que fala demais  
Tá ligado?  
Aquele que fala demais pode ficar lá

Fica lá minha filha  
Saia da janela  
Vê se tu se toca  
Mulher de verdade  
Gosta mesmo é de piroca

Então...  
Ah vem, vem, vem nhanha  
Vem, vem, vem nhanha  
Vem, vem, vem nhanha  
Ah vem, vem, vem nhanha  
Vem, vem, vem nhanha  
Vem, vem, vem nhanha

Ela foi na minha casa  
Tirar o meu sossego  
Ficou cheia de marra  
Depois pediu arrêgo  
Tremeu de perna bamba  
Quando sentiu meu instrumento  
Quero ver tu *rebolá*  
Ha ha! Com tudo dentro  
Eu quero ver tu *rebolá*  
Ha ha! Com tudo dentro"

("Vem Todo Mundo", de autoria de Mr. Catra).

Em seguida, Mr. Catra se volta para a plateia e afirma que quer ouvir "o grito dos maconheiros". O público responde ao MC com gritos e levantes de isqueiros. Nesse instante pode-se ouvir ao fundo trechos de músicas de Bob Marley. O MC faz uma pequena homenagem a esse compositor pelo uso que faz da maconha, cita também outros músicos como Marcelo D2, e festeja a "todos os maconheiros presentes!"<sup>51</sup>

Na sequência, é interpretado um trecho da canção "Bonde dos Maconheiros".

---

<sup>51</sup> Entrevista de Mylene Mizhari, concedida ao projeto em maio de 2011.

Ô, ô, ô, ô, ô  
Cadê o isqueiro?  
Demorô, formá  
O bonde dos maconheiros  
Não fume cigarro...  
Não beba uísque..."

Ao finalizar sua apresentação, Mr. Catra retorna ao tema religioso, e grita: "Pra finalizar do jeito certo. Pode acreditar!", e canta: "O Senhor é meu pastor, e nada me faltará!". Pode ainda pedir palmas "pra quem verdadeiramente merece" e encerrar desejando "que Deus ilumine vocês".

Como Mizrahi (2010) mostra, são casos como o de MC Mr. Catra, que demonstram a complexidade de representações incluídas no universo do funk carioca. Esse ator famoso e respeitado dentro dos bailes funk, detentor de grande sucesso de público e financeiro, parece conseguir cultivar seu público através de uma ambiguidade e multifacetamento característicos mesmo da pós-modernidade, desafiando o antropólogo ou estudioso de qualquer área que esteja a esquematizar sua análise através de categorias fechadas.

Em MC Mr. Catra, as oposições asfalto e morro, religião e prazer, certo e errado, parecem abandonar o lugar dualista que engendrou o pensamento moderno, transformando-se em elementos vivos e interdependentes, cujas fronteiras são delimitadas por contornos sutis, muitas vezes inexistentes. Nesse sentido, o funk e sua utilização em contextos de religião afirma, mais uma vez, seu papel de sintoma a espelhar uma sociedade onde parâmetros fixos se desfazem, dando lugar a sistemas de convivência instáveis.

## II.IV – Funk Proibidão e Putaria: questões jurídicas e de gênero

Desde seu surgimento, e perpassando toda a sua história no Brasil, o funk carioca vem sendo identificado ou relacionado ao mundo do crime, em especial ao tráfico nas favelas do Rio de Janeiro. A primeira grande notícia na mídia brasileira acerca do funk surgiu no início dos anos 90, quando gangues de arrastões nas praias do Rio de Janeiro foram ligadas aos jovens pobres, moradores da Zona Oeste do Rio, que aos finais de semana frequentavam bailes funk.

Tal fato obteve intensa repercussão nos meios de comunicação na época, fazendo com que o policiamento fosse reforçado nesses locais, muitas vezes de forma abusiva, e quase sempre acarretando confrontos entre galeras e policiais. Nesses termos, é simples compreender como o universo do funk carioca foi se tornando cada vez mais inseparável do contexto das favelas, e o funqueiro sendo identificado ao criminoso, ao traficante, ao causador de desordem urbana.

Uma matéria jornalística publicada em 1995 no Editorial denominado “Juventude Transviada”, pelo Jornal do Brasil, nos mostra como essa associação era feita na época:

“(…) O mundo funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens, em busca de divertimento, espalham muito mais terror do que alegria. Transformou-se num ritual de vida e morte. (...) Não há distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio.(...)”<sup>52</sup>

Atualmente, sabemos que nem todo funqueiro está ligado à criminalidade e que nem todo baile funk é financiado pelos comandantes do tráfico de drogas carioca. Porém, esses personagens continuam presentes nas letras de funk, que abordam o universo dos atos ilícitos de duas formas essenciais.

A primeira, retratado no cotidiano do favelado: as letras das músicas trazem à tona figuras e fatos peculiares desse espaço urbano e, assim como a pobreza, falta de perspectiva do morador do subúrbio e as dificuldades em se viver nesse contexto são comumente tratadas nas letras, também aparecem

---

<sup>52</sup> “Juventude Transviada”, Editorial do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 de junho de 1995, p. 11. *apud* Herschmann, 2000, p. 92.

personagens presentes nessa realidade, entre eles o traficante, assim como o policial corrupto, o trabalhador pobre, etc.

E a segunda forma, através do surgimento de um subgênero dentro do funk carioca que se dedica exclusivamente ao tema do crime, fazendo do tráfico seu principal material narrativo. Uma consequência dessa proximidade histórica entre o funk e o universo do crime nas favelas, o crime organizado passou a manter um alinhamento ideológico com a estética do funk, resultando no subgênero “funk de facção” ou “funk proibidão”.

A primeira vez em que ouvi um funk proibido foi no ano de 2005, em que trabalhei como tradutora junto a artistas oriundos de favelas cariocas que estavam realizando workshops e shows de música em toda a Inglaterra. Tratava-se um projeto de artes possibilitado pela junção entre a ONG carioca AffroReggae e a produtora cultural PPP (People's Palace Projects), dirigido por Paul Heritage, que foi meu orientador de Mestrado em Artes, na Queen Mary's University of London, em Londres. Eram todos rapazes e moças livres de envolvimento com drogas e álcool, muito inteligentes e instruídos. Eu os acompanhava na maior parte do tempo, tanto nas atividades de trabalho quanto nas de lazer, pois não dominavam o idioma inglês, e assim acabei criando amizade e me tornando muito próxima de vários desses artistas e oficinairos das áreas de teatro, circo, percussão e música.

Até que um dia, já passado quase um mês de trabalho diário em solo inglês e bastante intimidade e confiança entre todos nós do grupo, dentro da *van*, no trajeto entre um workshop e outro, um deles me disse: “Saca aí! É proibidão quente, acabou de sair!” Com um ar de mistério, colocou um fone de ouvido em minha orelha e me olhava, como que a esperar alguma palavra de reprovação ou louvor.

Eu só ouvia, prestando atenção nas letras, que citavam nomes de armas, traficantes de drogas e grifes de marca, além de mencionar também várias siglas, como CV (Comando Vermelho) e TC (Terceiro Comando), entre outros. Aquele acontecimento instigou minha curiosidade acerca do “funk proibidão” e, mais tarde, perguntando sobre o porquê dessa denominação, me

responderam que essa tinha origem na proibição de sua venda por ambulantes no centro da cidade, sob alegação de agentes públicos de que esse tipo de música fazia apologia ao narcotráfico.

Segundo informam, a primeira apreensão de CDs de “funk proibidão” ocorreu no início dos anos 2000, e foram, desde então, negociados diretamente entre cliente e camelô, por encomenda e às escondidas, já que esse produto passou a ser, definitivamente, uma mercadoria ilegal, dando origem ao seu título.

Ainda sobre o nome dado a esse subgênero, estudiosos entendem que o aumentativo presente na nomenclatura “proibidão” pode ser entendido tanto como um reforço à sua ligação com o banditismo, quanto como uma expressão que faz ironia sobre a repercussão que a venda de CDs de baixíssima qualidade técnica, gravado de forma caseira, possa ter adquirido dentro dos meios de comunicação e de mídia nacionais.

Ao homenagear traficantes, celebrar publicamente acontecimentos como tomada de bocas-de-fumo e morte de traficantes de facções inimigas dentro da favela, por louvar o tráfico de drogas e os bens que se pode consumir com os altos lucros supostamente atingidos através da comercialização ilegal de entorpecentes, o conteúdo encontrado em letras de “funk proibidão” revelam o motivo pelo qual a comercialização desses CDs é considerada ilegal:

“Alemão, *tu* passa mal porque o  
Comando é Vermelho  
Vermelho-o!  
É o bonde do Salgueiro que só tem  
destruidor  
Vermelho-o!  
O Comando é Comando e o Comando  
é o Comando  
Vermelho-o!  
Esse é o ritmo se liga sangue-bom

Mas pra você formar com o bonde tem  
que ter disposição  
Porque de dia e de noite pode crer, a  
chapa é quente  
É melhor pensar direito se *tu* quer formar  
com a gente

Na alta da madrugada o bonde já tá

formado  
Tem o pó de cinco na boca de Nonão

O Arlindo, pó de três com o seu fuzil na  
mão  
Rogério já tá ligado leva o toque pro  
patrão  
E pra todos *vacilão*, eu só quero te  
lembrar  
Que o Márcio é sangue-bom mas se  
amarra em quebrar

É amigo dos amigos sem cobrir  
vacilação  
Se tiver parada errada matar é a  
solução  
Quando os *bucha* sobe a gente bota  
pra descer  
Tô dizendo, *seus otário* bota a cara pra  
morrer  
Vou te dar uma idéia pra *tu não ficar*  
de touca  
Se você é sangue-ruim é melhor falar de  
amor."

(Faixa "Vermelho", do CD G3 e Amigos.)

A apologia ao crime está tipificada nos Artigos 286 a 288 do Código Penal Brasileiro, e para muitos legalistas, no conteúdo desse estilo de funk a apologia está configurada.

Há, entretanto, outras posições que enxergam tal proibição como violação ao Direito Constitucional à Liberdade de Expressão. Com a prisão recente (dezembro de 2010) de MCs acusados de cantar funks proibidos, tem havido uma tentativa de tirar a questão do âmbito da apologia ao crime. Há um grupo de juristas, entre eles os integrantes do movimento "DIREITO PARA QUEM?"<sup>53</sup> que defende que tratar o caso como apologia ao crime é uma prática inconstitucional, pois gera um cerceamento da liberdade de expressão desses cidadãos cuja realidade se reflete nessas letras.

Juridicamente discutível, a questão da prisão de MCs envolvidos em funks proibidos gerou um apelo pelo direito desses artistas, não somente pelo direito de dizer o que é dito, independentemente de seu conteúdo, mas também a discussão de seus direitos como criadores; seus direitos de autores como um

---

<sup>53</sup> O Movimento "DPQ - DIREITO PARA QUEM?" é um coletivo de militantes que luta pelos direitos humanos sob uma perspectiva de emancipação da classe trabalhadora. Disponível em <http://direitopraquem.blogspot.com>. Acesso em 25 de junho de 2011

todo.

Tal discussão gerou o lançamento, em janeiro de 2010, da “Cartilha de Direitos Autorais para MCs: Liberta o Pancadão – Manual de Defesa do Artista Funk”<sup>54</sup>.

A cartilha foi elaborada como fruto da parceria entre o movimento “DIREITO PARA QUEM?” e a APAFUNK - Associação dos Profissionais e Amigos do Funk, além de outros colaboradores.

Feita a partir de desenhos e linguagem acessível a seu público, a cartilha revela um deslocamento da preocupação jurídica com o compositor e os demais autores envolvidos no processo de criação de músicas funk: de contraventor a criador, o debate atual gira muito mais em torno de uma proteção à liberdade de expressão e dos direitos de autor do funqueiro do que o teor das letras que canta.

A relação entre funk e a lei tem sido conturbada há bastante tempo. Conforme se demonstrou no Capítulo I, os bailes já foram proibidos legalmente (a famosa Lei Álvaro Lins, que leva o nome de seu autor, o deputado que teve seu mandato caçado pela ALERJ - Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro), para depois serem novamente permitidos e até mesmo protegidos como bem cultural, sendo decretado como Patrimônio do Estado do Rio de Janeiro. O “funk proibidão” também viveu dias de maior perseguição por apologia ao tráfico, sendo notável um desvio recente dessa discussão para a questão da liberdade de expressão. A própria profissão do DJ não está regulamentada em lei, fazendo com que esse seja um profissional invisível no mercado de trabalho.

Eles foram excluídos das leis dos músicos e dos artistas, respectivamente Lei 3.857/60 e Lei 6.533/78; os DJs e MCs não possuem categoria própria na CBO – Classificação Brasileira de Ocupação. Sem reconhecimento pelo ordenamento jurídico, os DJs enfrentam um cotidiano problemático, lançados no mercado da indústria do entretenimento sem as proteções e garantias específicas. Os dois Projetos de Lei que pretenderam regulamentar a profissão (PL n. 2.631/07, do Deputado Brizola Neto, e o PL n. 740/07, do Senador Romeu

---

<sup>54</sup> A cartilha pode ser baixada gratuitamente, no link <http://direitopraquem.blogspot.com/2010/01/cartilha-de-direitos-autorais-para-mcs.html>. Acesso em 25 de junho de 2011.

Tuma) não se transformaram em lei, mantendo esses profissionais invisíveis perante o ordenamento jurídico e suas atividades e criações carentes de proteção legal<sup>55</sup>.

Se o DJ encontra-se invisível no sistema legal brasileiro, a questão específica do “funk proibidão” ou de facção demonstra que essa invisibilidade também é notada no espaço social e artístico ocupado pelos que o produzem. A realidade de discriminação social e do mercado da música, aliada ao cotidiano de violência a que estão submetidos pode ser uma explicação à aderência ao funk de facção. A forma de buscar visibilidade e assim, delimitar uma identidade ou identificação com seus pares, pode ser uma das vias de impulso para a criação de funks proibidos. O pesquisador e músico Rodrigo Russano estudou o funk proibido a fundo, e nos afirma que:

“No momento em que um funk proibido é executado, expõe-se uma realidade contrastante com a do habitante do asfalto. Quando esse choque de realidades acontece, cria-se o medo. E essa capacidade de gerar a sensação de medo é usada de formas diferentes pelos vários atores envolvidos no mundo do Proibidão. O jovem favelado que frequenta o baile em sua comunidade ostenta este tipo de música como um instrumento de visibilidade social, ainda que esta custe o medo de outros setores da sociedade.”<sup>56</sup>

O pesquisador conclui, ao longo de sua investigação, que o brasileiro não-branco, morador de favelas, faz-se visível na sociedade como um todo através de uma representação de perigo, uma máscara aterrorizadora que impõe sua presença. Ao nos lembrarmos do lugar do negro na sociedade desde o contexto da escravidão, em que a presença do negro era tolerada graças à sua representação como bobo e engraçado<sup>57</sup>, não é tão difícil entender que nas grandes cidades essa representação tenha sido substituída

---

<sup>55</sup> Em 2009, a senadora Rosalba Ciarlini foi relatora do parecer em que a Comissão de Educação, Cultura e Esporte, votou pela aprovação da Lei do Senado nº. 740 de 2007 na forma de um substitutivo. Isso implica que as categorias DJ e Produtor DJ passariam a ser abarcadas pela “Lei dos Artistas” do ano de 1978, que reconhece as atividades dos Artistas e Técnicos e Espetáculos. Naquela época, os DJs brasileiros não tinham a visibilidade que hoje possuem, por isso não eram citados. O relator da Comissão de Assuntos Sociais, senador Wellington Salgado de Oliveira, concedeu em abril de 2010, minuta de parecer pela aprovação do PL também na forma de substitutivo. Em novembro de 2010, a Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania aprovou a Redação Final por Unanimidade, sendo essa a última ação legislativa nesse Projeto de Lei. No momento, agosto de 2011, o processo aguarda apreciação do Veto na Mesa Diretora da Câmara dos Deputados Federais, conforme consulta ao site <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=466336>. Acesso em 25/07/2010.

<sup>56</sup> RUSSANO, Rodrigo. “Bota o fuzil pra cantar! O funk proibido no Rio de Janeiro”, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2006, pag. 38.

<sup>57</sup> MOURA, Christian Fernando. “O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas”, dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2008.p.12.

pela encarnação da violência, do perigo e da maldade.

Sociólogos já afirmaram que símbolos podem traduzir informações sociais de modo a confirmar aquilo que outros signos demonstram sobre os indivíduos, reafirmando estigmas ou preconceitos.<sup>58</sup> Conceitos acerca da favela (local onde moram bandidos, de onde todo o crime urbano emana) se tornaram lugar-comum no imaginário popular e, nesse contexto, o “funk proibidão” passa a ser simbólico de um estigma, ostentado como símbolo de força e perigo por esses atores sociais.

Porém, junto ao mercado fonográfico, esse símbolo não consegue sequer adentrar. Seja devido à ligação do funk proibido com a alegação de apologia ao crime, seja por sua posterior proibição de venda e causa de prisão de MCs e DJs, as gravadoras exigem “versões limpas”. Outros tipos de funk demonstram-se muito mais lucrativos nesse sentido para os MCs e DJs, possibilitando a entrada em um mercado cenário artístico “oficial”.

Em alguns dos CDs analisados em estudos recentes, é possível perceber que os MCs misturam, entre os funks proibidos, algumas faixas cujo teor não possui ligação alguma com crime ou violência, demonstrando para alguns o desejo de “sair da marginalidade” e mostrar trabalhos que possam lhes render a entrada no mercado da grande mídia. Um exemplo desse acontecimento é o CD da MC Sabrina, artista notoriamente conhecida por seus *hits* de cunho proibido. Em seu CD, vendido por encomenda nos camelôs do Rio sob o gênero do “funk proibidão”, há pelos menos outras 4 músicas cujas letras são similares a essa abaixo:

“Baby, o que você quiser eu quero  
Tudo o que você pedir eu dou  
Faço tudo pelo seu carinho  
Deixa eu te mostrar quem sou  
Dessa vez eu vou te conquistar  
Se eu te perder meu coração não vai  
soltar [?]  
Já tô sabendo que você tá sem  
ninguém

---

<sup>58</sup> “A informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente confirmar aquilo que outros signos nos dizem sobre o indivíduo, completando a imagem de dele de forma redundante e segura. Exemplos disso são os distintivos na lapela que atestam a participação em um clube social (...) Símbolos de prestígio podem ser contrapostos a *símbolos de estigma*, ou seja, signos que são especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global coerente, com uma redução consequente em nossa valorização do indivíduo”. In: GOFFMAN, *Contracultura Através dos tempos*, p.53.

Que terminou o seu romance outra vez  
Tá vendo quanto tempo a gente já  
perdeu?  
Já te falei: ninguém te quer mais do que  
eu".

(Faixa 1 do CD MC *Sabrina*, produzido  
domesticamente e edquirido em camelô)

Longe dos microfones, muitos desses artistas chegam a negar seu envolvimento com o funk de facção para não terem seus “nomes sujos”, e assim poderem se valer das benesses de um sistema de circulação de bens de entretenimento no qual a exposição na mídia, aparição em programas de TV, realização de turnês nacionais e a possibilidade de se apresentar em eventos dentro e fora do país é mais facilitada. Mas então por que ainda cantam funk?

Há pessoas que ligam esse aspecto proibido ao fator “adrenalina”<sup>59</sup> que o consumo deste tipo de música promove. Em tais discursos, pode-se aproximar o “funk proibidão” aos esportes radicais. Outros apresentam a hipótese de o conteúdo das letras e a postura dos envolvidos no “funk proibidão” ilustrarem o papel social do “bandido romântico”: uma espécie de Robin Hood, figura que encontra representação muito forte nas letras e no discurso do funk de facção.

De fato, líderes do tráfico agenciam os morros de forma muito ativa e são considerados por muitos um poder paralelo ao Estado, sendo tanto ou mais respeitados que os agentes públicos oficiais. Nesse sentido, o “funk proibidão” é comumente comparado ao *gangsta rap* dos Estados Unidos, aos *narcocorridos* do México e às *narcocumbias* do Chile, todas elas manifestações musicais de ode à funcionários do tráfico. Há também registros de que a Máfia Italiana também recebesse homenagens em forma de música no início do século XX, marcando que esse tipo de elogio musical a criminosos é relativamente comum em diversas culturas.

A pedido dos líderes do tráfico, cantores gravam músicas que, em seguida, se transformam em grandes sucessos. MC Duda faz um relato, que consta no livro de Essinger, em que se manifesta essa situação:

---

<sup>59</sup> Entrevista com MC Leonardo: “O funk é democrático e, por isso, perigoso”. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2011/02/o-funk-e-democratico-e-por-isso.html>. Acesso em 25/07/2011.

"A gente mora dentro de uma comunidade, e qual a comunidade hoje em dia que não rola tráfico? Eu moro na comunidade, e dentro dela tem aquele líder. O cara escreveu uma letra em cima da nossa e perguntou se dava para a gente gravar, e aí gravamos. Não foi uma coisa forçada, foi um pedido. A gente respeitava eles, respeita até hoje".<sup>60</sup>

Herschmann<sup>61</sup> apresenta ainda outra possível origem para que artistas continuem aderindo aos temas do "proibidão", ao afirmar a violência e a competição como elementos fundadores e estruturadores na sociabilidade juvenil de forma geral. Assim, os jovens pobres das cidades brasileiras, ao estarem envolvidos no universo do funk e terem nessa manifestação sua principal opção de lazer, extravasam esses elementos de sociabilidade (violência e competição) nos bailes.

A constante ligação entre favela e mundo do crime desencadeou a recente ocupação de vários morros cariocas pelas UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora). Desde então, bailes foram proibidos em diversos desses locais onde as UPPs foram instaladas. Indignada, as comunidades apresentaram à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro propostas de reinstauração dos bailes funk nessas áreas, e a ALERJ (Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) promoveu, no dia 31 de junho de 2011, uma Audiência Pública para discutir essa situação.

Nessa ocasião, o presidente da APAFUNK, MC Leonardo, voz representativa de toda a comunidade do funk e dos moradores das áreas onde foram instaladas as UPPs, disse não ser contrário à política de segurança de ocupação das favelas, mas defende que haja respeito à cultura existente na localidade. MC Leonardo criticou as proibições de bailes funk em comunidades pacificadas:

"Queremos que a lei seja cumprida. Mas não é o capitão da polícia que vai decidir se terá baile (funk) ou não. Senão, a favela vira um estado de exceção. A UPP é para a segurança, e não para permitir ou não o baile. Se tiver alvará da Prefeitura, autorização dos bombeiros, podemos fazer. Somos a favor que

---

<sup>60</sup> ESSINGER *Batidão: uma história do funk*. p. 238.

<sup>61</sup> HERSCHMANN, *Abalando os Anos 90 - Funk e Hip-hop.*, p.65.

tenha polícia na favela, mas ela entra e jogam um monte de coisa nas mãos dela... "<sup>62</sup>.

E, desta forma, o funk se encontra atualmente sob o estigma da proibição, materializado expressamente com o impedimento da realização de bailes nas localidades com presença de UPPs. Lamentavelmente, a situação é similar a um retrocesso ao cenário dos anos 90, com a criminalização do funk. A instalação das políticas do Estado Penal, em que os dispositivos de segurança pública são as principais medidas governamentais para com as classes mais pobres da sociedade, parece atingir em cheio as opções de lazer dessa população, excluindo-as da vida das comunidades, como se ali estivessem concentradas a criminalidade e a origem da violência.

Ainda nessa lógica da exclusão, em outro relato de MC Leonardo, anteriormente a esse incidente com as UPPs, desabafa sobre o ressentimento da comunidade funqueira sobre a não participação do funk no Rock in Rio, e chama atenção ao fato de a marginalização do funk beneficiar a classe média, que ocupa essa lacuna no mercado fonográfico e passa a vender coletâneas de artistas de funk, obtendo maiores lucros que os próprios artistas:

(...) dizem que um grupo de executivos ligados ao mercado fonográfico não via com bons olhos o funk para o Rock in Rio. Lá já tocou axé, forró, lambada, gaúcho da fronteira, já foi tudo menos funk. No último Rock in Rio, começou a tocar Tati Quebra Barraco numa tenda e mandaram parar na mesma hora. (...) Lá atrás, nos bailes *black*, era o polícia da esquina que não gostava de funk. O governo Marcello Alencar (1995-1998) começou, então, a dificultar os alvarás das casas que tocavam funk. Não colocavam policiamento nem transporte público em festa com 3 mil pessoas e não queriam que tivesse confusão? O ritmo é jovem, a batida é eletrizante, tem álcool. Vai fazer o que numa noite em que não tem como voltar para casa? Vai quebrar tudo. Onde falta alguma coisa sempre vai ter o caos. Não foi feita uma política para preservar o baile funk. Se o governo quisesse fazer alguma coisa pelas classes menos favorecidas, teria entupido de informação secretários de Educação, para saber que tipo de linguagem era aquela e, principalmente, a Secretaria de Cultura, para começar uma aproximação. Mas não. Eles preferiram proibir. O filho do rico vai esquiar, vai pegar onda de 15 metros, vai andar a 320 por hora. É adrenalina. E o filho do pobre não pode ter adrenalina? E ainda dá uma televisão a ele para dizer que tem que ter um celular de R\$ 3 mil. Ele vai botar um revólver na cintura. (...) Hoje, vai lá ver quem é que tá na prateleira vendendo funk. É o

---

<sup>62</sup> Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2011/05/deputados-do-rio-discutem-legalizacao.html>. Acesso em 25 de julho de 2011.

Caldeirão do Huck. Cadê o MC Dolores? Cadê o Júnior e Leonardo? Cadê o MC Galo?"<sup>63</sup>

Independente do subgênero, do “funk romântico” ao “funk putaria”, do “funk de contexto” ao “funk proibidão”, em geral pode-se afirmar que esse movimento musical e social é permeado por instâncias da representação do marginal, criminoso ou proibido. A antropóloga Mylene Mizrahi, autora do estudo “Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca”<sup>64</sup>, examinou o funk por diversos aspectos, entre eles na forma de se vestir desses jovens, nos contou em entrevista que esse elemento do “proibido” está presente na própria vestimenta dos artistas, MCs e DJs do universo funk. Em entrevista, a pesquisadora nos relata que esses jovens se apresentam no palco portando grandes armas de fogo, como metralhadoras e fuzis, verdadeiros adereços tão essenciais quanto os colares de ouro que complementam o *look* do funqueiro<sup>65</sup>.

Seja por alegação de apologia ao crime ou pela proibição de realização de bailes; pela criminalização da atividade do profissional funqueiro ou pela inexistência de proteção legal adequada; pela difícil inserção no mercado fonográfico por determinados estilos de funk e a constante evidência, por parte da mídia, de uma ligação entre funk e criminalidade nas favelas, tudo indica que o funk inevitavelmente ocupa, de uma forma ou de outra, um lugar estritamente relacionado com o “excluído”, o “marginal” e o “ilícito” na cultura brasileira.

Embora amplamente disseminado no Território Nacional, declarado oficialmente Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro, presente como lazer e diversão em diversas classes socioeconômicas no Brasil e exportado em grandes escalas como música eletrônica popular brasileira, o funk carioca ainda apresenta-se fortemente identificado a um sentimento de exclusão, negação e preconceito no Brasil.

---

<sup>63</sup> Entrevista com MC Leonardo: “O funk é democrático e, por isso, perigoso”. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2011/02/o-funk-e-democratico-e-por-isso.html>. Acesso em 25/07/2011.

<sup>64</sup> MIZRAHI, Mylene. “Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca”<sup>64</sup>, Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro: 2006. <[teses.ufrj.br/IFCS\\_M/MyleneMizrahi.pdf](http://teses.ufrj.br/IFCS_M/MyleneMizrahi.pdf)> acessada em 27/07/2011.

<sup>65</sup> Entrevista com Mylene Mizrahi, concedida ao Projeto em maio de 2011.

O chamado “funk erótico”, “pornofunk” ou “funk putaria” vem atraindo muita popularidade dentre os gêneros de música funk produzidos. Com letras que falam mais ou menos explicitamente de questões relacionadas à prática de atos sexuais, pesquisadores apontam que tal conteúdo não é exclusividade do funk carioca. E enxergam nesse estilo uma das características que mais revela, ainda atualmente, a influência da hipersexualização pela qual passou a própria música negra norte- -americana, com a disseminação do *gangsta rap* e sua cultura de letras reverenciando mulheres e sua performance sexual.

“(…) em termos de letras, essas letras super erotizadas que estão nos principais canais e que são tocadas nos bailes furacão, são letras bastante erotizadas e nisso eu acho semelhante à hipersexualização pela qual passou a própria música negra estadunidense. Mas em relação a batida, em relação a questão instrumental, o tambor torna nosso funk – nossa batida- diferente desse miami bass da década de 70, 80.”<sup>66</sup>

A socióloga Luciane Soares, pesquisadora do movimento funk, nos respondeu em entrevista, ao ser questionada sobre o papel da mulher no movimento, citando o documentário “Sou feia mas tô na moda”, que investiga como o funk usou a sensualidade para sair da decadência em que se encontrava.

“Eu vou responder essa pergunta com uma interação interessante com a Denise Garcia. Quando a Denise Garcia passou o documentário “Sou feia mas tô na moda” no festival do Rio, a gente fez uma mesa com ela e eu fiz a seguinte pergunta: Denise, há uma divisão de trabalho no funk? Os homens fazem as letras de protesto e as mulheres dançam? Ela disse: “Eu tenho várias letras, românticas e de protesto, mas eu sustento minha família com o “Rap da injeção”. É um rap super erotizado, fez um sucesso enorme”. E o engraçado é que a Denise é muito tímida, se não me engano ela é evangélica. E o “Sou feia mas tô na moda” tem uma tese de que as mulheres se liberam a partir do funk (...) Acho que a mulher, assim como a maioria dos moradores da favela, vê ali um lugar ao sol, um lugar que pode gerar na massa algum tipo de adesão...”<sup>67</sup>

Segundo nos afirma Soares, o caminho mais comum das mulheres cariocas para a entrada no funk passa pelo corpo – elas dançam. E é possível notar características comuns às mulheres que mais fazem sucesso nesse contexto, não são exatamente negras, elas são morenas e brancas, possuem corpos

---

<sup>66</sup> Entrevista com Luciane Soares, concedida ao Projeto em maio de 2011.

<sup>67</sup> *Idem*.

esculturais, têm cabelos compridos e encaracolados, mas raramente totalmente lisos ou crespos. Ressalta-se que é dentro do próprio funk são produzidas as formas de identificação dessas mulheres.

No caso dos homens dançarinos, que estão presentes nos bailes tanto quanto as mulheres e também possuem códigos de identificação com o movimento, eles também realizam coreografias sensuais e mostram o corpo, já que dançam sempre sem camisa. Entretanto, no caso dos homens, o uso do corpo apenas não proporciona a venda de músicas. Já essa exibição, no caso das mulheres, pode exclusivamente gerar a venda de CDs ou de shows em bailes. Portanto, pode-se afirmar que as mulheres, de fato, podem se utilizar exclusivamente de sua aparência corporal para se estabelecerem no mercado como produto de consumo.

Por outro lado, a pesquisadora revela que essa utilização da sua imagem como produto não seja uma imagem real dessas mulheres, mas sim produzida com a finalidade específica de dali obter o seu sustento:

“Eu não acredito que se possa afirmar que por elas usarem o corpo, elas são aquilo que elas apresentam, apenas. Eu gosto demais de pensar em performance. Eu acho que há uma performance dessas mulheres. Aquelas que trabalham nisso entenderam que esse nicho de mercado é um nicho onde o corpo é o elemento mais importante para geração de renda. Acho que se tivesse um espaço, talvez como em São Paulo, “as mina” do RAP, acho que haveria muito mais mulheres fazendo RAP por aqui. (...) Mas no RJ, o espetáculo se sobrepõe à letra e ao protesto, esse é um ponto que eu acho que tanto para mulheres quanto para homens. Para a mulher ainda mais, porque essa imagem atualiza o estereótipo da mulata sensual, a mulher brasileira sensual. O RJ é visto por todo o Brasil e influencia todo o Brasil, e esse lugar dessa mulher é muito narcotizante; as pessoas – homens e mulheres – vêm nessa forma de usar a roupa, essa forma de dançar e mexer o bumbum, uma idéia de descolamento e hiper sensualidade. E eu acho que essa é uma idéia muito construída, muito performática – de fato nem todas essas mulheres são esse boom de sexualidade, mas é um produto que gera renda, renda para elas inclusive.<sup>68</sup>”

Muitas vezes comparadas às *Chacretes*, é notório em conversas e entrevistas com pessoas do universo funk, e também ressaltado por pesquisadores em

---

<sup>68</sup> Entrevista com Luciane Soares, concedida ao Projeto em maio de 2011.

geral, que os moradores das comunidades e o público do funk não condenam moralmente essa mulheres.

Antes que as bandeiras moralistas se levantem contra as letras e danças “apelativas”, os músicos e moradores dos morros cariocas criticam a hipocrisia da sociedade, que aceita as novelas com sexo em horário nobre e o Carnaval para exportação, com dançarinas nuas em carros alegóricos. Defendem-se lembrando que a juventude que hoje canta e dança o funk era a criança que assistia ao Faustão apresentar, em seu programa dominical, os concursos de loira e morena do *Tchan!*, e aprendeu a “ralar na boquinha da garrafa”.

“As “Chacretes” já não faziam isso? Certas parcelas da sociedade julgam negativamente o fato de uma mulher que mora na favela conseguir trabalhar tirando seu sustento do seu corpo, ainda que não haja prostituição. Mas há muito tempo as mulheres dançam semi-nuas e antes elas não eram tachadas como algo condenável... Então o problema não é a mulher em si, mas sim a mulher da favela! (...) como usual, o problema do funk não é o funk em si, mas o lugar onde ele se realiza e as pessoas que ele envolve<sup>69</sup>”.

O que se discute, por outro lado, é que a afirmação desse estereótipo da mulher bonita, gostosa, morena, sensual, uma máquina de sexo, que é vendida com as famosas “mulheres fruta”, atue para fortalecer a exclusão de outras mulheres que não possuem esses atributos do mercado de trabalho.

Porém, é sabido que a cantora de funk mais famosa do Brasil, a Tati Quebra-Barraco, não se encaixa nesse estereótipo da mulher “gostosa”, não realiza danças eróticas em seus shows e, ainda assim, é a MC mais bem paga do mercado do funk carioca<sup>70</sup>. A cantora e compositora se apresenta geralmente em roupas que não mostram o corpo. Através das letras sexualmente explícitas cantadas por ela, muitos têm enxergado uma reafirmação do feminismo, com a qual as garotas do subúrbio deixam de ser objetos sexuais, abandonam a submissão em que se encontravam e conseguem se impor social e economicamente no mercado de trabalho, através da inserção no funk.

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> Dado recolhido no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, UFRJ, 2011.

Ou seja, por um lado ou por outro, através da imagem ou através do talento para composição musical e de letras, a mulher está incluída no mecanismo de produção de funk.

“(...) o hip hop, aparentemente, não permite essa inserção que o funk permite... Talvez por esse aspecto hedonista, de falar do sexo, da diversão, de ser uma música para se divertir. Mas é através desse hedonismo, desse falar de sexo, de tudo isso que eles continuam afirmando um modo outro de ser, e continuam construindo significados e símbolos. (...) Eu nunca presenciei sexo num baile funk, nem uso das armas que os seguranças e artistas portam. Esses elementos são um adorno mesmo, fazem parte dessa performance, dessa performance da força, do poder, que é tanto feminina quanto masculina também, com focos diferentes. (...) As mulheres no funk e o próprio funk podem não ser bem aceitos se comparado a um “bom gosto oficial”, mas ainda assim se relaciona e usufrui desse mercado, usufruindo dessa relação com essa sociedade que o envolve”<sup>71</sup>.

Ainda em relação ao “funk pornográfico” ou “funk putaria”, estudiosos têm percebido que esse jovens de classe baixa, garotos e garotas, na maioria das vezes receberam uma formação afetiva e sexual baseada na coibição e na repressão, e não no diálogo aberto, seja na escola ou em casa, através da informação e da educação acerca dessa formação.

Então o baile funk representa, de alguma forma, uma oportunidade na qual esses jovens altamente reprimidos podem expressar suas libidos, celebrar o prazer e a festa do corpo:

“O que eu pude perceber é que na formação afetiva, sexual, desses jovens, dessas jovens, que estão envolvidos com o mundo do funk, essa é uma das únicas oportunidades – no baile, na música – de se falar de sexo sem se falar de ameaça, de doença, de perigos (perigo de engravidar, perigo de pegar uma doença, prevenção, etc), de pecado, de coisas negativas. Quer dizer, sempre que o tema sexo vem à tona perante esses jovens, seja na escola ou em casa (quando vem), nas ONGs, na igreja, é através desse tom de advertência, como algo ruim. Quer dizer, o baile, a música funk, seria a única forma de falar de sexo como prazer, como troca carnal entre dois seres humanos... Enfim, como uma coisa boa...”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Entrevista com Mylene Mizhari, concedida ao Projeto em maio de 2011.

<sup>72</sup> Fala de Adriana Facina. Palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca na UFRJ, maio de 2011.

Longe de afirmar que o funk que esteja incentivando o sexo entre jovens, e distante também da ingenuidade da crença popular de que as pessoas de comunidades não são reprimidas; que na favela todos são sexualmente liberados, pesquisadores revelam que a favela é um ambiente extremamente controlado, seja por agentes externos, seja devido à própria proximidade física em que vivem essas pessoas.

“Quando um espirra, o vizinho é que fica doente, porque é um lugar de convivência muito estreita. Então é bom a gente pensar também qual o lugar dessas músicas nessa sociedade altamente reprimida, o que elas expressam e representam, e o que elas têm a dizer para a sociedade”<sup>73</sup>.

E foi essa a principal motivação que levou a professora e linguista Márcia Fonseca Amorim a pesquisar o “funk pornográfico”, ao tentar lançar um olhar acadêmico e aprofundado sobre o que esse subgênero representa na sociedade brasileira. Márcia afirma em seu estudo que é possível, por meio do funk, constatar que a mulher reivindica um papel social ativo.

Tal fato já percebido por alguns organismos internacionais que têm convidado funqueiras a participarem de eventos feministas, pois as vêem como representativas de um movimento contemporâneo que denominaram de movimento neofeminista. Além disso, constata ela, o funk brasileiro circula através de grupos de artistas pela Europa, EUA e América Central, e está ganhando uma representatividade não percebida pelos que não dão atenção ao movimento.

Partindo do estudo do discurso que as mulheres do funk estão assumindo e como esse discurso se situa na sociedade em geral, a pesquisadora analisa as letras das músicas e revela que ali se encontram expressões de liberdade sexual, enfatizada por coreografias sensuais. Sua tese analisa o discurso da mulher para a mulher, do homem para a mulher e aquele gerado em outros segmentos sociais como entidades religiosas, políticas e grupos intelectuais em relação a essa representação.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

Na pesquisa, Márcia relaciona a cultura às ações que a sociedade vai promovendo, independentemente de seu grau de letramento; situa o contexto do carnavalesco e considera a manifestação como decorrente da realidade social brasileira. Na opinião da pesquisadora, as letras erotizadas das músicas traduzem o falar cotidiano de grande parte da sociedade brasileira, principalmente de grupos situados nas periferias dos grandes centros urbanos, e se inscrevem não apenas no funk, mas em programas humorísticos, em revistas e alguns textos literários, no teatro, entre outros.

Nas considerações finais do seu trabalho, relata que a mulher vem talhando a sua imagem em todos os segmentos sociais, o que se revela mais amplamente na vida profissional e na mídia. Mas mesmo aquelas que se situam em atividades não consideradas relevantes para determinados setores da sociedade, envolvidas em uma série de tarefas domésticas que lhe são atribuídas e não são socialmente valorizadas, essas mulheres estão buscando a construção de uma identidade, a fim de mostrar que elas existem.

Essas mulheres, assim como os homens, têm necessidade da busca de prazer, de relações com outras pessoas e estão construindo uma imagem de um sujeito que participa do mundo, que tem alguma coisa a dizer, mesmo que esse dizer não seja o esperado pela Igreja, por algumas instituições e/ou organizações sociais.

Essa mulher enfrenta os preconceitos e se mostra como uma pessoa que não tem medo de se assumir perante a sociedade. No funk, ela aproveita para dizer: “minha vida é assim e eu trato a minha sexualidade da mesma forma que muita gente trata, mas camufla. Não tenho medo de dizer o que faço e, se preciso, digo isso publicamente”<sup>74</sup>.

A pesquisadora revela que seu interesse foi despertado a partir de reportagens apresentadas na TV, de onde se conclui que, enquanto o funk estava restrito à periferia, não incomodava muito. À medida que ele “desce o morro” e passa a circular por outras instâncias, desperta a atenção e passa a incomodar

---

<sup>74</sup> Entrevista com Márcia Fonseca Amorim, concedida ao Jornal da IEL – UNICAMP. Disponível em: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/setembro2009/ju443\\_pag12.php](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2009/ju443_pag12.php). Acesso em 25-07-2011.

alguns segmentos sociais, quando a “menina do asfalto” passa a frequentar manifestações antes restritas à “menina do morro”.

Chama atenção o fato de mulheres que não são da periferia buscarem esses bailes que constituem uma festa com um novo discurso, em que a mulher assume, por meio das músicas que canta, a representação de uma “cachorra”, uma “potranca”, uma “piranha”, uma “vadia”.

Mesmo que essa representação ocorra, de fato, somente no interior do baile e não condiz com a representação que essa mesma mulher assume em outras instâncias sociais, ela demonstra estar incorporando um discurso que antes era considerado machista. E, sobretudo, demonstra estar subvertendo esse discurso machista, como que dizendo: “agora eu digo de mim mesma o que eu quero”.

Assim, a pesquisadora apresenta a hipótese de que a mulher esteja assumindo esse discurso machista para romper com ele, desconstruindo esse discurso. Ao assumir a representação de “piranha”, por exemplo, essa mulher se constrói discursivamente como adepta da prática sexual livre. Portanto, posiciona-se socialmente, à semelhança do homem, como um indivíduo livre para atuar sexualmente na sociedade, rompendo este conceito de “piranha” e dando-lhe um novo significado, mais adaptado à realidade sexual atual.

Embora setores da sociedade tratem o funk como subcultura, e pressionam para manter o movimento musical marginalizado, através da sua constante associação comum ao tráfico de drogas, à exploração sexual, à promoção da erotização de mulheres de diferentes faixas etárias, à incitação de crianças e jovens à prática sexual e à vulgarização da música brasileira - esse tratamento pode ser encontrado em páginas de revistas e jornais de circulação nacional e entrevistas nos meios televisivos -, a tese da pesquisadora revela que o funk constitui, sobretudo, uma diversão. É uma festa de natureza carnavalesca e, como tal, brinca com questões como a sexualidade e a representação social de homens e mulheres.

Grupos mais intelectualizados falam de funk pornográfico como manifestação indigente, livre do esforço criativo, composto de batidas muito pobres, um

“batidão”, um “pancadão”, coisa repetitiva e sem qualquer mérito artístico ou de entretenimento. No entanto, se verifica um fato paradoxal: no princípio, esse funk era constituído e consumido apenas por afrodescendentes, mas atualmente, pessoas de outras etnias – e sobretudo de outras classes sociais - passaram a integrar o movimento porque encontraram nele uma forma de diversão.

Assim, em torno dessa construção discursiva acerca do valor cultural do funk, se apoia o principal questionamento: o que podemos considerar grotesco? É grotesco em que termos? Como não podemos definir um conceito de belo, também fica difícil definir um conceito de grotesco. Uma cena que ocorre comumente na periferia não tem naquele ambiente a conotação de grotesco, pois integra as diferentes práticas discursivas que ali se inscreveram.

Ali se verifica uma reinterpretação que substitui o grotesco pelo real, porque aquelas pessoas vivem aquilo como particularidade de suas vidas, apesar do choque que possa provocar no olhar de quem chega. O funk reivindica um lugar entre os movimentos culturais porque traduz ou tenta traduzir a identidade de um grupo, e não importa que essa identidade seja construída à margem dos grupos mais intelectualizados.

A pesquisadora ressalta que o fato de trazer esse estudo para a academia não significa um apelo para que o funk venha a ter reconhecimento, pois ele pode continuar onde está. A sua intenção é mostrar que esse movimento acontece no país, pessoas participam dele e ele faz parte daquilo que denominamos realidade social brasileira.

Tem uma representação expressiva, movimenta milhões na economia, influi na política e até na religião; é uma manifestação cultural necessária, uma forma de criar e extravasar as emoções e a sexualidade.

Revela-se no funk um espaço para que esses atores (homens e mulheres moradores de áreas pobres) de diferentes faixas etárias possam dizer o que pensam e sentem, o que muitas vezes não conseguem fazer em outros espaços sociais.

“(…) vejo muitos adultos, pais na faixa de 35/40 anos, indo pro baile com seus filhos. Isso eu fiz muito em campo... Eu mesma já fui pro baile com a filha do Catra e a mãe dela. A gente já foi pra baile junto. Num determinado momento da festa os adolescentes ficaram na pista e a gente - eu com a mãe dela e umas amigas da mãe dela - ficou um pouco afastadas, de olho mas nos divertindo também, tomando cerveja... E tem muito isso, a mãe só vai embora com os filhos. E elas curtem, se divertem. Então, isso é uma coisa que acontece, os mais idosos, muitas vezes eles se incomodam, não querem a música alta... Tem ali sim um choque geracional. Mas nessa diferença assim de 40 para 16 anos, a diferença não é tanta”<sup>75</sup>.

Assim, manifestam-se com alegria no funk carioca grupos sociais minoritários, sujeitos que não circulam por outros escalões, que estão à margem da sociedade. Como um movimento musical/social que integra música, coreografia, modo de se vestir e de se portar socialmente, e não apenas como um gênero musical, o movimento tem uma identidade própria, que se manifesta de acordo com o modo como seus adeptos se posicionam em relação a si mesmos e à sociedade.

Mc Catra foi objeto de estudo de Mylene Mizrahi em sua Tese de Doutorado “A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ) em 2010 (e tantos outros pesquisadores de funk por adotar uma postura controversa e bastante autêntica. Mr. Catra usa muito a religião pra se contrapor ao que ele chama de uma sociedade hipócrita, que ele vê associada a uma cosmologia ocidental, católica, cristã. Então ele utiliza o discurso religioso na sua esfera doméstica, para se contrapor a uma certa hipocrisia da sociedade que ele vai ver no próprio modo como se exige a monogamia. Há todo um discurso particular, que faz um uso muito idiossincrático da religião afinada com o seu modo de vida.

“Mc Catra afirma ter 20 filhos. É casado, sou muito amiga da esposa dele, mas tem algumas outras mulheres, com quem teve filhos, e a mulher participa disso, conhece e sabe. (...) Agora, a leitura que eu faço da própria produção da beleza masculina e feminina é que a mulher se faz, ela se constrói,

---

<sup>75</sup> MIZRAHI. Entrevista com Mylene Mizrahi concedida ao Projeto em maio de 2011.

de um modo muito independente do homem. Acho até que isso é uma leitura que a gente pode fazer do Brasil em geral. O homem tem que estar quase que o tempo inteiro evocando a mulher, presentificando a mulher. Seja a mulher bonita, gostosa, piranha, mãe, seja de que modo for, para se fazer homem, para se dizer homem, essa masculinidade é construída muito a partir do contraste com a mulher. (...) Estou querendo falar que ela tem um poder e uma independência que o homem não tem. O homem ali nesse contexto, não consegue se fazer homem sem evocar a mulher, seja oralmente, seja na música, seja lá do lado dele, seja através da imagem dela no computador.”

Nesses termos, a pesquisadora revela um aspecto do funk em geral, e em especial o funk putaria, que o mundo feminino se constitui mesmo na ausência do homem, e que o masculino nesse universo depende da mulher.

“ela não parece despida de identidade social (...). Fica claro que é inerente ao estatuto de masculino se fazer cercar por mulheres. O homem, para afirmar a sua masculinidade, precisa da mulher ao seu lado, esteja ela visibilizada ou presentificada através das conversas solidárias. As mulheres, no Funk, por sua vez, não necessitam se fazer cercar de homens, não necessitam da presença física masculina nem visibilizá-la ou presentificá-la para afirmar a sua feminilidade”. (Mizrahi 2010:244/245)<sup>76</sup>

Ou seja, a invenção dessas mulheres passa por uma reinvenção delas mesmas, que vão aos bailes com o real intuito de se divertir, dançar, se colocar em cena, mostrar seu corpo, seu poder. Tal fenômeno, na visão de Mizrahi, trata-se menos um discurso feminista e mais de uma assunção de si mesmas, assumindo um lugar de oposição, de complementaridade dos gêneros, se atraindo, se opondo e marcar as diferenças, inclusive exercendo mutuamente uma certa relação de poder ao sexo oposto, sedução e poder.

Nesse contexto de hiper-realismo, a questão da mulher que se reinventa não é fácil de ser aceita porque há uma quebra de tabus muito antigos, fixados na sociedade há muitos séculos. Em relação à sexualidade feminina, desfaz-se a imagem da mulher ingênua, intocável, suave; a mulher que jamais expressa o seu desejo sexual, que é sempre desejada e nunca toma a iniciativa com o homem, mas é sempre passivamente conquistada pelo homem e não pode se

---

<sup>76</sup> MIZRAHI, Mylene. A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ). 2010.

mostrar desejosa. Esses tabus são quebrados quando essas mulheres assumem seu desejo, assumem sua sexualidade no que ela tem de ativo, e não passivo.

“Elas podem e elas falam o que desejam. Quer dizer, o MC Catra faz uma performance com a Valeska (artista da Gaiola das Popozudas). A Valeska sobe no palco da Marina da Glória, um público classe média do Rio de Janeiro. Então, ela sobe no palco e com a seguinte frase ela abre o show: "O poder da mulher está na buceta"<sup>77</sup>.

Ao mesmo tempo que essa fala desconstrói tabus seculares, ela provê à genitália feminina poder e valor. Aliás, poder e valor do qual o falo masculino já usufrui há muito tempo.

---

<sup>77</sup> MIZRAHI. Entrevista com Mylene Mizrahi, concedida ao Projeto em maio de 2011.

**III.1 - O caso “FUNK STADEN”: a cultura popular do funk carioca absorvida pela arte contemporânea de Dias e Riedweg para a *Documenta de Kassel***

A obra "FUNK STADEN" foi apresentada pela primeira vez na 12ª *Documenta de Kassel*, inspirada por ilustrações de Hans Staden (1527-1578), nascido também em Kassel no Século XVI. Staden, durante uma viagem pelo Brasil, teria sido capturado e estava para ser comido, mas foi liberado porque não foi o suficientemente corajoso para ser "incorporado". Os canibais não queriam ingerir aquela diversidade ali apresentada - uma metáfora perfeita para o trabalho dos artistas de que vamos falar.

Mauricio Dias (Rio de Janeiro, 1964) e Walter Riedweg (Lucerna, 1955), a dupla Dias e Riedweg, reinterpreta Staden ao compor uma vídeo instalação circundante, que mostra as ações realizadas dentro de favelas no Rio de Janeiro, projetadas em telas. As imagens foram gravadas por três câmeras instaladas em postes de madeira (uma citação do instrumento utilizado por canibais para matar a vítima) e também em uma laje, onde os participantes de um churrasco passaram as câmeras de mão em mão enquanto dançavam, simulando as imagens encontradas no livro. Atualiza-se aquele remoto ritual, em que os habitantes da favela passam a ser “o outro”: o antropófago no Século XXI, cuja tecnologia é canibalizada, torna-se um instrumento de difusão de sua cultura.

Dias e Riedweg, conjugando os aspectos políticos e emocionais, tentam destruir a barreira entre as sociedades opostas, que dificilmente se comunicam de uma forma sincera uma à outra. Eles derrubam estereótipos e lugares-comuns para mostrar a vibração e a matéria sensível de que todos somos feitos.

O espaço onde a obra foi originalmente montada, a sala “De Vleeshal” (cuja tradução para o português seria “sala da carne”), abriga FUNK STADEN numa videoinstalação que desafia os espectadores a repensarem a distância entre si.

Para produzir a obra, Dias Riedweg colaboraram com adeptos do movimento funk carioca, nas favelas no Rio de Janeiro, para estabelecer, através deste trabalho, uma conexão entre a cena do funk e a do livro de Hans Staden<sup>78</sup>

Desde 1993, Dias e Riedweg trabalham juntos em projetos que investigam a maneira pela qual a vida privada afeta o espaço público. Eles criam situações em que as questões relativas à alteridade são ressaltadas, e a percepção do outro é colocada em foco. Muitas vezes, produzem obras a partir de interações - performances como processos que geram trocas dentro de grupos específicos da sociedade, e que incidem sobre a identidade e o envolvimento dos participantes.

FUNK STADEN mostra como a representação do outro pelo viajante alemão, ainda nos primeiros dias de interações entre europeus e tribos indígenas brasileiras, provavelmente não difere tanto do modo como, hoje, os meios de comunicação marginalizam certos grupos da sociedade, beneficiando poderes políticos desses grupos.

Através dessa obra, a dupla interfere nessa visão do EU mediada pelo outro, através da utilização do funk carioca, convida os bailarinos de funk a reencenar nove das xilogravuras originais do livro de Staden como *tableaux vivants* contemporâneos.

Como em diversas outras ocasiões na obra de Dias e Riedweg, FUNK STADEN é concebida como uma videoinstalação. São utilizadas três telas, combinadas com superfícies espelhadas para formar uma arena octogonal, em que duas culturas desconhecidas e marginalizadas uma da outra - 450 anos as separam - estão sendo analisadas em *close-up* e confrontadas, sobrepondo-se nas imagens.

As superfícies de espelhamento capturam os espectadores em um espaço alegórico, adicionando camadas extras à história e incluindo-os no mundo dos canibais de Staden. O trabalho preenche esse lapso de tempo que separa

---

<sup>78</sup> STADEN, *Duas viagens ao Brasil*.

Hans Staden e os funqueiros, suprimindo um hiato histórico e cultural significativo, colocando o espectador em um espaço-tempo onde ambos contextos se convergem. Mais que mero espectador, o público se faz participante da obra. A esses aspectos de confronto entre camadas temporais, a arquitetura gótica do espaço para o qual a obra foi originalmente pensada adiciona mais um elemento.

Esse espaço foi um mercado de carne nos tempos de Staden, e hoje é um espaço dedicado aos novos desenvolvimentos na arte contemporânea, em sua forma mais ampla. Na instalação, computadores controlam desde a codificação dos vídeos para combinar com os projetores, passando pela configuração de áudio até a precisa sincronização dos quadros.

Desde Kassel, a obra já transitou por quinze museus da Europa e dos Estados Unidos, e chegou a ser condenada como "politicamente incorreta" pela crítica americana, mas, em contrapartida, está entre as mais recentes aquisições do Centro Georges Pompidou, de Paris. Teve sua primeira montagem no Brasil em 2007, na mostra "Paraísos Possíveis", que reuniu oito trabalhos recentes da dupla nos quais se procura fazer uma revisão da ideia de "paraíso" e de todas as utopias, fantasias e ficções construídas historicamente.

Nesse sentido, a constituição de ficção é enfatizada; na grande mídia, o funk é habitualmente associado ao crime organizado, sendo muito menos comum compará-lo às práticas canibais do Século XVI. Em entrevista, Riedweg declarou: "O imaginário visual do funk que aparece nas páginas policiais dos jornais cariocas é muito próximo das ilustrações do livro de Staden: corpos mutilados para serem devorados publicamente<sup>79</sup>". Dias acrescenta: "O trabalho cria desconforto porque a história de marginalização continua até hoje<sup>80</sup>".

Fotos: Leo van Kampen

---

<sup>79</sup> Entrevista concedida pela dupla a Daniel Hora em "Os Valores Dominantes" apud Revista Cultura e Pensamento, p.

<sup>80</sup> *Idem*, p.34.





O relato abaixo, de uma visitante brasileira que observou a obra na Documenta e, também mais tarde, em sua montagem no Brasil, demonstra o impacto com que o trabalho atinge seu espectador-participante:

"Faltavam duas semanas para o término da 12ª Documenta de Kassel. A pequena cidade alemã recebia então um sem fim de pessoas de todos os lugares possíveis, transformando a paisagem normalmente bucólica em uma frenética. A mostra se realiza a cada cinco anos, ocupando diversos espaços com arte contemporânea de ponta. Um deles, em meio a um bem cuidado parque, é o museu Wilhelmshöhe Castle. Em seu acervo estão raridades de Rembrandt e Frans Hals, da era de ouro holandesa.

Em uma das salas, a obra "FUNK STADEN", de Dias & Riedweg, até então por mim desconhecidos. Essa junção do atual com o antigo por si só já transformava a experiência em algo único. Subitamente, minha atenção foi despertada por uma música vinda diretamente dos morros cariocas: "Eu só quero é ser feliz".

O corpo teve dúvidas se dava uma leve dançada, denunciando a origem, ou se ficava quieto para não dar bandeira. Em questão de segundos o lugar se encheu de visitantes a observar a obra da dupla, formada por um brasileiro e um suíço, que não arredaram o pé enquanto não viram a vídeo-instalação em sua íntegra.

Inspirada em ilustrações do holandês Hans Staden, que retratou uma tribo Tupinambá nos princípios da nossa colonização, apresentava um paralelo entre o canibalismo e selvageria de então com as cenas atuais das favelas do Rio de Janeiro. Homens e mulheres se posicionavam tal qual as gravuras, atuando de maneira real ou fictícia. De fato, meu imaginário com relação a esse universo me fez acreditar que as imagens eram representativas de uma situação corriqueira. Imagino que para aqueles estrangeiros também.

A poética dos dois não visa representar uma realidade de forma documental, mas imbuí-la de um caráter artístico, livre para interpretações infinitas. Se as retratações de Staden eram verídicas ou fantasiosas, o mesmo pode ser estendido à produção tecnológica do século 21.

No Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, "Paraísos possíveis" apresenta 10 trabalhos de Dias & Riedweg. A forma como são montados nos permite ver uma preocupação estética, que complementa o sentido das imagens. Pela segunda vez, me vejo surpreendida por "FUNK STADEN", que segue atraindo a atenção dos visitantes. Em torno dela, uma série de fotografias feitas dentro desse projeto, contendo cenas que nos remetem à clássicas composições da pintura.

(...) Os artistas, ao percorrerem o mundo para comporem seus trabalhos, ganham – ou perdem – um pouco de suas nacionalidades, para configurarem algo mestiço. Parafraseando o escritor Pirandello, ter uma, nenhuma e cem mil personalidades."<sup>81</sup>

A mistura de elementos antagônicos cria uma tensão que permeia toda a obra: novo e velho, corpo e tecnologia, nacional e estrangeiro, arte contemporânea e cultura popular de massa. A releitura que os artistas propõem a uma obra já existente - o antigo livro - traz à tona questões relacionadas aos processos pós-produtivos na contemporaneidade, que seria, para alguns, a marca fundamental do processo criativo atual na visão de diversos pensadores e críticos de arte.

Em sua obra recente, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, Bourriaud aponta para o fato de que práticas contemporâneas estão cada vez menos preocupadas com a ideia de original, de singular, e cada vez mais se interessam em como reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos. Assim, formas de saber que constituem a produção em arte geram um infinito campo de pesquisa para os artistas, e apontam para uma postura relativamente mais aberta a questões como a originalidade, a autoria e, mais importante, aos mecanismos que condicionam a criação e a circulação das imagens, das informações e das narrativas.

Tais práticas nascem da consciência, por parte do artista, da necessidade de intervir onde se produzem e propagam as estruturas que sustentam a noção de verdade (na arte ou fora dela), de forma a produzir alguma tensão. Assim, artistas da atualidade relacionam-se, seja de forma intencional, seja de forma incidental, com dados de outras áreas, tais como ciência, tecnologia,

---

<sup>81</sup> Relato de Adriana Guivo intitulado "Paraísos Possíveis": as videoinstalações que vão dos morros cariocas ao Pólo Norte. Disponível em: <http://www.colheradacultural.com.br>. Acesso em 11/07/2011.

geografia, física, medicina, eletrônica, ou com todo o universo de informações que lhes estão disponíveis.

Para além da apropriação, a pós-produção na junção funk carioca e obra de arte contemporânea possibilita articulação entre os fluxos de informação, apoiados pelas diferentes redes e a possibilidade de os artistas entrelaçarem essas informações, reinvestindo-as com novos poderes, ampliando os contornos dessas informações.

Nesses termos, Bourriard aponta para uma arte que se integra de forma essencial ao que a circunda, dialogando e utilizando elementos de outros campos do conhecimento, para resultar em processos-produtos conectados a seus ambientes, sendo arte e contexto indissociáveis. E FUNK STADEN parte de uma consideração do próprio contexto (Brasil, baile funk, sociedade capitalista), relacionando-o com a história da colonização do Brasil, feita pela Europa judaico-cristã.

O trabalho da dupla *MauWal*, como são conhecidos Dias e Riedweg, toca muito nas questões dos fora da lei, *bordelines* e excluídos, dos que não possuem um canal de expressão para reclamar seus direitos. Nesse sentido, estão conectados à sua realidade, e inclusive a usam como se ela fosse uma ficção. São artistas que atuam como documentaristas de suas próprias propostas artísticas, as quais revelam, muitas vezes, uma situação que preferíamos ignorar.

Ao relatar cenas contundentes dos bailes funk ao canibalismo, a obra relaciona um ritual de devoração ancestral do outro, a um acontecimento atual da mídia brasileira. Assim, FUNK STADEN confronta seus espectadores com o fato de que estamos envolvidos por uma "história", destacando as maneiras como nos locomovemos por ela.

A obra se insere na discussão sobre o alcance e os limites políticos da arte; aponta para a arte não apenas (ou mais) como um objeto, mas essencialmente como as relações que o artista alcança com/entre os espectadores.

Desde o começo da década de 90 pode-se assistir à propagação de tais práticas artísticas e culturais, que elevam os aspectos imateriais das obras de arte. Determinadas características presentes nesse tipo de preocupação são a “ênfase na relação entre artista e público (arte orientada pelo social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e o uso de métodos não tradicionalmente artísticos como um meio de resistência política”<sup>82</sup>.

É curioso marcar que as qualidades mencionadas prevêm, com maior ou menor profundidade, a questão da participação do espectador. Alguns dos vocábulos que surgiram nesse contexto, por parte dos críticos de arte internacional nos anos recentes, a fim de proporcionar definições teóricas para essa nova tendência, podem ser citadas, entre eles, o termo “arte situada”, por Clare Doherty.

Nessa nova configuração de *site*, o conceito de lugar também passa por uma intensa modificação, do que antes poderia ser entendido como uma localização física específica, para a atual configuração como um lugar ou uma coisa estabelecida através de processos culturais, sociais, políticos e econômicos.

Retornando a Bourriaud, esse nos conta que esse novo tipo de estratégia de criação artística tem origem na década de 1990, e que se dá por meio de objetos a serem manipulados, recolocados em circulação em novos contextos e com novos significados, por atores também novos (artistas e espectadores).

A principal novidade apontada pelos críticos acerca dos escritos recentes de Bourriaud seria a geração de uma nova problemática: a da convivência de seres humanos, objetos e figuras, configurando significados específicos e singulares. Nesse sentido, participação do público é um fator chave no modelo proposto.

Dessa forma, o trabalho passa a ter seu significado totalmente vinculado à colaboração de indivíduos normalmente excluídos de sua produção (no caso

---

<sup>82</sup> MAZZUCHELLI. “A arte como projeto”, In: Revista Cultura e Pensamento. Vol. 2. Outubro/Novembro 2007.

específico, os moradores das comunidades funk carioca) e à inserção dos participantes dentro do espaço de exposição da obra (os visitantes que se inserem nas projeções através dos espelhos). Assim, os processos de arte passam a buscar a construção formal de entidades de tempo e espaço que possam desconstruir certos processos instalados na sociedade pós-moderna, tais como a alienação, a divisão e desvalorização do trabalho, a mercantilização do espaço e das relações, a coisificação da vida.

Rebelando-se contra a pobreza das alternativas políticas, o novo projeto de arte, do qual FUNK STADEN faz parte, aponta para o fracasso do projeto modernista e direciona-se para a construção de um novo projeto, no qual a participação política possa ser mais efetiva, a começar pela sua inclusão nos processos artísticos.

### III.II – O caso PERFORMAFUNK – cultura popular e formas híbridas de arte combinadas em um projeto de performance urbana

PERFORMAFUNK é um trabalho de classificação problemática, dado à permeabilidade e fluidez com que se faz transitar entre diversas linguagens artísticas, como a dança, as artes cênicas, a performance e a intervenção urbana. Em sua estruturação ainda em formato de projeto, o trabalho desafia uma conceituação única e fechada, muito embora tenha sido contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2009, o que, no contexto das políticas públicas culturais, torna-se uma estratégia de ampliação de seu alcance, já que o projeto poderia da mesma forma ter sido enquadrado em um edital de vídeo, fotografia ou mesmo de dança.

Apesar de ter sido financiado por um Edital Público de fomento às artes cênicas, pode-se constatar, pela presente leitura, que a fluidez de fronteiras característica do trabalho tem início na própria configuração do time de artistas envolvidos<sup>83</sup>, oriundos de diversas linguagens artísticas como dança, teatro de rua, vídeo, fotografia, música e artes visuais.

A seleção e escolha por trabalhar com esses profissionais foi inspirada no desejo de facilitar a interface entre diferentes formas de fazer artístico,

---

<sup>83</sup> Performafunk já se apresentou com diversas formações, entre essas incluem-se os artistas: Christina Fornaciari (concepção, performance) é doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA, mestre em *Performance* pela Queen Mary University of London (Inglaterra, 2005) e em Práticas e Teorias Teatrais pela ECA/USP. É pós-graduada em Gestão Cultural pelo Instituto Luigi Sturzo (Itália, 2007). Possui formação em Direito (BH, 2000) e pelo Teatro Universitário da UFMG (BH, 1999). Realizou residência artística na exposição “Tropicália: *A revolution in Brazilian Culture*” no Barbican Arts Centre, em Londres (Inglaterra-2006) e no Bronx Museum, em Nova York (EUA-2007). Gustavo Arantes Botelho (vídeo) é pós-graduado em Cinema pela PUC/MG e em Artes Visuais pelo SENAC/MG e possui formação em Cinema Digital e Edição de Vídeo pela New York Film Academy (EUA). João Castilho (fotografia) é artista visual, com diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, ganhador dos prêmios Conrado Wessel de Arte, Prêmio Porto Seguro de Fotografia, Bolsa Funarte de Estímulo a Criação Artística e a Bolsa Pampulha. Em 2008 publicou o livro *Paisagem Submersa*, pela Cosac Naify. Tem obras no acervo do Museu da Pampulha, no MAM da Bahia, no MAM de São Paulo e na Coleção Pirelli-Masp de Fotografia. Eduardo Mendez (performance) vem de um *background* de arte urbana, e há oito anos desenvolve a linguagem da intervenção performática na rua. Já participou de eventos como II Manifestação Internacional de Performance (“Caminhando com meus Vícios e Virtudes”), e Perpendicular:ações para apartamento (“Crisálidas”). Paloma Parentoni (corpo sonoro) é produtora cultural, pesquisadora de ritmos populares e DJ. Possui formação em Desenvolvimento Cultural pelo Curso Pensar e Agir na Cultura. Marcelle Louzada (performance) é performer e artista de dança, graduada em psicologia e Mestre em Artes Visuais pela EBA- Escola de Belas Artes da UFMG. Paula Nunes (performance) é formada pelo Teatro Universitário da UFMG (1999). Leciona teatro e cultura popular brasileira junto à Secretaria Adjunta de Assistência Social da Prefeitura de BH. É multiplicadora do Teatro do Oprimido, técnica que utilizou em montagens teatrais junto ao Senado Federal, em Brasília/DF. Dirigiu e adaptou “Cobra Norato”, espetáculo encenado por moradores de rua, que integrou a oitava edição do FIT/BH- Festival Internacional de Teatro Palco e Rua. Juliana Floriano é atriz, cenógrafa, cantora e compositora. Faz parte do coletivo “Frito na Hora” e já dirigiu e participou de montagens teatrais no Brasil e no exterior. Possui graduação em Artes Visuais (pintura) pela EBA – Escola de Belas Artes da UFMG e em Formação de Atores pelo TU – Teatro Universitário da UFMG. Mariana Rubino é socióloga formada pela UFMG e estudou no TU - Teatro Universitário. Atuou em curta metragem na Holanda, participando do Filmfestival de Roterdam e trabalhou como atriz e figurinista em São Paulo.

inaugurando na rua um espaço de convívio que dissolvesse limites e borrasse fronteiras entre manifestações culturais, compondo o cenário caótico do cotidiano da cidade. A cidade descortina o diverso, mistura sem pedir licença... A arte também, nesse caso.

Assim, surgido da vontade de tratar de uma manifestação cultural popular, que fosse urbana e de massa, sem cair no erro de isolar essa manifestação do que há fora dela – como se lida geralmente com folclore e outras expressões artísticas populares -, o projeto visava a trabalhar em cima dessa manifestação, e por meio dela, abordar questões hoje relevantes no universo artístico contemporâneo, nas instâncias de produção de subjetividades das classes pobres das metrópoles brasileiras.

Dentro dessa linha de pensamento, o funk carioca, com sua falta explícita de comportamento, acaba por se fazer útil, ao atingir um tema recorrente para diversos artistas: a desconstrução da ordem vigente, a implementação de políticas enviesadas, a dissolução - ou exposição - dos agenciamentos maquínicos que perpassam a cidade.

Por esses motivos, o universo do funk carioca serviria como rico ponto de partida. Esse movimento tão criticado pela classe média espelha valores já enraizados na cidade - como a objetificação sexual, a fricção de gêneros, a segregação urbana, a violência -, e os potencializa, os torna visíveis, destacados - talvez por isso mesmo o funk seja tão “duro de engolir”.

Além disso, também tem a propriedade de se distanciar de alguns dos mecanismos de controle impostos pela classe dominante, já que cria formas não convencionais de consumo musical e cultural, bem como de sua distribuição, configurando uma economia própria, resignificando vocábulos, redimensionando valores do núcleo familiar e apontando para uma nova política - do prazer, e não da lei.

Uma leitura atenta de quem são os atores do movimento (gênero, etnia e afiliação de classe) e do que eles enfatizam através do discurso, do movimento e da materialidade sonora, revela o seu potencial subversivo. Ao

*criar instâncias vistas pela classe dominante como vergonha pública, esses atores configuram identidades e se organizam de forma a gerar intimidação.*

Mesmo sem auto-proclamarem revolucionários da moral e da ordem, os atos praticados em um baile funk são de tamanha liberdade e anormalidade – no sentido de ausência de normas vigentes – que podem configurar-se como atos de resistência, de afirmação de uma identidade urbana, de configuração de estratégias populares de sobrevivência cultural e econômica.

Por isso tudo, o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>84</sup> com inspiração nos escritos de Antonin Artaud, parece se coadunar com os estados corporais provocados nos bailes funk cariocas, no sentido de que esse último também constitui, à sua maneira, um desfazimento da ordem, um dismantelar de controles, um corpo sem órgãos.

Tanto CsO quanto o funk trazem em comum a assunção de um lugar de risco, no qual limites e referências são descartadas em prol da experimentação, rumo a uma zona onde o corporal supera o racional.

“Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. Você será organizado, será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significativo e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito enunciado – senão você será apenas um vagabundo.

Ao conjunto de todos os estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (...) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões”<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*, capitalismo e esquizofrenia. v.1 e 3.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

É através da ativação de mecanismos básicos de comunicação, em níveis pré-linguísticos, que ambas as atividades buscam derreter todo tipo de estratificação organizadora, ou, nas palavras antropológicas, atingem “a explosão de uma libido encurralada pela moral cristã e pela ética esvaziada da família, uma entidade que mesmo fragmentada e fantasmagorizada, ainda faz frente ao niilismo e suas irradiações”<sup>86</sup>. Para o antropólogo Hermano Viana, o movimento do funk carioca teria essa potência – a mesma a que Deleuze e Guattari se referem - de desfazer estratos organizadores, sejam cristãos, morais ou econômicos.

Logo, é notório que a utilização do funk no projeto não se deu por acaso, mas sim fundada nesses aspectos que manifestam sua qualidade de revelar, para então reconfigurar agenciamentos.

E a essa reconfiguração/revelação, nem o próprio funk escaparia de dentro do projeto. Propositamente, estereótipos do movimento são dissolvidos em PERFORMAFUNK. A escolha por trabalhar com um número pequeno de artistas, criando um evento discreto, contrasta com o caráter macro e de massa dos bailes.

Embora presente em toda a obra, já que todas as ações são criadas a partir de vocábulos, gírias, costumes, imaginário e iconografia retirados do mundo funk, a ideia é que ele seja apenas um ponto de partida para explorações na cidade, para a criação de movimentos corporais que também podem ser chamados de dança, sem a necessidade de criar instâncias já comprometidas com o funk, inclusive sem a presença sonora desse gênero musical.

Tal decisão ocorre a fim de evitar a reafirmação do caráter de exotismo que esse movimento apresenta, já que o exótico surge como um mecanismo dentro de um processo de alteridade. O exótico é um misto de admiração e repulsa frente a algo. É um empecilho a qualquer adensamento de relação. Duvidando dos dogmas, sejam eles de ordem política, religiosa ou sexual, posto que vivemos em uma época em que tudo está extremamente inserido

---

<sup>86</sup> VIANNA, Hermano. In: Revista RAIZ número um, Novembro de 2005.

na mídia, conforme a orientação de urgência de um capitalismo. A fórmula em que o brasileiro se vê transformado em produto de exportação, identificado com a banana, futebol, samba e cerveja, é redutora demais. É um tipo de autoreconhecimento absolutamente controlado pelos meios de comunicação, que aí tiram proveito econômico. Portanto, para utilizar o funk no trabalho, era necessário antes desconstruí-lo, evitando a reafirmação do estereótipo.

E, sendo o funk um movimento urbano, que ocorre na interseção de corpo, espaço público e linguagem tecnológica, a utilização da cidade na realização do projeto era também essencial conceitualmente, já que se pretende misturar o trabalho ao cotidiano da cidade mesma, tornando-o mais um acontecimento urbano, um quase acidente, gerado pelo acaso, pelo caos.

Diferente de espetacularizar o trabalho (tornando a rua em palco), o que se pretende é desfazer os limites entre cidade e arte, entre vida cotidiana e performance, teatro, intervenção, dança. Estar perto do povo que habita a cidade, diariamente, que ocupa suas ruas, seus pontos de ônibus, suas estações de metrô... A intenção é surpreender as pessoas em seus trajetos diários.

Todas essas características apontam para o forte veio político do trabalho, que se propaga até mesmo da divulgação do evento, feita de forma diferenciada, longe da utilização de cartazes, *flyers* e divulgação na internet, alinhando conceito à acessibilidade.

Assim, ao longo de todo o processo criativo, ações foram realizadas no local das apresentações, inaugurando a presença do projeto naquele âmbito, e convidando os que ali transitam ao exercício de um olhar novo, distinto, com o qual tocar a velha cidade. Nessas ações, os vocábulos retirados do universo funk carioca foram apropriados por cada artista, na constituição de suas ações e repertórios de movimentos.

Portanto, a partir dos estímulos derivados da iconografia pesquisada, a criação de dá de maneira totalmente livre, independente de um compromisso com ritmo, linguagem ou estética. De forma similar ao que ocorre quando algum brasileiro avalia o funk: ele pode simplesmente dizer que detesta essa cultura porque ela representaria coisas que ele não quer sustentar, da propaganda de cerveja à frequente ligação dos bailes com o tráfico de drogas e desvio de dinheiro público. No entanto, se a pessoa/artista se sente atraída por esse universo, pode tentar se inserir e dele participar sem perder seu olhar crítico.

A *performance* propriamente dita se desenvolve em uma dinâmica intensa, mesclando ao vivo os trabalhos gerados individualmente, sem ensaio prévio. O espaço público é permeado por esses símbolos à medida que são criados. Os vídeos projetados no entorno do local de realização eram captados ao vivo; os *performers*, respondendo aos símbolos iconográficos, dialogavam com os transeuntes em constante troca. Nada era engessado ou cristalizado. Não havia tempo para reflexão, mas criação após criação, continuidades e simultaneidades inventadas no calor da cidade.

O contato dos artistas entre si também foi mínimo, ocorrendo apenas nas visitas prévias, possibilitando um frescor da criação também para os compositores em relação ao trabalho de seus companheiros. A assimilação de trajetos por um e por outro participante ocorria no corpo, longe de pausas reflexivas, num processo cognitivo em ação corporal e desencadeado por ações corporais, visando mais ações corporais. Mesmo antes do evento em si, essas assimilações de trajetos já aconteciam, uma vez que o trabalho era modificado e alterado ainda em seu processo de construção, devido a alterações/ações vindas de um participante ativo, a cidade.

“O local onde escolhemos fazer *PERFORMAFUNK* é uma área de expressão urbana fortíssima. Em todas as paredes do lugar há trabalhos de *grafitti*, de diversos artistas e traços variados. Foi por isso (em parte) que decidi trabalhar com o *spray*. No primeiro dia que visitei o local, o muro em frente à casa do conde estava branco, era o único totalmente branco, aliás, e na hora pensei nas projeções ali. Porém, no dia seguinte, quando voltei com o grupo, o local tinha sido pichado.

Pensei, então, em utilizar um *spray* branco para “limpar” umas pichações que apareciam nessa parede branca, onde, a

princípio, ocorreriam as projeções. Então, surgiu uma ação física dessa situação, que seria pintar o muro de branco simultaneamente à projeção. Para pintar, eu usaria primeiro um *spray* branco por cima dos escritos, e depois um rolo. E meio que todos poderiam eventualmente se alternar nessa posição de pintor. Só que trabalhar com a cidade é imprevisível... dois dias depois, o muro estava todo pintadinho, de laranja, e sem as pichações. Então, eu quis manter o *spray*, e escolhi com o Eduardo (integrante do grupo que é artista visual e tem um trabalho com *grafiti*), uns *stencils* com imagens de coisas que voam, que transportam pelo ar - balão, helicóptero, avião - e um cachorro (que dialogaria com a "cachorra" grafitada com *stencil*, e me serviria como um meio de demarcar o território, alheio e ao mesmo tempo nosso, que estávamos invadindo).

Vesti a asa de anjo para compor essa passagem para além do plano concreto do urbano: como se o *grafitti* fosse um modo de fazer a cidade transcender seus muros, e se estender pelas possibilidades infinitas que os artistas do *spray* imprimem nessas paredes urbanas. Tudo isso me serviu conceitualmente de estímulo para buscar me exprimir na performance através do *spray*, buscando me comunicar através dessa linguagem urbana que faz dos muros mais um começo que um fim. Daí, dessa idéia do muro como começo, surgiu também a vontade de ME imprimir na/de cidade. Daí, busquei dependurar roupas minhas na parede e grafitar uma parte do desenho sobre a roupa, e outra parte do desenho no muro.

Ao ser retirada, a roupa deixa um "buraco" no desenho, ou seja, eu fico na parede através da ausência que foi gerada no desenho. Foi uma forma que encontrei de deixar pedaços do meu corpo na cidade, e vice-versa. Porém, fui surpreendida novamente pela cidade e os moradores de rua, que ao me virem ali pichando, se empolgaram e vieram também brincar, pois aquilo para eles era tido como um ato criminoso... mas eu afirmava a eles que não, aquilo não era crime, era arte. Por isso, no final, acho que me transformei no anjo dos caídos, legitimando seus "pecados", e a pichação acabou se tornando um forte elemento de integração entre nós *performadores* e os habitantes do local"<sup>87</sup>

Como se percebe, nessas quatro apresentações em Belo Horizonte, cada uma com duração de aproximadamente duas horas, PERFORMAFUNK manteve uma intensa troca com o ambiente em que ocorreram, locais esses densamente habitados e com intenso e contínuo fluxo de pessoas.

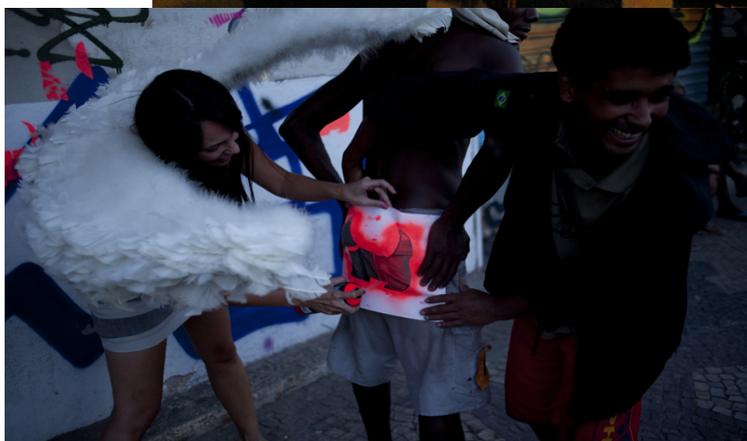
Nesse ponto, configura-se a participação popular no trabalho: uma proposta na qual as classes mais baixas possam ser inseridos no universo da arte

---

<sup>87</sup> Entrevista a Mariana Lage. [www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com). Acessado em 03/07/2011.

contemporânea dita “alta”, “oficial”, porém longe da estética vitimizadora, que arrogantemente enxerga os pobres como desprovidos de subjetividade.

Abaixo, algumas imagens do trabalho, feitas por João Castilho, demonstram como essa participação popular ocorreu ao longo de toda a obra:



88

---

<sup>88</sup> Nessas imagens: meninos de rua e Christina Fornaciari fazem intervenções de grafite no espaço urbano e em si mesmos; Eduardo Mendez, com suas “molas de borracha”, incorpora o “João teimoso”, termo retirado da pesquisa iconográfica acerca do universo do funk carioca.

O conceito de CsO é de essencial importância no contexto da criação conceitual do projeto. Mas como entender esse conceito – cunhado dentro do universo filosófico – aplicado no âmbito na dança, das artes cênicas, da performance, da política? E como e por que conectar essa relação com o conceito de *Corpomídia*? E onde a cidade se encaixa nesse pensamento?

São perguntas que possibilitam diversas respostas, e iniciaremos tentando entender onde o CsO se encaixa nas questões acerca das artes do corpo, do funk e da cidade, aqui tratadas. Deleuze e Guattari tratam o CsO como um plano de consistência, a partir do qual o organismo se desenvolve por dobramentos e estratificações impostas pelos sistemas de controle (religião, moral, capitalismo, estruturas sociais fechadas). Para os autores, esse plano urge de recuperação, ou de ressurreição, o que poderia ser obtido apenas através de experiências práticas, capazes de desconstruir as configurações que agem para moldar, dobrar e estratificar o corpo, fazendo-o retornar ao CsO.

Deleuze e Guattari fazem uso de escritos de William Burroughs<sup>89</sup> para revelar algumas dessas experiências de retorno ao CsO, em textos que aludem a carnes sendo costuradas, nádegas para sempre trancadas, seios pisados e cortados, línguas fatiadas e outros detalhes com que é narrado um ritual sadomasoquista: uma possível - e arriscada – estratégia em busca do CsO.

Os autores rastreiam o CsO na hipocondria, na paranoia, na esquizofrenia, no masoquismo e nas fantasias somáticas que compõem os delírios da droga, novamente recorrendo a Burroughs. "Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?", perguntam-se os autores. "Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nessa batalha", parecem responder. Sem essas necessárias injeções de prudência, atinge-se, sim, o Corpo sem

---

<sup>89</sup> BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

Órgãos, mas de modo inverso ao que se pretendia: "Corpos esvaziados em lugar de plenos."

Recomendam Deleuze e Guattari, que para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?" Pode-se chegar a fabricar um CsO através de perguntas respondidas com experimentações, e o alcançamos na medida em que nos desfazemos do eu. E ainda prescrevem os autores que se deva "(...)substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. (...) Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide."



<sup>90</sup> Nessas imagens, em sentido horário: Gustavo Arantes projeta sobre corpo-tela de Christina Fornaciari, Paloma Parentoni recolhe "rimas de funk" de transeunte e Paula Nunes encarna o mito da "mulher fruta".

Assim, sem correr os risco de chegar a um dualismo, verifica-se que, no projeto, o CsO foi criado a partir de um processo de despersonalização do criador que, ao criar em improvisação coletiva, torna-se outro, por meio da própria criação.

Torna-se um processo obrigatoriamente necessário, já que o trabalho é composto no instante em que surge no mundo, trespassado de agenciamentos que a própria condição de ser feito na cidade, na rua ou em outro lugar público provoca nos artistas.

Ao mesmo tempo, a prudência é presente, já que o EU é uma construção frágil – nem sempre nos reconhecemos no espelho. Os artistas que se dissolvem – e dissolvem o funk - em suas criações, se espelham nelas, até se reconhecem, mas como sinais - não há contaminação com a imagem do espelho. Ora, criar significa, nesse sentido, criar um CsO pleno de sentidos, de sentidos que não são do EU que creio que sou, mas de um outro EU: um devir-outro.

Ainda segundo os autores, o percurso de criação do Corpo sem Órgãos se dá em duas fases distintas. É possível que os autores dividam a criação em uma primeira fase, de desconstrução dos estratos autoritários, o que leva ao surgimento de espaços dentro do corpo, a serem preenchidos na segunda fase. E preenchidos de intensidades. Assim, o CsO se manifestaria em constante movimento, circulação de intensidades que se consomem e se regeneram, criando ondas de abismo que racham e se recompõem. Cada fase se finaliza reiniciando a seguinte, mantendo a energia em livre circulação.

Apego-me a esse ponto para criar um nexos entre o CsO e o taoísmo chinês, a título de exemplificação, à semelhança do nexos que poderia haver entre o CsO e a criação coletiva – que inclui o público - em PERFORMAFUNK. O taoísmo se constrói sobre a fundamentação da meditação, e meditar nada mais é que limpar a mente de todo pensamento, focando a atenção apenas no ato da respiração. Torna-se clara a conexão entre a criação do

CsO - suas duas fases e sua constante impermanência – e a meditação taoísta – sua busca por esvaziar a mente de pensamentos e intenção de preenchê-la de respiração. A respiração em si mesma é um ato de imanência, composto de duas fases, inspiração e expiração, em constante construção e desconstrução, consumo e produção, presença e ausência.

Nesse sentido, em "Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos", trata-se de uma filosofia no carnal, no corpo, no/em movimento. Uma filosofia que se vale de ideias para atingir a matéria, que busca em conceitos, elaborados por Deleuze e Guattari, instrumentalização para potencializar libertação biopsicológica a partir de práticas corporais. Um pensamento que parte do corpo e a ele retorna, nesse percurso desconstruindo os órgãos: desfazendo limiares entre o externo e o interno. Uma razão que respira, e circulando, conecta o fora e o dentro.

Isso é bastante claro em todo o processo de criação de PERFORMAFUNK: primeiro, o esvaziamento do conteúdo do movimento funk carioca, o desfazimento de seu estereótipo, criando uma ruptura com o sentido em que é visto, criando assim seu esvaziamento. A seguir, fazer circular nesse universo as criações que nasceram desse mesmo universo, porém impregnada de personalidades e subjetividades que o conectam com o interior de cada artista ali envolvido.

Da mesma forma, os artistas são também esvaziados de seu EU, são des-subjetivados, à medida que suas criações são guiadas e mediadas pelas criações dos outros e pelo próprio universo do funk. Como na respiração, a circulação e permanente troca entre interno e externo se processam continuamente.

Nesse ponto, é pertinente explicitar a tese de Helena Katz acerca do Corpomídia, já que nesse ponto o trabalho por ora retratado vai se relacionar – ou poderíamos dizer vai mesmo traduzir – com o próprio conceito de Corpomídia. Em diversos artigos, Katz argumenta que o desejo de permanecer leva à necessidade de se prolongar através do outro, de

fazer outros a partir de si mesmo. E esse desejo somente pode se realizar desde que as informações se operem em um processo permanente de comunicação.

As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também modificam o meio onde estão. Tal processo afeta a todos os nele envolvidos, seja a própria informação, seja o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, sejam as outras informações que constituíam o corpo até o momento daquele contato, sejam o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando transformado, esse corpo tende a se relacionar com a nova coleção de informações que agora o constitui. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos em todas as direções, agindo e interagindo em tempo real.

Nessa estrutura, argumenta Katz, “com o passar do tempo as trocas permanentes tenderiam, quase como uma conseqüência natural, a borrar os limites de todos os participantes do fluxo, produzindo, então, uma plasticidade não congelada de suas fronteiras”<sup>91</sup>. Se as trocas não param, pois pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em codependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre um resultado provisório de acordos contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação, incluindo aí a cidade também como um corpo.

A compreensão da vida como produto e produtora de um mundo em rede dessa natureza marca uma diferença básica. E nela, a hipótese de que os corpos são sempre corpos-mídia de si mesmos ocupa uma posição central. A proposta de que todo corpo é Corpomídia de si mesmo, isto é, um Corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui, mexe também com o entendimento habitual de mídia. Aqui, mídia

---

<sup>91</sup> KATZ. In: *Todo Corpo é Corpo Mídia*. Disponível em/; <http://www.helenakatz.pro.br>. Acesso em 03/04/2010.

não é tratada como sendo um meio de transmissão. Na mídia que o Corpomídia emprega, a informação fica no corpo, se torna corpo. Não se trata da noção de corpo-máquina, em que adentra uma informação que estava fora (no ambiente), a máquina processa e, em seguida, a devolve ao ambiente, em uma sequência fora-dentro-fora. O que ocorre é um constante fluxo no qual fora e dentro não mais são perceptíveis, no qual a ordem de entrada e saída não mais pode ser fixada. A mídia do Corpomídia, então, identifica um estado do corpo-ambiente, e vice-versa.

A experiência dos artistas e do público ali envolvidos é a materialização clara e potente do conceito que Helena Katz nos traz, uma vez que o Corpomídia gerado em PERFORMAFUNK identifica o efêmero dessas estruturas de troca que perfazem a comunicação no trabalho, gerando corpos-mídia. Isso é notável nas constantes trocas que ocorreram em PERFORMAFUNK, que são, na verdade, essas aberturas de frestas comunicativas, sintaxes que se abrem brevemente, para logo se transmutar novamente num ciclo de troca que afeta tanto os corpos quanto o meio, de maneira igualmente potente.

No fragmento de entrevista que concedi à jornalista Mariana Lage, demonstrei e detalhei algumas das formas como essas trocas ocorriam, apontando para sua potência desconstrutora de estratos controladores:

“Desde o início, quando convidei os artistas participantes, a orientação que passei era a de que a interação deles entre si - e até mesmo com o público como outro *performer* - era secundária, pois aconteceria naturalmente, independentemente de qualquer planejamento ou intencionalidade. Assim, a liberdade deles foi ampla ao ponto de não prever qualquer tipo de relação, a não ser a relação com os termos do funk que eu havia lhes passado. E, apesar disso, como já previsto, houve interação o tempo todo! O Eduardo, que retirou da cidade a matéria de suas instalações - câmeras de ar de pneus velhos conseguidos em borracharias no centro da cidade - viu suas instalações de totalmente apropriadas pelos moradores de rua. Enquanto seu peso esticava as borrachas, e os moradores de rua faziam o mesmo, os carros e ônibus às vezes tinham que parar, pois o elástico se espichava de tal forma com o pesos desses corpos, que toda a instalação chegava a invadir a rua, ia para o asfalto! A Paula estava no ponto de ônibus e o

tempo todo interagindo, chegando ao ponto de entrar em um ônibus e algumas pessoas descerem com ela, saindo antes do lugar que deveriam descer. O Gustavo e o João, com suas câmeras, buscavam nos *performers*/público sua alimentação, e essas imagens eram retroalimentadas e alimentavam a própria performance. As imagens ficaram sobrepostas ao caos que já existia ali, nesse sentido criando uma certa overdose imagética, que eu acho bastante produtiva em um trabalho que busca retratar o urbano e seus excessos, como é o próprio funk. Acima de tudo, acredito que o vídeo era um elemento que fazia um recorte da performance. Como havia muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, o vídeo funcionava como um olhar mais refinado, que buscava essa sobreposição, essa simultaneidade, mas de uma forma mais calculada, e injetava esse novo olhar novamente para dentro da ação. Paloma, com seu megafone, a todo tempo coletava entre os transeuntes fragmentos de versos de funk, que por sua vez, iam interferir na movimentação corporal do grupo e dos presentes no local... Da mesma forma, a minha interação com os meninos de rua através do *spray*, criou relações que alteraram o espaço urbano – aquelas marcas estão lá nas paredes até hoje! - além de nos alterar enquanto corpos, sujeitos. Isso fica muito claro nos vídeos. Acho que isso é natural do trabalho de rua"<sup>92</sup>.

No fragmento abaixo, pode-se ainda notar com ainda mais clareza como as setas de intercomunicação, que tornam o corpo um Corpomídia, é ainda mais notável, quando em minha fala, me mostro bastante afetada pelo comportamento – inusitado e “inadequado” - dos moradores de rua durante o trabalho, numa política que empodera os moradores de rua e os coloca como agentes principais do trabalho, em detrimento da própria artista. Nota-se explicitamente, nessa passagem, o caráter político dessa ação:

“... O que aconteceu com o vídeo foi que nossa “tela” sumiu, como te expliquei acima. Por sentir que faltava um corpo a esse vídeo - tanto um corpo onde ser projetado (nossa tela tinha sumido) e no primeiro dia as imagens forma projetadas basicamente no teto do ponto de ônibus, mas quanto um corpo mesmo, de *performer*, já que o Gustavo (artista do vídeo) sempre só projetava e nunca era projetado, corporalmente falando - eu resolvi, no segundo dia, criar uma vestimenta-tela. Essa veste-tela ao mesmo tempo podia receber as imagens do projetor, mas também me servir como a parede branca do início, pronta para ser pichada. Também dava uma forma mais desumanizada ao meu corpo, compondo um corpo

---

<sup>92</sup>Entrevista a Mariana Lage. Disponível em: [www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com). Acesso em 03/07/2011.

sem órgãos e me permitindo realizar os movimentos de funk sem o risco de mimetizar. Para minha surpresa, uma coisa, no entanto, me incomodou. No segundo dia, quando eu estava realizando os movimentos de funk utilizando a veste-tela, sempre vinham uns moradores de rua e tentavam me "engatar" por trás... dançavam engatados, como se estivessem em um baile funk. Aquilo me tirou do plano da metáfora, do corpo sem órgãos, e me mostrou o quanto era difícil para eles desligar aqueles movimentos do funk, levar para outro lugar. Mesmo sem ver meu corpo, já que eu estava com a veste-tela, o que ficou para eles foi o movimento, a coreografia do funk é muito potente. Já está de tal forma enraizada que não teve como escapar de uma certa mimetização, mas vindo da leitura que eles fizeram. Nessa hora eu fiquei frustrada..<sup>93</sup>."

Como na cidade, no corpo também o fluxo constante de/entre pessoas, energias, velocidades, presenças e ausências, torna o Corpomídia intensidade pura, eternamente a circular. Sua instantaneidade perpetua a cidade enquanto instabilidade, ruptura com seus mapas, cartografias e organização. Nas palavras da pesquisadora Paola Berenstein,

"A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias<sup>94</sup>."

Como o Corpomídia e o CsO, a cidade não é passível de organização, de controle, de sistematização. Nunca está sujeita a uma só forma, uma só função, um só meio. Em PERFORMAFUNK isso é evidente: nada é constante. Ou antes, em PERFORMAFUNK, na cidade, no Corpomídia e no CsO, a única constância é sua permanente inconstância: entidades que se consomem e se regeneram, incessantemente. Entidades que se definem por meio de sua

---

<sup>93</sup> Entrevista a Mariana Lage. [www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com) acessado em 03/07/2011.

<sup>94</sup> BERENSTEIN, Paola. *Estética da Ginga*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2001. Pág..21.

indefinição, desconstruindo tabus e estereótipos, portanto, instituindo novas instâncias políticas.

Assim, no fazer PERFORMAFUNK, as práticas/processos de criação do CsO, Corpomídia e a cidade, se manifestam. Cada corpo, cidade incluída, acumula diferentes experiências urbanas vividas, por cada um, e cada um de sua maneira, com sua temporalidade, sua materialidade, sua intensidade. Por constantemente estar a subverter o estabelecido sem gerar novos estabelecimentos – nada se estabelece, tudo é processado e em processo – PERFORMAFUNK problematiza os corpos, os coloca em contínua crise. É na falta de solução que surge a potência política do evento, é na ausência de solução que ele se resolve – existência na experimentação, na não-interpretação, e, nesse ponto, reside seu potencial revolucionário, rebelde, anarquista. Características também presentes no movimento funk carioca.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros e Periódicos

BERENSTEIN, Paola. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

DANTAS, Estelio. *Pensando o Corpo e o Movimento*. São Paulo: Shape Editora, 1993.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DAVIES, Carole Boyce. *Encyclopedia of the African diaspora: origins, experiences, and culture*. Volume 1, ABC-CLIO, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. v.1 e 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

ESSINGER, Silvio. *Batidão Uma História Do Funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERNANDES, Ana et al, In: "Territórios urbanos e políticas culturais". Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio d'Água: 1996

\_\_\_\_\_. José. *Corpo, Espaço e Poder*. Lisboa: Litoral Edições, 1998.

\_\_\_\_\_. José. *Movimento Total—O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura Através dos Tempos*. São Paulo: Ediouro. 2004.

GREINER, Christine. *O Corpo*. São Paulo: Anna Blume, 2004

GUATTARI, Félix e Rolnik, Suely. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. (2 ed. 2005)

\_\_\_\_\_. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

KATZ, Helena. *Um, dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo horizonte: FID Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. In: "Todo Corpo é Corpo Mídia". <http://www.helenakatz.pro.br/>, em 03/04/2010.

LEÃO, Lucia. *Interlab – Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminaduras, 2001.

LUNA, Marlúcio. "Samba, rap e funk, uma história de encontros e desencontros" In: Revista Eletrônica Século XXI, 01/03/2006. Disponível em: [http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave\\_artigo.asp?cod\\_artigo=49](http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=49). Acesso em 20/04/2011.

MATTA, Fernando Luís Mattos da; SALLES, Luzia (org.). *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

MAZZUCHELLI, Kiki. "A arte como projeto", In: Revista Cultura e Pensamento. Vol. 2. Outubro/Novembro 2007.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

NEATE, Patrick; PLATT, Damian. *Culture is our weapon: afroreggae in the favelas of Rio*. Londres: Latin American Bureau, 2007.

ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (orgs). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

PALOMBINI, Carlos. "Soul brasileiro e funk carioca". Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus15/103/103-Palombini.htm> Acesso em 27/07/2011.

SANSONE, Livio. O funk "glocal" na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra". In: \_\_\_\_\_. *Negritude sem etnicidade*, Salvador e Rio de Janeiro: Edufba e Pallas, 2004

SNEED, Paul. *Bandidos de Cristo: Representations of the Power of Criminal Factions in Rio's Proibidão Funk*. Latin American Music Review, v. 28, n. 2, 2007.

VIANNA, Hermano. "Contra fatos..." In: Revista Raiz, n. 3, 2006, p. 19–21.

\_\_\_\_\_. "Entregamos o ouro ao bandido". In: Revista Raiz, n. 1, 2005, p. 20–21.

\_\_\_\_\_. "Funk e cultura popular carioca. Estudos históricos", v. 2, n. 6, 1990, p. 244–53. <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443>>. Acesso em 27/07/2011

\_\_\_\_\_. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (2 ed. 2003)

YÚDICE, George. "A funkificação do Rio". In: \_\_\_\_\_. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. p. 157–85. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. "The Funkification of Rio". In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (orgs). *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. p. 193–217. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

### Textos acadêmicos

BATISTA, Raquel de Aguiar. *Funk, Cultura e Juventude Carioca: um estudo no morro da Mangueira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos de pós Graduados da Escola de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense, UFF, 2005.

SILVA, Luciane Soares. "Funk para além da festa: Um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro". Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia – IFCS – UFRJ : 2009.

MATTOS, Carla dos Santos. "No ritmo neurótico: cultura funk e performances "proibidas" em contexto de violência no Rio de Janeiro". Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível na internet: <[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=91](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=91)> Acesso em 27/07/2011.

MIZRAHI, Mylene. "Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca". Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.

\_\_\_\_\_. "A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra". Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ). 2010.

MOURA, Christian Fernando. "O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas", dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2008.

OLIVEIRA, Edinéia A. C. "A expressão da identidade feminina na música funk: uma análise do gênero das letras e canções da fase erótica do movimento funk." Dissertação apresentada ao Mestrado em Ciências da Linguagem como requisito. USSC Universidade do Sul de Santa Catarina. 2008.

RODRIGUES, Fernanda dos Santos. O funk enquanto narrativa: uma crônica do cotidiano. Niterói, 2005. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense – Escola de Serviço Social. <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1306](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1306)>. Acesso em 27/07/2011.

RUSSANO, Rodrigo. “Bota o fuzil pra cantar! O funk proibido no Rio de Janeiro”, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2006.

VIANNA, Hermano. “O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos”. Rio de Janeiro, 1987. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro - Museu Nacional. Disponível na internet: <<http://overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>> Acesso em 27/07/2011

### Entrevistas e materiais colhidos pessoalmente durante a pesquisa

Entrevista realizada com a pesquisadora Luciane Soares, concedida ao Projeto em maio de 2011.

Entrevista realizada com a pesquisadora Mylene Mizrahi, concedida ao Projeto em maio de 2011.

Entrevista realizada com o pesquisador Juarez Dayrell, concedida ao Projeto em abril de 2011.

Adriana Facina, em palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, maio de 2011, UFRJ.

Silvio Essinger, em palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, maio 2001, UFRJ.

Mylene Mizrahi, em palestra gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, maio 2001, UFRJ.

### Estudos e Pesquisas Sociais

Pesquisa do Ibope com o Instituto Ethos em 2008. [http://www.ibope.com.br/produzindoconhecimento/papers\\_2008\\_empresas.html](http://www.ibope.com.br/produzindoconhecimento/papers_2008_empresas.html) acessado em 27/7/2011.

“Configurações do Mercado no Baile Funk Carioca”, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2008.

## Conteúdo digital

Cartilha de direitos autorais para mc's em <http://direitopraquem.blogspot.com/2010/01/cartilha-de-direitos-autorais-para-mcs.html>. Acesso em 25 de junho de 2011.

Dicionário Aulete Disponível em: [http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=funk&x=17&y=12](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=funk&x=17&y=12). Acesso em 22/04/2011.

Dicionário Michaelis Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=funk>. Acesso em 22/04/2011.

Entrevista da pesquisadora Christina Fornaciari a Mariana Lage. Disponível em: [www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com). Acesso em 03/07/2011.

Entrevista com Márcia Fonseca Amorim, concedida ao Jornal da IEL – UNICAMP. Disponível em: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/setembro2009/ju443\\_pag12.php](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2009/ju443_pag12.php). Acesso em 25-07-2011.

Entrevista com MC Leonardo: “O funk é democrático e, por isso, perigoso”. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2011/02/o-funk-e-democratico-e-por-isso.html>. Acesso em 25/07/2011.

Ficha de Tramitação de Projetos de Lei. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=466336>. Acesso em 25/07/2010.

Jornal Hoje, do O Globo, versão online: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2011/07/adolescente-e-agredido-por-professor-no-patio-da-escola-no-espirito-santo.html>. Acesso em 27/07/2011.

Martha Mendonça. “A volta do cabelo crespo”. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI98385-15228-2,00-A+VOLTA+DO+CABELO+CRESP0.html>. Acesso em 27/07/2011.

Matéria “O funk das debutantes” publicada pelo Jornal O Globo. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/platb/revistafantastico/2008/12/11/cezareth-canta-o-funk-das-debutantes>. Acesso em 27/07/2011.

Marcelo Freixo, em fala na ALERJ, disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/deputados-revogam-lei-que-proibia-baile.html>. Acesso em 27/07/2011.

Neguinho da Beija-Flor, em fala na ALERJ, <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/deputados-revogam-lei-que-proibia-baile.html> , acesso em 27/07/2011.

Notícia jornalística publicada em O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2009/09/01/alerj-revoga-lei-que-restringia-bailes-funk-767411082.asp>. Acesso em 24/07/2011.

Notícia jornalística publicada em <http://conexaoafro.wordpress.com/2011/06/11/brasil-cria-quotas-mnimas-para-negros-no-acesso-funo-pblica>. Acesso em 27/07/2011.

Relato de Adriana Guivo intitulado "Paraísos Possíveis": as videoinstalações que vão dos morros cariocas ao Pólo Norte. Disponível em: <http://www.colheradacultural.com.br>. Acesso em 27/07/2011.

SEPAL, SErvindo a PAstores e Líderes. Disponível em: <http://www.lideranca.org>. Acesso em 22/07/2011.

<http://apafunk.blogspot.com/2011/05/deputados-do-rio-discutem-legalizacao.html>. Acesso em 27/07/2011.

<http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=136>. Acesso em 27/07/2011.

CABRAL, Arthur. Nos bastidores do funk, contrabando de armas, tráfico de drogas: depoimento de profissional.

<http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=136>. Acesso em 27/07/2011.