

Micael
Herschmann

O Funk e o Hip-Hop invadem a cena

EDITORIA



O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA

UFRJ

Reitor

Aloisio Teixeira

Vice-Reitora

Sylvia Vargas

*Coordenador do Forum
de Ciência e Cultura*

Carlos Antonio Kalil Tannus

Editora UFRJ

Diretor

Carlos Nelson Coutinho

Editora Executiva

Cecília Moreira

Coordenadora de Produção

Janise Duarte

Conselho Editorial

Carlos Nelson Coutinho (presidente)

Charles Pessanha

Diana Maul de Carvalho

José Luis Fiori

José Paulo Netto

Leandro Konder

Virgínia Fontes

O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA

MICAEL HERSCHMANN

2ª edição
Editora UFRJ
2005

Copyright 2000 by © Micael Herschmann.

Ficha Catalográfica elaborada pela Divisão de
Processamento Técnico – SIBI/UFRJ

H571f Herschmann, Micael.

O funk e o hip-hop invadem a cena / Micael
Herschmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

304p.; 13 x 19 cm.

1. Antropologia - Cultura de massa 2. Juventude -
comportamento. I. Título.

CDD 306.42

ISBN 85-7108-226-X

1. edição 2000

Edição de Texto

Cecília Moreira

Revisão

Ana Paula Mathias de Paiva

Cecília Moreira

Josette Babo

Maria Teresa Kopschitz de Barros

Capa

Adriana Moreno

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica

Alice Brito

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Forum de Ciência e Cultura

Editora UFRJ

Av. Pasteur, 250/sala 107 - Rio de Janeiro

CEP: 22295-900

Tel.: (21) 2295 1595 r. 124 a 127

Fax: (21) 542 7646 e 2295 0346

<http://www.editora.ufrj.br>

Apoio



Fundação Universitária
José Bonifácio

Para Elianne, que, tantas vezes, com seu sorriso
e carinho, resgatou-me para a vida.

Em homenagem a Sofia Gegner, que
alicerçou esta e outras jornadas.

Sumário

Agradecimentos	9
Apresentação	13
Os arrastões	15
O <i>outro</i> no Brasil contemporâneo	35
Demonização e glamourização na mídia	89
No ritmo do funk	127
Atitude consciente	185
A política dos estilos de vida na cultura urbana	213
Circuitos marginais e alternativos de produção/consumo	247
Abalando os anos 90	281
Glossário	287
Referências bibliográficas	291

Agradecimentos

Este livro não poderia ter sido feito sem a colaboração dos pesquisadores que participaram do projeto integrado Violência, Comunicação e Cultura, bem como dos professores, amigos da Escola de Comunicação da UFRJ e dos meus colegas de pós-graduação que, muitas vezes sem o saber, subsidiaram indireta e diretamente este trabalho, sinalizando questões. A todos o meu agradecimento. Sou especialmente grato a Karl Erik Schøllhammer, Elizabeth Rondelli, Ana Paula G. Ribeiro, Kátia Lerner, Beatriz Jaguaribe, Nízia Villaça e Janice Caiafa, companheiros com quem, em vários momentos, discuti muitas das idéias que aqui desenvolvo.

Devo muito, também, aos pesquisadores que se debruçaram sobre o tema, com os quais pude dialogar sobre algumas de suas problemáticas fundamentais. Em especial, o meu muito obrigado a George Yúdice, Olívia G. da Cunha, Tricia Rose, José M. Valenzuela Arce, Hermano Vianna e Livio Sansone. Agradeço ainda aos meus alunos de Cultura Brasileira com os quais, em diferentes períodos, discuti muitos dos tópicos que pontuam este trabalho. Suas inquietações foram decisivas para o amadurecimento das hipóteses que são aqui apresentadas.

Provavelmente eu não teria conseguido organizar o material de pesquisa sem a preciosa colaboração das minhas auxiliares de pesquisa envolvidas diretamente com esta investigação, Jaqueline de Lavôr e Adriana Ribeiro, que enfrentaram as situações mais inusitadas e levantaram um enorme número de informações. Sei que talvez nunca possa retribuir pelo que fizeram. Deixo também registrada minha gratidão aos inúmeros amigos e colegas que fiz durante essa investigação, os quais ajudaram, de diversas maneiras, a enfrentar as várias etapas deste estudo e me permitiram concretizá-lo. Em especial, a Fátima Ceccheto, Tânia Melo, Manoel Ribeiro e DJ Marlboro. Aos DJs, MCs, rappers, funkeiros, dançarinos, donos de equipe de som e de bailes, ao pessoal da Atcon, Voz Ativa Oficina Cultural e Associação Funkeiros Unidos do Rio, grafiteiros, *managers*, simpatizantes e, em particular, a DJ TR, Bill, Ed Whiller e Lord Sá, muito obrigado pela forma generosa com que subsidiaram a pesquisa de modo geral.

Fico em dívida com minha família e meus amigos, a quem sei que não poderei recompensar pelos momentos de “ausência” e pelo *stress* que significou a difícil convivência com alguém que está realizando este tipo de trabalho.

As sugestões e críticas de Carlos Alberto Messeder Pereira, sempre precisas, e, principalmente, seu companheirismo amenizaram a difícil gestação deste livro. Não há palavras que expressem o meu reconhecimento.

Foi essencial o apoio das agências financiadoras – CNPq, Capes e Faperj –, de diferentes formas e em diversos momentos, para que este projeto se realizasse.

AGRADECIMENTOS

Há, ainda, outros que esqueci de mencionar e que, através de comentários, conversas e entrevistas informais e formais, permitiram-me compreender melhor o complexo mundo do funk e do hip-hop. De alguma maneira, a sua ajuda está incorporada a este trabalho.

MICAEL HERSCHMANN

Apresentação

As representações da violência no Brasil e na cultura contemporânea – frequentemente associadas às manifestações juvenis – levaram-me a estudar o funk e o hip-hop. Intrigava-me o fato de que as narrativas da violência veiculadas na mídia (a qual identificava esses jovens como sujeitos dos delitos) e o clima de histeria que tomou conta do País na primeira metade dos anos 90 (especialmente nos principais centros urbanos) contradiziam a imagem paradisíaca que ainda se tinha dele. Perguntava-me: que Brasil é esse que vem se afirmando cada vez mais no imaginário social? Ao iniciar meus estudos, logo percebi que a violência vem evidenciando a falência de um modelo, de um “retrato de Brasil” – em geral construído a partir de diferentes recursos simbólicos canonizados na literatura, nas artes plásticas, na música etc. – no qual era possível encobrir o potencial de tensões e conflitos presente em nosso cotidiano. A literatura e, de modo geral, o pensamento modernista notabilizaram imagens não conflituais do País. Repensar hoje o fenômeno da violência, especialmente a urbana, em suas mais variadas formas e expressões, é de fundamental importância para o entendimento da dinâmica sociocultural brasileira. Atesta-se,

de certa maneira, a crise do ideário que tomava as narrativas que exaltavam a *malandragem* e o *jeitinho* como evidências claras da índole não violenta do brasileiro. A crescente percepção de que os conflitos estão presentes no comportamento de diversos segmentos sociais e a sua veiculação constante na mídia quase impossibilitam se pensar o Brasil hoje, ou os processos de comunicação no interior da sociedade brasileira, sem se levar em conta este fato social.

Em vista disso, este trabalho pretende focalizar um dos campos da cultura em que se verifica a presença de um referencial significativo de violência: o universo da música, no qual especialmente o funk e o hip-hop, nas suas diversas formas de expressão, atualizam um “tom conflituoso”, ou pelo menos tenso, pouco visto anteriormente na Música Popular Brasileira (MPB). O funk e o hip-hop (e talvez alguns dos gêneros musicais presentes nos principais centros urbanos do País) apresentam-se como estudos de caso que, em função do lugar que ocupam junto às camadas juvenis menos favorecidas da população, permitem repensar a emergência, no imaginário social, de um Brasil fragmentário e plural.

MICAEL HERSCHMANN

Os arrastões

O Jornal Nacional da Rede Globo do dia 18 de outubro de 1992 dedicava boa parte de seu tempo a relatar e exibir imagens de certos “distúrbios” ocorridos na Praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, naquele dia de sol:

Rapidamente as gangues tomam conta da areia... Uma parede humana avança sobre os banhistas... pavor e insegurança... Sem que se saiba de onde... começa uma grande confusão... O pânico toma conta da praia... As pessoas correm em todas as direções... São mulheres, crianças, pessoas desesperadas à procura de um lugar seguro... A violência aumenta quando gangues rivais se encontram... Este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado... A poucos metros dali outro bando avança sobre a quadra de vôlei... Os jogadores se afastam da quadra e correm para proteger as barracas, mulheres e crianças... Dois policiais... apenas dois... chegam até à areia... Eles estão armados mas parecem não saber o que fazer com tanta correria... Perto dali, rapazes ignoram a presença dos policiais e aproveitam para roubar...

Nos dias posteriores, o tom grave e dramático caracterizou a apresentação dos eventos que ficaram conhecidos sob

o rótulo de “arrastões” na mídia nacional e internacional. Cenas exibindo correrias desenfreadas, brigas, gritos e confusões envolvendo jovens e a polícia criaram um clima de “histeria” junto à população. O fenômeno dos “arrastões” não era propriamente novo ou inusitado, mas aqueles, particularmente, foram fundamentais para a reificação de uma certa imagem estigmatizada dos jovens dos segmentos populares do Rio.

As representações e os sentidos atribuídos ao evento co-nhecido como “arrastão”,¹ especialmente aqueles de outubro de 1992, colocavam em debate a seguinte questão: vivemos realmente em uma “cidade partida”,² em um regime de *apartheid* no Rio de Janeiro? A maneira histérica pela qual foram retratados na mídia sugeria distúrbios do porte daqueles ocorridos em Los Angeles no mesmo ano.³

À medida que avançava este trabalho, perguntava-me se o passado de expressões da cultura popular como, por exemplo, o jazz⁴ ou o samba não teria algo a nos ensinar sobre o que estaria acontecendo com o funk* nos últimos anos. Mesmo reconhecendo inúmeras diferenças entre o funk e o samba, indagava-me se não se estaria estigmatizando mais uma vez uma importante expressão cultural, que, em um futuro próximo, seria agenciada de forma emblemática pela Cidade ou, quem sabe, pelo País, tal como ocorreu com o samba.⁵

* As expressões em língua inglesa referentes ao universo funk e hip-hop e outras da cultura pop estão grafadas em tipo normal por serem de uso corrente entre os jovens e na mídia, além de serem a base deste livro. (N. do E.)

Parto do pressuposto de que manifestações como, por exemplo, o funk e o hip-hop (no Brasil e nos Estados Unidos) e o punk (na Inglaterra) têm contribuído para evidenciar o intenso processo de fragmentação que vem marcando a dinâmica sociocultural contemporânea. Aliás, essas expressões culturais associadas aos jovens parecem sinalizar na direção do duplo movimento que tem caracterizado o recente espaço social urbano: a pluralização (considerada por muitos como evidência da desintegração e do esvaziamento dos laços sociais) e a ação homogeneizadora da globalização. A emergência de diversos grupos sociais (não só juvenis) articulados às inúmeras formas de consumo permite-nos questionar a visão conformista e/ou apolítica das sociedades atuais e redimensionar a visão atomizada e degradada das grandes cidades, bem como atestar a incapacidade das políticas sociais em dar respostas satis-fatórias.

A principal relevância das expressões culturais juvenis parece ser a de se oferecerem como “espelhos de seu tempo”. Um tempo, de modo geral, visto pelo ângulo das teses pes-simistas. O desafio que os pesquisadores enfrentam ao se debruçarem sobre o contexto atual, ao se depararem com essas móveis expressões culturais, é o de ver algo além da aparente sensação de desordem e caos.

Assim, trabalhando não só com os discursos e representações associados ao funk e ao hip-hop entre os anos de 1990 e 1997, mas também com entrevistas e “observações de campo”, busquei, para além do estereótipo e da imagem criminalizadora que carregam, trazer à discussão alguns aspectos da lógica interna que rege a ação dos agentes sociais a eles relacionados. Isto é, tomei como objeto de estudo as imagens e

narrativas produzidas não apenas pelos veículos de comunicação de massa no que se refere às tensões e conflitos identificados com esses agentes sociais, mas também os discursos (letras e entrevistas), as ritualizações (bailes, shows, indumentária) e as práticas sociais promovidas por esses indivíduos no espaço urbano.

Procurei problematizar – a partir do estudo de caso do funk e do hip-hop no Rio de Janeiro e em São Paulo – a articulação dos jovens dos segmentos populares na dinâmica da cultura urbana contemporânea. Isso possibilita repensar como, a partir de expressões culturais, esses jovens se inserem no mercado, lidam com processos de estigmatização e glorificação bastante freqüentes na mídia e, ainda, que tipo de repercussões seus estilos de vida acarretam, isto é, que tipo de implicações sociopolíticas eles promovem direta e indiretamente.

Não pretendo contar a história do funk ou constituir uma etnografia sobre o assunto. Na realidade, o trabalho pioneiro de Hermano Vianna sobre o universo funk carioca dos anos 80, apesar das mudanças que se operaram nos últimos anos, continua sendo uma referência fundamental para aqueles que buscam dados sobre a trajetória deste movimento nos anos 70/80, ou se aprofundar nos meandros desta expressão cultural.⁶ Tomo o funk e o hip-hop, na verdade, para repensar as articulações entre Estado, sociedade e mercado, que permitiriam enfatizar algumas das articulações que vêm caracterizando as relações entre cultura (especialmente as minoritárias e/ou marginais) e poder nos anos 90.

Retomo, em certo sentido, no que se refere ao funk, o ponto em que a pesquisa de Vianna se encerra. Discuto este fenômeno nos anos 90, analisando no contexto em que

ocorreram os famosos “arrastões” de 1992/1993, os quais constituíram uma espécie de marco para o funk e o hip-hop, uma espécie de divisor de águas. A partir daquele momento, com a intensa veiculação na mídia, ambos adquirem uma nova dimensão, colocando em discussão *o lugar do pobre* no debate político e intelectual do País. Além disso, ascendendo à condição de modismo, seus referenciais estéticos passaram a ser consumidos indistintamente por jovens do *asfalto* ou dos *morros*. Analiso também o início do processo de estigmatização e glamourização do funkeiro e do b-boy – forma de designar o público do hip-hop, ou seja, aqueles que fazem parte dessa cultura –, que, posteriormente, tornaram-se comuns no cotidiano de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo.

Orientou-me a seguinte indagação: que Brasil é este que emerge no imaginário social urbano e que tem na comunicação visual e, principalmente, na música juvenil um importante terreno de produção de estilo, de visão crítica, bem como de explicitação de conflitos e diferenças cada vez mais difíceis de serem ocultadas?

Ao contrário, no entanto, do que em geral se imagina e se divulga freqüentemente, pude constatar que esses grupos sociais parecem construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais e globais) que lhes têm permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. Assim, se, por um lado, a imagem deles aparece na mídia quase sempre

associada às gangues e às organizações criminosas, por outro lado, constata-se também um grande interesse por sua produção cultural. Apesar do constante processo de estigmatização, sua imagem exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação.

Este ensaio tem como objetivo não só oferecer pistas para reavaliar a recente dinâmica sociocultural do País como também fazer uma análise comparativa entre esses fenômenos sociais e outros que ocorrem em alguns países centrais, em particular nos Estados Unidos. Procurei colocar em evidência um certo “jogo de espelhos” bastante presente, isto é, destacar os aspectos transnacionais destas expressões culturais. Em outras palavras, ao ressaltar o “diálogo” (nem sempre evidente e/ou claro) com o contexto sociocultural norte-americano, objectivei uma perspectiva que focalizasse também a produção cultural dessa sociedade, que hoje simboliza a principal referência para a grande maioria das expressões juvenis contemporâneas.⁷

O funk e o hip-hop pré-arrastão

A trajetória que conduziu à afirmação do funk (no Rio de Janeiro) e do hip-hop (em São Paulo) como importantes fenômenos urbanos juvenis dos anos 90 fez-se, por um lado, à margem e, por outro, nos interstícios da indústria cultural. Um breve histórico da chamada música negra norte-americana da segunda metade do século XX e do próprio funk e do hip-hop no Brasil é fundamental para que se compreendam melhor estas expressões juvenis.

Poderíamos iniciar nossa história com o blues (elaborado nas décadas de 30 e 40) ou sua versão eletrificada, o rhythm and blues. Entretanto, vamos tomar como ponto de partida as experiências realizadas por alguns músicos oriundos da tradição protestante, que criaram o soul a partir da união do gospel e do rhythm and blues. O soul teve como seus principais divulgadores músicos como Ray Charles e James Brown, e durante boa parte dos anos 60 entou a luta pelos direitos civis dos negros americanos.

O termo funk, ou melhor, funky,⁸ surgiu na virada da década de 60 para a de 70 e passou, de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de “orgulho negro”. Na realidade, com a intensa presença do soul no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o funky como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, “revolucionária”, dirigida para essa minoria étnica. Hermano Vianna, em seu pioneiro trabalho etnográfico, obser-va que a partir daquele momento “(...) tudo podia ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk”.⁹

Ao mesmo tempo, nos guetos de Nova York, surgia um tipo de som que iria mudar o cenário da música negra. DJs como o jamaicano Kool-Herc e seu discípulo Grand Master Flash começaram a dar festas no gueto do Bronx (NY), utilizando-se de técnicas que posteriormente se tornariam fundamentais para este tipo de música eletrônica. Dentre essas técnicas, eles introduziram os sounds systems, mixadores, scratch¹⁰ e os repentes eletrônicos, que ficaram posteriormente conhecidos como raps.¹¹ Nestas festas realizadas neste gueto afro-caribenho e também em outros afro-americanos e até em

alguns porto-riquenhos, surgiram outros elementos associados à música: o break – dança em que o dançarino Crazy-Legs teve um papel de destaque; as grafitagens de muros e trens do metrô – estilo popular de “muralismo” contemporâneo que tem nos grafiteiros Phase2 e Futura suas grandes referências; e, finalmente, um estilo de se vestir despojado – com calças de moletom, jaquetas, camisetas, boné, tênis, gorro etc., das principais marcas esportivas. Todos esses elementos passaram a compor o chamado mundo do hip-hop. A música do hip-hop era feita sobre a base dos ritmos funky. A diferença é que o hip-hop utilizava estes ritmos para produzir um som pesado e arrastado, reduzido ao mínimo, em que se utilizava apenas bateria, scratch e voz.

O soul já era bem conhecido mundialmente desde os anos 60, mas os ritmos funky projetaram-se internacionalmente a partir de 1975 com a banda Earth, Wind and Fire e seu LP de sucesso, *That's the way of the world*, que sintetizava um funk alegre, extremamente vendável, descompromissado com a questão étnica. Este disco abriu caminho para outros músicos e para o modismo “disco” (discoteca) que atingiu várias regiões do mundo e tomou conta da música negra norte-americana durante alguns anos.

A origem do funk carioca remete-nos ao início dos anos 70, com os Bailes da Pesada que foram promovidos por Big Boy e Ademir Lemos, por pouco tempo, em uma das principais casas de espetáculo de música pop do Rio de Janeiro, o Canecão. Esses DJs tocavam rock, pop e davam especial destaque aos músicos de soul, como James Brown, Wilson Pickett and Kool and the Gang nos seus bailes dominicais, procurados por cerca de 5 mil jovens de todos os bairros da Cidade.

Quando a administração do Canecão passou a privilegiar a MPB, os Bailes da Pesada foram levados para a Zona Norte, onde passaram a ser realizados em diferentes clubes da região. Para continuar realizando bailes de grande porte, que algumas vezes chegavam a reunir mais de 10 mil jovens por evento, os seguidores deste filão aberto por Boy e Lemos tiveram de investir na compra de equipamentos, boa parte deles importada. As equipes passaram a empilhar caixas de som, formando enormes paredes ou muralhas que se tornaram marca registrada destes bailes. Essas equipes, praticamente fundadoras desses bailes do subúrbio, tinham nomes sugestivos como Revolução da Mente, inspirado no *Revolution of Mind* de James Brown, ou Soul Grand Prix e Black Power.

Foi a equipe Soul Grand Prix que, em meados da década de 70, inaugurou a nova fase dos ritmos funky no Rio de Janeiro, rotulada pela imprensa como “Black Rio”. As explicações para a mudança do ecletismo inicial dos Bailes da Pesada para o soul não são muito elaboradas. Em geral, os articuladores desses novos bailes diziam que se tinha optado pela música mais dançante.

Entretanto, como foi veiculado pela mídia, realmente em um número reduzido de bailes procurava-se desenvolver um formato didático e militante. Nos bailes promovidos pela Soul Grand Prix, por exemplo, usava-se, com frequência, uma combinação de elementos midiáticos – slides, filmes, fotos, pôsteres etc. – que visava “despertar” os freqüentadores para o estilo “black is beautiful” da época.¹²

O fato de os jovens da Zona Norte estarem se engajando em uma cultura negra mediada pela indústria cultural norte-americana provocou, na época, muitos argumentos des-

favoráveis sobre a possível marca de uma colonização cultural. Entretanto, como observou uma das mais importantes personalidades da Bahia, Jorge Watusi, o soul e o funk são movimentos que devem ser considerados, pois podem conduzir à revitalização de formas afro-brasileiras tradicionais, como o afoxé da Bahia. Em outras palavras, na condição de um dos fundadores do primeiro bloco de carnaval afro, o Ilê Aiyê, Watusi contestou o caráter comercial do soul no Rio e concordou que o engajamento na música negra norte-americana poderia favorecer a “(...) recuperação de raízes negras brasileiras”.¹³

Antes que a grande imprensa se cansasse da novidade black, as gravadoras ainda tentaram frustradamente “emplacar” o soul nacional no mercado. À exceção de Tim Maia e Tony Tornardo, a maioria destes músicos e dançarinos praticamente caiu no esquecimento. A repressão implementada pelo regime militar vigente no País e o *boom* da moda da discoteca, aprecia-da tanto pela Zona Sul quanto pela Zona Norte da Cidade, enterraram de vez as tentativas de se desenvolver, naquele momento, qualquer movimento étnico.

Passado esse modismo, a Zona Sul voltou a namorar o emergente rock nacional (o chamado “BRock dos anos 80”)¹⁴ em seus mais variados estilos, e a Zona Norte permanece fiel à música negra norte-americana, numa batida muito semelhante ao que se conhece hoje como charme.

Ao longo dos anos 80, vários elementos oriundos do hip-hop norte-americano, dos novos ritmos funky, foram sendo introduzidos nos bailes. As rádios e mesmo os bailes reservavam cada vez menos tempo para o charme. O baile, de modo geral, foi mudando lentamente. Equipes como a Furacão 2000,¹⁵ que sucedeu com êxito as equipes fundadoras, já realizavam

bailes no subúrbio nos quais as danças eram mais grupais e a indumentária já não lembrava tanto o estilo soul ou afro ou mesmo b-boy (cf. Glossário).

Apesar de o hip-hop norte-americano ter influenciado a dinâmica da cultura funk e algumas de suas músicas serem tocadas com certa frequência nesses bailes realizados nos subúrbios da Cidade, poucas eram as pessoas associadas ao movimento que faziam referência ao termo hip-hop. Expressões como “funk”, “balanço” e “funk pesado” passaram a ser as designações mais populares. Também não se podia afirmar que o mundo funk carioca fizesse propriamente parte da cultura hip-hop. Pode-se dizer que, cada vez mais, o “local reinterpretava o global”; estava em andamento um intenso processo de apropriação da cultura hip-hop por parte dos consumidores cariocas que determinou similaridades mas, principalmente, diferenças entre o “funk nacional” e o hip-hop em geral, ressimbolizado no mundo inteiro. Aliás, enquanto o funk ia se afirmando na cultura urbana carioca ao longo da década de 80, o hip-hop começava a encontrar um terreno propício para o seu desenvolvimento, especialmente na noite paulistana. O hip-hop “nacional” surgiu, em meados da década de 80, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos e contou, nos seus primeiros eventos, com a forte presença de grupos norte-americanos e alguns poucos expoentes brasileiros. Mobilizando no início apenas a juventude negra e trabalhadora da cidade, o hip-hop hoje está organizado em grupos, associações, “posses”¹⁶ e pequenas gravadoras, vem difundindo-se e atraindo boa parte da população jovem e constitui importante segmento de mercado. Um dos seus introdutores foi o rapper Nelson, que, ainda

na década de 80, trouxe o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo. O programa de rádio mais antigo foi o *Rap Brasil*, diri-gido pelo Dr. Rap, veiculado, também naquela cidade, na Rádio Metropolitana FM.

Vianna observa que, mesmo antes de se consolidar como importante segmento de mercado, a apropriação promovida pelos funkeiros não se resumia apenas à dança e à indumentária. Ele destaca ainda: a) o processo de homofonia promovido por esses jovens e b) o “pirateamento” que, em certo sentido, os DJs fazem dos produtos da indústria fonográfica. De fato, as letras da música negra norte-americana, que fazem referência às políticas raciais e culturais, não eram por eles compreendidas. Não havia raps nacionais, e os funkeiros adaptavam o léxico inglês na base da homofonia: “you talk too much” e “I’ll be all you ever need” eram transformados em bordões aparentemente sem sentido em português, como “taca tomate” e “ravioli eu comi”.¹⁷ O próprio título da música era renomeado em função deste processo de homofonia. O primeiro caso citado acima é um refrão de uma música do grupo norte-americano Run-DMC, que passou a ser conhecida como “Melô do tomate”. Muitas vezes o próprio DJ puxava o refrão no baile.

Aliás, a preocupação do discotecário era promover um processo de identificação entre os frequentadores e as músicas norte-americanas que ele importava. As limitações de nosso mercado para o consumo deste tipo de música (salvo algumas exceções) naquele momento dificultavam o acesso a essa produção – praticamente não disponível nos rádios e nas lojas de discos – e mobilizavam os DJs a se inserirem num tráfico complexo de fitas e LPs. Boa parte do que os discotecários ganhavam era reinvestido numa rede de *couriers* que viajavam

periodicamente para Nova York e Miami a fim de comprar essa produção musical, aqui ainda inédita. Esses *couriers* podiam ser empregados de agências de turismo e de companhias aéreas, ou mesmo os próprios DJs que chegavam a Nova York pela manhã, faziam os contatos e retornavam no mesmo dia, em vôos noturnos. No Rio, vendiam sua mercadoria para revendedores de quem os outros DJs conseguiam as músicas. Existia, portanto, uma competição bastante acirrada com relação às fitas e aos discos, uma vez que a qualidade da música – medida segundo suas propriedades dançantes – é o que garante, de modo geral, aos DJs o seu “lugar no mundo”. Uma das primeiras providências tomadas pelos DJs ao receberem um disco novo era adulterar o selo e a capa, para dificultar a localização daquele trabalho por outros discotecários, buscando assim garantir, pelo menos temporariamente, a exclusividade de um sucesso para os bailes em que trabalhavam. Esse tráfico, entretanto, praticamente desapareceu nos anos 90, com as facilidades de acesso que se tem hoje à produção externa da indústria fonográfica e com o aparecimento de grupos e de uma produção de melôs e raps “nacionais”.

À medida, portanto, que o funk foi se nacionalizando, foi também se distanciando do referencial hip-hop. Entretanto, parte da juventude negra mais politizada permaneceu-lhe fiel. Enquanto no Rio o conteúdo, o ritmo, se traduziu num clima e em uma música mais dançante, alegre e não necessariamente politizada, em São Paulo, e dentro de alguns círculos, o hip-hop foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro. Aliás, de modo geral, os órgãos e as “posses” voltados para o fomento desse movimento apóia-se sobre uma vasta produção musical

rotulada como “afro” – como, por exemplo, reggae, hip-hop, charme e mesmo o funk –, uma estratégia de mobilização de um contingente jovem da população negra. Para desespero de alguns articuladores políticos, nem sempre é possível colocar todos esses grupos sociais sob a mesma bandeira. O peso que algumas questões têm para uns não é o mesmo que para outros grupos. Assim, ao longo da década de 90, à medida que o funk e o hip-hop se “nacionalizavam” e popularizavam – um no Rio e outro em São Paulo –, funkeiros e b-boys se distanciavam: criou-se a dicotomia entre “alienados” e “engajados”. Não que isso corresponda realmente ao que vem ocorrendo. O simples fato de o funk produzir uma música alegre, romântica e bem-humorada não implica uma postura apolítica. De qualquer maneira, os b-boys e outros grupos que se alinham ao movimento negro (como os charmeiros) acusam o funk de produzir uma música despreocupada, que promove apenas o entretenimento. De certa forma, os funkeiros deixaram de ser bem-vindos em outros bailes.

Na verdade, isso pouco ocorreu no Rio de Janeiro. Os bailes funk gradativamente foram se tornando uma das principais formas de lazer dos jovens pobres da Cidade. Um dos responsáveis pela fase atual do funk, pelo processo de “nacionalização” da música, isto é, pelo surgimento de músicas cantadas em português, foi o DJ Marlboro, que em 1989 organizou e produziu o disco *Funk Brasil nº 1*.¹⁸ O sucesso alcançado por essa coletânea redimensionou o mercado fonográfico nacional, abrindo caminho para que vários jovens “adquirissem voz” e saíssem do anonimato, colocando em evidência uma “realidade dura” e uma cultura do subúrbio. Os grandes eventos que vinham sendo produzidos por Marlboro e pela equipe da Furacão 2000,

mesmo antes dos famosos arrastões, em megaespaços como o ginásio do Maracanãzinho, já indicavam um crescimento de popularidade dessa expressão cultural.

O funk e o hip-hop não começaram com os “arrastões”, mas eles certamente aceleraram um processo de popularização, arremessando esses jovens no centro do cenário midiático, fazendo com que ocupassem, de início, as seções policiais dos noticiários dos grandes veículos de comunicação e, depois, também seus respectivos cadernos culturais.

Como discutiremos nos próximos capítulos, não seriam simplesmente as brigas e nem o clima de competição os fatores determinantes que explicariam o rápido destaque alcançado pelo funk. Na verdade, os conflitos já existiam (talvez em proporções diferentes das de hoje) e, muitas vezes, faziam parte da estrutura e da dinâmica da festa.¹⁹ Tampouco os discursos radicais e inflamados explicam a trajetória conturbada do hip-hop. Entretanto, analisando o contexto sociopolítico local e global dos anos 90, talvez possamos compreender melhor não só a maneira pela qual esses jovens dos segmentos populares e seu cotidiano adquiriram ou conquistaram significativa visibilidade social, mas também como se construiu um clima de pânico que tomou conta das principais cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Notas

1 Termo que passa, a partir de 1992/1993, a designar emblematicamente um tipo de “tumulto”, “saque/pilhagem” promovido por jovens pobres. Este tipo de ação conjunta em que um grande grupo de jovens corre de forma compacta em áreas densamente ocupadas da cidade (como as praias), supostamente “pe-

gando o que podem pelo caminho”, tem produzido imagens espetaculares na mídia e reificado a sensação de medo no imaginário coletivo urbano. Os “temidos” e “espetaculares” arrastões apareceram pela primeira vez na imprensa associados à ação de pivetes nas praias da Zona Sul, mas este fenômeno rapidamente passou também a ser utilizado para designar qualquer tipo de ação coletiva mais radical e/ou violenta de qualquer grupo oriundo dos segmentos populares no espaço urbano.

2 Mais do que determinar se uma cidade é mais “partida” do que outra, busca-se aqui repensar a maneira pela qual as representações, especialmente as veiculadas na mídia, conformam a maneira com que encaramos o espaço urbano. Sobre a crescente percepção da Cidade do Rio de Janeiro como violenta e cada vez mais distante do seu ideal de “Cidade Maravilhosa”, ver, entre outros trabalhos: Ventura, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994; e Carvalho, Maria Alice Resende de. “Cidade escassa e violência urbana”. *IUPERJ*, Rio de Janeiro, n. 91, 1995. Série Estudos.

3 A exibição na mídia do espancamento do jovem negro Rodney King por policiais brancos de Los Angeles produziu uma violenta reação em massa da comunidade negra daquela cidade, levando as autoridades locais, em função do quebra-quebra, na ocasião, a declarar “estado de calamidade pública”.

4 Sobre a trajetória conturbada e, em alguns momentos, marginal do jazz, cf. Hobsbawm, Eric. *A história social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

5 Sobre o processo de criminalização pelo qual o samba passou antes de se tornar um “símbolo nacional”, cf. Moura,

Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983; Sodré, Muniz. *Samba, dono de corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979; Pereira, Carlos Alberto M. *Reinventando a tradição. O mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o Bloco Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, 1995 (mimeo.); e Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.

6 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

7 Uma outra motivação que me levou a trabalhar conjuntamente o funk e o hip-hop é o fato de que ambos atestam o “potencial” do rap no Brasil e em outros países. Isto é, o crescente interesse dos jovens pobres de diversas localidades por esse estilo musical, essa linguagem, indica que o rap tem se consolidado não apenas como uma forma importante de expressão artística, mas também de protesto, de afirmação de valores, significados e etnicidades.

8 Apesar das leituras mais favoráveis, os sentidos atribuídos aos termos funk e funky guardam ainda certa ambigüidade. Segundo o *Novo Michaelis* (São Paulo, Melhoramentos, v. 1, 1994), “funk – 1. medo, susto, pânico, pavor; 2. medroso, covarde; ter medo de, temer; 2. aterrorizar, assustar, intimidar; 3. evitar, esquivar-se, fugir de, encolher-se, acovardar-se; funky – música de estilo e sentimento simples e rústico. Na gíria – batuta, bom” (p. 449).

9 Cf. Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 20.

10 Utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando

os discos no sentido anti-horário, de modo a produzir o som de arranhado.

- 11 Iniciais de *rythm and poetry* (cf. Glossário, p. 267).
- 12 Mais detalhes, cf. Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 26-28.
- 13 *Apud*: Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 29.
- 14 Sobre a explosão do rock nacional nos anos 80, cf. entre outros, Farias, Patrícia S. de. *O território do Rock Brasil: música popular e nacionalidade nos anos 80*. 1993. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1993. Chacon, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- 15 A Furacão 2000, um dos maiores conglomerados de empreendimentos do mundo funk, começou em Petrópolis, fazendo shows, bailes e eventos de rock na região serrana do Rio de Janeiro. A equipe de som Furacão 2000 passou a se dedicar ao funk quando se instalou no Rio, na década de 80, lançando, até 1986, cinco LPs dedicados a este tipo de música (para mais informações das equipes de som dos anos 70/80, ver Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 35-49).
- 16 As associações, como as posses, são compostas pelas bandas de rap, dançarinos e grafiteiros, bastante expressivos em São Paulo. Elas em geral têm três objetivos, nem sempre presentes integralmente ou com a mesma intensidade: potencializar a capacidade de produção de música e apresentações não restritas necessariamente aos bairros de origem; organizar ações comunitárias e eventos que visem promover campanhas

ou levantar fundos para atender aos necessitados, e ações políticas muito próximas daquelas praticadas por integrantes do movimento negro. Para mais informações sobre as posses, ver Sposito, Marília. “A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade”. *Tempo Social*, São Paulo: USP, nov. 1994.

17 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 82. Ver também *Programa Legal* sobre as galeras funk que foi ao ar na TV Globo em 1991.

18 Para maiores informações sobre a “nacionalização” do funk, ver Salles, Lúcia. *DJ Malboro por ele mesmo. O funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

19 Durante sua pesquisa na década de 80, Hermano Vianna atestou que a violência também era um tema constante no discurso de empresários e organizadores. Para boa parte dos freqüentadores já existia uma associação entre bailes e confusão. Os bailes em que podiam ocorrer tumultos com mais freqüência eram conhecidos como “bailes do bicho”. Ver Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 76-86.

O outro no Brasil contemporâneo

Assistimos hoje à crise de um modelo, de um paradigma de Brasil, no qual era possível encobrir ou colocar em segundo plano aquilo que o *outro* traria de irreduzível, os diferentes interesses presentes em nosso cotidiano social com o recurso simbólico a imagens unificadoras construídas a partir de diferentes materiais. É como se acompanhássemos, no imaginário social, a desfiguração gradativa da fisionomia da sociedade bem-humorada que tem como símbolos máximos manifestações culturais como o carnaval, o samba e o futebol. No seu lugar, vem se esboçando um imaginário social que, sem descartar totalmente a antiga imagem do País, estabelece um no-vo “retrato” do Brasil, marcado pela pluralidade e por fraturas sociais profundas, tais como sugerem as representações associadas ao mundo do funk e do hip-hop. Ambos parecem expressar e sintetizar, nas letras e na diversidade de sons e gestos, o novo ambiente cultural urbano brasileiro contemporâneo. Permitem esboçar um mapa da multiplicidade de territórios presentes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ou melhor, permitem compreender um pouco da emergente dinâmica cultural destas “cidades-vitrines” do País.

Em outras palavras, privilegiou-se no funk e no hip-hop o estudo dos processos comunicativos, das ritualizações, dos mecanismos de consagração e marginalização no mercado, visando com isso refletir sobre a nova dinâmica cultural contemporânea do País. Problematizaram-se, através desses estudos, as relações entre culturas minoritárias e poder no Brasil, hoje, analisando a atuação de instituições que exercem o poder através de “dispositivos de controle” e de produção de um “consenso”; e práticas sociais que apontam para a diferença e que, em certo sentido, reorganizam ou, pelo menos, sugerem uma nova configuração mais fragmentária do espaço social. Michel de Certeau afirma que em nossas sociedades, marcadas por uma forte presença “pedagógica” da mídia e do mercado, é necessário descobrir também que “maneiras de fazer e de pensar” formam a contrapartida do lado dos consumidores, isto é, formam os processos ora mudos, ora irruptivos que estão em constante negociação com a organização sociopolítica e econômica.¹

O compromisso de buscar um instrumental que pudesse fornecer pistas para se evitar uma análise reducionista do universo do fenômeno funk e hip-hop esteve sempre presente na elaboração deste trabalho. Por exemplo, busquei, ao longo dele, analisar criticamente, além dos dados e das narrativas que associam mais diretamente os grupos de funk e hip-hop ao irracionalismo e até mesmo à gênese da violência urbana, em geral produzidos pelos meios de comunicação de massa e/ou pelos órgãos de segurança, as avaliações condescendentes dessas manifestações culturais minoritárias. Meu objetivo, em última instância, foi caminhar rumo a uma interpretação mais aberta, sinalizando, sempre que possível, na direção da pluralidade de subjetividades.

Nesse sentido, o trabalho de campo e uma perspectiva transdisciplinar foram fundamentais para a superação de um ponto de vista determinista que permitiu não só a relativização de várias questões e acusações feitas a esses grupos sociais, como também trazer para debate e reflexão facetas pouco conhecidas do funk e do hip-hop.

Além do trabalho de campo, foi analisado o enunciado jornalístico, especialmente o da mídia impressa, neste trabalho. Nesta etapa do trabalho de pesquisa, a teoria da comunicação e os estudos culturais deram importantes subsídios. Os estudos de consumo ou de recepção também se configuraram em artifícios que não só me permitiram redimensionar os impactos da produção da mídia, mas também reconhecer novas instâncias de criação e de formulação de políticas culturais.²

Além disso, debruicei-me sobre as “representações sociais”,³ buscando problematizar a complexa fabricação/produção da mídia, ou melhor, o seu papel, por um lado, na afirmação e renovação de sentidos e significados das expressões culturais juvenis e, por outro, na construção de um imaginário coletivo urbano. Na medida em que traduzem as formas de percepção do social partilhadas por um determinado grupo, as “representações sociais” geram práticas e estratégias pelas quais este grupo compreende e age sobre a realidade em que vive. Como sugere Chartier, tratei de “(...) compreender as práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação”.⁴

Ao promover um estudo que contemplasse o consumo, a recepção e as representações sociais, visei construir uma análise que, por um lado, avaliasse criticamente o peso que a mídia e o mercado têm sobre expressões culturais populares

e de massa como o funk e o hip-hop e, por outro, permitisse repensar a capacidade de articulação/negociação desses grupos sociais na indústria cultural e os desdobramentos sociopolíticos dessa articulação.

O papel cultural da violência

A sociedade brasileira vem se modificando muito rapidamente nos últimos vinte anos, tornando-se cada vez mais complexa, heterogênea, diferenciada, e apresentando novas clivagens que não só não se esgotam na estrutura de classes como também desfazem as identidades tradicionais criando outras tantas, gerando uma pluralidade de interesses e de demandas nem sempre convergentes, quando não conflitantes e excludentes. É uma nova dinâmica societária feita de formas distintas de sociabilidade, algumas antigas e outras novas, que seguem as rápidas transformações da vida urbana, da organização da produção e do consumo; de diferenças nos usos da cidade, nos modos de fixação e mobilidade no espaço urbano e de acesso a bens materiais e simbólicos de uma sociedade de consumo estratificada e excludente; de diferentes e muito desiguais formas de integração em um mercado que se altera em ritmo acelerado, desestabilizando posições consolidadas, desfazendo hierarquias ocupacionais tradicionais.

Em outras palavras, a cena cultural hoje vem mudando rapidamente, refletindo uma crescente insatisfação dos indivíduos com o “regime democrático” que, mesmo reinstalado desde a década de 80, não conseguiu concretizar efetivamente a cidadania nem oferecer melhores condições de vida. Entretanto, é preciso ressaltar que é possível também identificar o surgimento de novos patamares e modelos de cidadania. Vemos

emergir um tipo de estrutura social que aproxima cidadania, comunicação de massa e consumo. Vemos emergir identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela dos mercados. Em vez de se

(...) basearem nas comunicações orais e escritas que cobriam espaços personalizados e se efetuavam através de interações próximas, essas identidades e identificações operariam hoje mediante a produção industrial de cultura, através da comunicação tecnológica do consumo diferenciado e segmentado de bens. Ao lado da tradicional definição socioespacial de identidades, referida a um território particular, é preciso considerá-la na sua dimensão sociocomunicacional. Em outras palavras, é preciso, hoje, levarem-se em conta tanto os cenários comunicacionais quanto informacionais, onde se configuram e renovam as identidades e onde parece emergir outro modo cultural de fazer política e de se construir cidadania.⁵

Além disso, assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou que pelo menos se colocam em tensão) a um certo paradigma da “não-violência” – representações e modelos que tinham, até bem pouco tempo, grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro –, o qual afirmava que todas as classes sociais e raças conviviam num clima de razoável harmonia.⁶ Uma nova realidade de galeras de rua, de quebra-quebras, de grupos ligados ao narcotráfico, de meninos de rua, de vigilantismo policial etc. tem, cada vez mais, colocado em xeque o velho mito do “País pacífico”. Notícias que sugerem a erosão da autoridade governamental e o crescimento do pânico e da violência no espaço urbano tornaram-se constantes.

Chacinas, massacres, esquadrões da morte, assassinatos, assaltos, furtos, brigas, a animosidade cotidiana das pessoas nas grandes cidades. O acúmulo e a exposição diária a tanta selvageria e incivilidade vão criando, no espírito dos brasileiros, uma verdadeira cultura da violência. E as pessoas acabam se acostumando com os níveis de brutalidade do ambiente em que vivem.⁷

Cabe ressaltar que, apesar desta crescente sensação no plano do imaginário, emerge também uma corrente de autores, os quais indagam se realmente assistiríamos ao crescimento do número de conflitos e “atos violentos” nas principais cidades brasileiras ou, em grande medida, à amplificação e fabricação deles no campo midiático. Em outras palavras, esses autores alertam para os riscos de um alarmismo exagerado que naturaliza a idéia de uma “cultura da violência e do medo” na sociedade brasileira, isto é, para o risco da produção cotidiana de interpretações homogeneizantes e reducionistas que estimulam reações insensíveis às singularidades de distintas experiências, relações, acontecimentos e processos, reações que concorrem para a produção de uma atmosfera de medo.⁸

Mesmo levando-se em conta a sua amplificação nos meios de comunicação, é possível identificar, neste contexto, a importância gradativa que não só a cultura funk e hip-hop, mas todo um conjunto de grupos urbanos associados a estilos musicais (como, por exemplo, rock heavy metal, reggae, punk e outros do gênero) têm desempenhado junto aos jovens. Os jovens vêm encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem, o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento, opor-se à tese da não-violência, isto é, de que o Brasil seria uma

“nação diversa mas não-violenta”. É o caso, por exemplo, das letras das músicas dos Racionais MCs, importante grupo de hip-hop paulista que, mesmo sem propor uma “solução” para o conflito, preocupa-se em denunciar os contrastes sociais, a violência promovida pela estrutura sociopolítico-econômica vigente no País.

(...) Malicioso e realista, sou eu
Mano Brown
Me dê quatro motivos para não ser
Olhe o meu povo nas favelas e vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga
Toda equipada e um tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado
Estão indo ao parque
Eufóricos, brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino
A molecada lá da área como é que tá
Provavelmente correndo para lá e para cá
Jogando bola
Descalços nas ruas de terra
Brincam do jeito que dá
Gritando palavrão
É o jeito deles
Eles não têm videogame
Às vezes nem televisão
Mas todos eles têm São Cosme e Damião
A única proteção
(Racionais MCs, “Fim de semana no parque”)

Em vez de reforçarem a imagem de um País “libertário e/ou malandro”,⁹ as representações promovidas pelos rappers sugerem um Brasil hierarquizado e autoritário. Revelam, assim, os conflitos diários enfrentados pelas camadas menos privilegiadas da população: repressão e massacres policiais; a dura realidade dos morros, favelas e subúrbios; a precariedade e a ineficiência dos meios de transporte coletivos; racismo e assim por diante.

(...) 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
(DJ Marlboro, A. Lemos e Nirto, “Rap do arrastão”)

É como se, de certa forma, a antiga imagem que tínhamos do Brasil cedesse espaço, no imaginário social, a um novo retrato mais fragmentário e plural da “Nação”.¹⁰ Na realidade, o fenômeno da fragmentação e pluralização tem atingido, de modo geral, a grande maioria dos países do Ocidente, e poder-se-ia afirmar que é resultado, em parte, da dinâmica do processo de modernização e de globalização desencadeado pelo capitalismo transnacional e, em parte, da impossibilidade de realização das utopias modernas. Entretanto, esse cenário não parece implicar o “fim do social”, como afirmam as teses mais pessimistas, mas a construção de um outro contexto em que

as diferenças e os processos de homogeneização se encontrem em negociação permanente.

Canclini argumenta que:

(...) vivemos, hoje, em um tempo marcado pelas fraturas e heterogeneidades, pelas segmentações dentro de cada nação e de comunicações fluidas com as organizações transnacionais da informação, da moda e do conhecimento. A nação parece estar cada vez menos definida pelos limites territoriais ou por sua história política, sobrevivendo melhor como uma comunidade hermenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais fazem com que se relacionem de um modo peculiar com os objetos e com a informação circulante nas redes internacionais.¹¹

Ao contrário do que ocorre em outros países com uma tradição democrática mais consolidada, no Brasil, o reconhecimento cada vez mais constante das inúmeras diferenças sociais, quando não reifica privilégios, está submetido a uma lógica de discriminações e preconceitos que não aponta na direção da negociação e da justiça como base da estrutura social. A argumentação mais recorrente é que as fissuras sociais são profundas, e isso parece ser determinante na obstrução da possibilidade de uma interlocução e de um debate consistentes em torno de questões pertinentes. Essa sociedade tão heterogênea quanto desigual nas formas de distribuição e acesso a bens e recursos, em que as diferenças são também, ou sobre-tudo, desenhadas pela ordem das carências acumuladas no decorrer dos anos, vem dando lugar a uma conflituosidade visível e inédita que atravessa todas as dimensões da vida social.

Esta conflituosidade é avaliada a partir de análises indiferenciadas, hoje, em geral, alimentadas pela proliferação de

dados sobre crimes ou pela abundância estatística que sustenta as projeções tão caras aos órgãos de segurança pública e termina por associar invariavelmente a “violência” à pobreza e à criminalidade.¹²

Aliás, este trabalho tenta se afastar da visão hegemônica bastante mecanicista que encara a violência como uma “situação de exceção”, uma “anomia”, e que considera o processo de “pacificação da sociedade” como fato consumado. Ao contrário do que freqüentemente se postula, os acontecimentos violentos não seriam resquícios de um “barbarismo” em vias de extinção, mas uma prática recorrente e fundamental para a dinâmica social, sempre presente em distintas sociedades e diferentes contextos.¹³ A violência, em última instância, é um importante recurso que garante a perpetuação e/ou a renovação social.¹⁴

Não busquei aqui definir a violência ou enfatizar apenas seus aspectos funcionais/normativos, mas destacar o importante papel que ela desempenha na dinâmica social, explorando a ambivalência da violência, sua dimensão cultural.¹⁵ Volto-me para as representações da violência, sublinhando o modo pelo qual ela ganha visibilidade e repercussão no imaginário social, procurando, com isso, sem descartar o potencial irruptivo da violência, enfatizar o papel *fundador* e *estruturador* da violência. Em outras palavras, longe de aparecer apenas como evidência de dissidência ou de “caos” social, a violência passa a ser vista no cenário intelectual, cada vez mais claramente, como tendo um papel constitutivo, capaz de fecundar novas expressões do social. Assim, abre a possibilidade de construção de novos sentidos – capaz de alterar nosso ponto de vis-ta ou mesmo nossa “visão de mundo” – e se apresenta

cada vez menos passível de avaliações apenas reguladoras e/ou moralizantes.

Procuro aqui, portanto, ultrapassar uma perspectiva reducionista ou determinista de abordagem da violência. Entretanto, reconheço que esta tarefa não é tão simples. Considerada aqui como mais abrangente que a criminalidade e menos vaga que o fenômeno apontado pela noção de violência simbólica, poder-se-ia considerá-la não apenas como expressão de dissidências ou forma de perpetuação, mas também como fonte de “renovação” e de vida.¹⁶ A violência é uma das peças fundamentais no dinamismo das sociedades e relaciona-se às diferenças, à heterogeneidade presente em cada uma delas. As sociedades são, em certa medida, harmonia e discórdia, associação e competição. A violência possui uma “centralidade subterrânea”, isto é, apesar de não ser freqüentemente “visível”, sempre esteve presente em qualquer coletividade, pois, como lembra Weber, a “luta é o fundamento de qualquer relação social”.¹⁷

É bem verdade que a violência gerada por grupos sociais ou, de modo geral, pela sociedade é vista como ilegítima, como a parte “maldita” do cotidiano. Entretanto, na medida em que, com maior freqüência, o aparato estatal evidencia-se como um dos grandes “geradores” de violência (uma violência em geral naturalizada) – devido especialmente às denúncias de “abusos” e casos de “corrupção”, que colocam cada vez mais em xeque sua incapacidade de cumprir seu papel de orquestrador do bem-estar social –, cresce, especialmente em países marcados por um passado autoritário recente, o número de pesquisadores e membros de ONGs (especialmente as organizações não-governamentais dedicadas aos direitos humanos)

que buscam repensar o fenômeno da violência de um ângulo não apenas criminalizante.

Assim, aparecendo cada vez mais claramente como um dos fatores especialmente importantes da dinâmica cultural, a violência presente na sociedade constitui um tipo de linguagem que expressa conflitos que, por vezes, emergem na forma de manifestações culturais denunciadoras da existência de manifestações sociais e interesses diferenciados que, ao serem exibidos pela mídia e, por vezes, assimilados/consumidos pelo público, instituem sentidos e ganham adeptos. Para tais expressões culturais, a violência é tanto um recurso de expressão quanto uma estratégia de obtenção de visibilidade. No quadro atual, marcado crescentemente pela “experiência midiática”, pela “crise do Estado” e pela fragilidade dos canais de representação política, é possível afirmar que a mídia se apresenta como um espaço fundamental de “negociação”. Apesar de sua limitação e formato, ela não só se constitui em espaço de exibição e produção desta “realidade violenta” de grande impacto sobre nosso imaginário – de representações que reificam e/ou amplificam a condição ilegítima de certos atos e discursos associados à sociedade, especialmente aqueles promovidos pelo segmentos populares –, mas também, por sua enorme capacidade convocatória e mobilizadora, faz com que a violência freqüentemente exibida abra a possibilidade do reconhecimento de novos sentidos e até de alteridades.¹⁸

Afirmariam – talvez com certa razão – alguns estudiosos dos veículos de comunicação de massa, partidários de uma visão “neo-apocalíptica”, que tal situação não ocorre, pois a violência “em si”, na crueza de sua aparição, não é mais acessada, e sim ressimbolizada. A violência para eles é

apenas banalizada ou mesmo espetacularizada como elemento de estilo, a partir fundamentalmente de sua inserção num circuito de um mercado de produção-consumo cultural sempre ávido por lançar novidades com alguma ressonância social.¹⁹ Apesar de reconhecer essa possibilidade, e de atestar que muitas vezes o *outro* que emerge nos meios de comunicação de massa é demonizado/criminalizado, é preciso ressaltar também o poder de convocação e de agendamento da mídia, e a possível emergência do *outro* na polissemia dos enunciados veiculados – atribuídos pelo receptor ou pelo emissor –, ou seja, as possíveis “frestas” abertas através das quais emergem as diferenças, as “fissuras sociais” que muitas vezes tomam conta do debate político-intelectual.²⁰

A questão da violência, tal como se apresenta nos espaços urbanos brasileiros, por trás de suas manifestações freqüentes, se não deixa entrever uma reivindicação por ordenamentos sociais mais justos, pelo menos evidencia a impotência do Estado em cumprir o antigo projeto de unificação e equilíbrio. Na primeira metade dos anos 90, vários episódios amplamente noticiados chocaram a opinião pública, ganhando, inclusive, as páginas do noticiário internacional: o assassinato de menores de rua na Candelária, a chacina de Vigário Geral, os arrastões nas praias da Zona Sul, as operações militares no Rio de Janeiro (conhecidas como Operação Rio I e II), o massacre de Carandiru (São Paulo), as invasões e os massacres dos sem-terra em várias localidades, e assim por diante.

Em outras palavras, num contexto marcado pelo des-caso, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade, no Brasil, tanto como indício de uma “desordem urbana”, quanto, em certo sentido, como uma forma de se ex-

por a insatisfação diante de uma estrutura autoritária e clientelista que promove sistematicamente a exclusão social. Ou seja, em um país cujo modelo político tradicional está saturado, em que o aparato jurídico-legal, na “prática”, só é capaz de punir as camadas menos favorecidas da população, podemos conceber a violência como uma forma de ruptura da ordem jurídico-social, como uma forma de “resposta” concreta da sociedade.²¹

Talvez se possa dizer o mesmo dos arrastões de outubro de 1992 e de 1993, no Rio de Janeiro. É importante reconhecer que os jovens que participam dessas manifestações culturais, com suas representações (que falam das questões específicas do seu cotidiano e refletem suas insatisfações) e atitudes, só ganham efetivamente espaço na mídia e, posteriormente, junto ao Estado através do conflito, ou seja, na medida em que se tornam uma possível “ameaça à ordem”. Os arrastões, por exemplo, acentuaram um clima de pânico na Cidade, mas também motivaram a criação do Projeto Riofunk, gerenciado pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social (órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro). Este projeto buscava principalmente incentivar e promover o lazer e a vida cultural desse segmento social. Além disso, oferecia cursos para formação de DJ, atores, dançarinos etc. No entanto, cabe ressaltar que “tornar-se uma ameaça” não é parte de uma estratégia das lideranças do mundo funk carioca. Como outras que ocorrem no espaço urbano, promovidas pelos segmentos populares – como no caso dos “quebra-quebras” –, estes tipos de protesto possuem quase sempre uma conotação catártica. A respeito dos resultados desse tipo de conflitos no Brasil, Roberto DaMatta, em seu artigo “Os discursos da violência no Brasil”, levanta a seguinte hipótese:

(...) quando são os pequenos (ou estruturalmente fracos) que clamam por seus direitos, esse clamor assumirá sempre a forma de uma violência pessoalizada e “pré-política” – isto é, um estilo de violência que se manifesta por grupos de interesses difusos através de grupos *ad hoc* e sem nenhuma planificação. Realmente, seu estilo espontâneo é que legítima, como um bom desfile carnavalesco, o protesto destrutivo que promovem.²²

Ao se constituírem em uma “ameaça à ordem”, os grupos de funkeiros tendem também a ser qualificados como mais um tipo de gangue juvenil urbana. Mesmo reconhecendo que essas galeras funk eventualmente cometem pequenos delitos ao sabor das oportunidades, alguns pesquisadores que vêm trabalhando com criminalidade e violência, como, por exemplo, Alba Zaluar, opõem-se à tese defendida com grande frequência pelos meios de comunicação de massa.²³ Esta autora não só defende que as galeras não são gangues, como afirma que tal tipo de organização social inexistente no País:

No Brasil, as quadrilhas tampouco têm a sua vinculação com a cultura jovem notada em outras partes do mundo, especialmente nos Estados Unidos e no México. (...) Não há adesão especial a um estilo musical ou de vestimenta, ou de modo de pentear-se. Seus nomes não são nomes metafóricos que simbolizem sua identidade de marginalizados ou desviantes da sociedade, como nas gangues norte-americanas ou nas bandas da Cidade do México. Os nomes das quadrilhas daqui são referentes ao espaço geográfico ocupado e controlado pela quadrilha no exercício de sua atividade comercial ou (...) apenas o nome de seus chefes.²⁴

O fato é que inúmeros grupos, dentre eles os de funkeiros, têm sido rotulados como gangues. Ao trabalharmos com

essa temática, portanto, torna-se crucial repensar em que medida esses grupos jovens oriundos dos segmentos populares constituem-se em “galeras” e não em “gângues”, como tão freqüentemente encontramos diariamente na maioria das manchetes de jornais e TV. Em seus estudos sobre as gângues norte-americanas, Sánchez-Jankowski observa que boa parte da indistinção entre certos grupos juvenis e as gângues é produzida pelo preconceito, mas em grande medida reflete uma deficiência conceitual freqüentemente não levada em conta pelos pesquisadores. Segundo o autor, as gângues são definidas, *grosso modo*, como uma associação pouco estruturada de indivíduos que praticam atos ilegais e têm um comportamento territorialista. Redimensionando o lugar que os atos ilegais ocupam neste tipo de organização social, Sánchez-Jankowski vê como principal característica das gângues a adoção de inúmeras estratégias que visam à acumulação de recursos, independente da consideração da legalidade ou ilegalidade das atividades vinculadas a essas estratégias.²⁵ Neste sentido, propõe a seguinte definição para gângue:

(...) um sistema social organizado que é ao mesmo tempo quase privado (isto é, não totalmente aberto ao público) e quase secreto (isto é, a maior parte das informações sobre suas atividades permanece restrita ao grupo), cujo tamanho e objetivos tornam indispensável que a interação social seja dirigida por uma estrutura de liderança com papéis bem definidos; que a autoridade ligada a esses papéis é tão legitimada que os códigos sociais regulam tanto o comportamento dos líderes quanto o das bases; que planeja e provê não somente serviços econômicos e sociais para seus membros como sua própria manutenção

como organização; que persegue esses objetivos a despeito da legalidade ou ilegalidade das atividades e que não tem uma burocracia (isto é, um pessoal administrativo hierarquicamente organizado e distinto da liderança).²⁶

Apesar de se poder reconhecer algumas similaridades e a possibilidade de alguns membros das “galeras”²⁷ fazerem parte também de gangues (e até de trabalharem no tráfico), é preciso atentar para o fato de que: a) as galeras, ao contrário das gangues, estão estruturadas fundamentalmente sobre atividades ligadas ao lazer como, por exemplo, ir à praia, dançar, cantar, beber, namorar; b) movimentam-se com maior desenvoltura na vizinhança, mas não têm uma delimitação clara de um território de atuação (podem pertencer a vários territórios); c) apesar de possuírem lideranças internas, ninguém ostenta a condição absoluta de chefe; d) não têm exclusivamente na violência a forma principal de demarcação de áreas de atuação nas ruas.

Pode-se afirmar que o funk, na medida em que alcançou destaque inusitado no cenário midiático, foi imediatamente identificado como uma atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos seus integrantes a “contraprova” que confirmaria este tipo de acusação. Ora, mesmo que se levem em conta os conflitos e os delitos produzidos efetivamente pelas galeras funk, seja em maior ou em menor intensidade, e até a necessidade de cada grupo de se identificar com “protetores locais” do crime organizado, poder-se-ia afirmar que os cenários de representação da violência urbana se encontram associados de forma reducionista ou determinista a esse grupo social. Os seus integrantes são personagens típicos das áreas carentes da Cida-

de, espaços que compõem o cenário tradicionalmente identificado com a criminalidade e com a violência e, sendo assim, é muito comum que a mídia acabe produzindo uma imagem monolítica desse cenário, no qual todos os personagens aparecem mais ou menos envolvidos com a criminalidade.

Fica no ar a seguinte pergunta: quando parte da sociedade e os órgãos de segurança pública clamam pela interdição dos bailes funk, ou quando se estigmatiza o funkeiro nos meios de comunicação de massa, o que se combate realmente: o funk ou o segmento social que o toma como importante forma de expressão social? É preciso repensar as representações da violência correlacionando-as à forma como tem sido representada a juventude hoje, especialmente a juventude oriunda dos segmentos menos privilegiados da população.

Culturas juvenis

(...) Todo mundo bateu palma quando o corpo caiu
Eu acabava de matar o presidente do Brasil
Fácil, um tiro só
Bem no olho do safado (...)
Saí voado com a polícia atrás de mim (...)
Quando chego em casa
O que vejo na TV?
Primeira-dama chorando perguntando (Por quê?)
Ah! Dona Rosane não f... não enche
Não é de hoje que o seu choro não convence
Mas se você quer saber por que matei o Fernandinho (...)
Escuta direitinho

Ele ganhou a eleição e se esqueceu do povoão
E uma coisa que não admito é traição
Prometeu, prometeu e não cumpriu (...)
Hoje eu tô feliz
Matei o Presidente do Brasil (...)
(Gabriel O Pensador, “Tô feliz (matei o presidente)”)

A crescente percepção das diferenças presentes no cenário urbano e a visibilidade crescente da violência torna a socialização dos jovens uma preocupação cada vez mais constante da agenda de governantes e autoridades. É comum se ouvir a afirmação de que a juventude atual é desesperançada, que não tem causa e nem programa definido. A idéia de juventude, nas sociedades mais recentes, quase sempre está associada à noção de “mudança” e “revolta”, parece implicar sempre uma tensão com o “limite”. Entretanto, de algumas décadas para cá, mesmo entre os jovens das camadas médias, sejam eles skatistas, roqueiros, clubbers, góticos, lutadores de jiu-jítsu etc., os conflitos e as práticas sociais que os envolvem são cada vez mais interpretados como indícios que confirmam o estereótipo que se tem, não só dos jovens, mas também dos indivíduos das sociedades atuais: de que vivem apenas para a prática “irracional do consumo” e são desprovidos de qualquer interesse pela política ou pelo coletivo. Desenha-se um futuro sombrio, reificando-se uma visão conformista e atomizada das sociedades contemporâneas.

Embora as análises que resultam nessas afirmações sejam eventualmente bastante detalhadas, deixam de levar em conta, na sua avaliação, o contexto, o ambiente em que esses grupos jovens estão inseridos, não percebendo que as cate-

gorias de análise empregadas não dão conta da nova dinâmica da realidade social. O jovem “revolucionário” de “ontem” não se reconhece no jovem de hoje, não vê nele um agente capaz de revitalizar/renovar o social.

Recentemente, durante o período do processo do *impeachment* do Presidente Collor, vários militantes, ex-militantes e alguns intelectuais, com grande alegria, identificaram na reação dos “caras-pintadas”²⁸ um indício do possível ressurgimento do segmento jovem como principal agente político. Acreditavam que, tal qual havia ocorrido nos anos 60, os jovens poderiam retomar a linha de frente no atual processo de democratização do País. Curiosamente, na época, surgia com enorme sucesso nas rádios o rap “Tô feliz (matei o presidente)” de Gabriel O Pensador, reforçando a associação da imagem do funk e do hip-hop à delinquência juvenil. De um lado, a mídia exibia os protestos e a postura esperançosa dos caras-pintadas que apostavam na queda do ex-presidente Collor pela via jurídico-política e, de outro, comentavam que a letra da música de Pensador era mais uma reação violenta ou pelo menos um tanto cética de um grande número de jovens. Colocava-se em pauta, naquele momento, a seguinte questão: em que direção caminhará a juventude?

Nos últimos anos, a ausência de fenômenos sociais similares ao do “movimento” dos “caras-pintadas”, aliada à presença cada vez mais constante nos jornais e nos meios de comunicação de discursos que narram acontecimentos “violentos” envolvendo jovens, tem reforçado no imaginário social uma imagem negativa destes, influenciando, inclusive, a maneira como os pesquisadores vêm encarando as manifestações das culturas juvenis.²⁹ São recorrentes as interpretações

que afirmam que tais culturas conduziriam, na maior parte das vezes, ao caos e à “dissolução do social”.³⁰ O *Jornal do Brasil*, em uma edição de domingo, publicou um artigo que sintetiza esse clima pessimista:

(...) os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões disseminam o pânico.³¹

Ora, afirmações desse tipo não levam em conta que o recente *boom* das expressões juvenis vem ocorrendo em um clima de “crise” generalizada, em um contexto social marcado pela sensação de um incremento mundial da violência. Essas análises têm estigmatizado freqüentemente as práticas culturais e os movimentos organizados pelos grupos juvenis, especialmente aqueles protagonizados pelos jovens das classes populares. Gostaria, a seguir, de fazer algumas considerações breves a esse respeito, as quais poderão esclarecer alguns equívocos recorrentes.

Juventude: mais do que uma palavra...

Os jovens manifestam, com mais intensidade e variedade que outras gerações, as mudanças culturais, e é mais no plano da cultura do que no da política ou da economia que se evidenciam as novas modalidades que assume a juventude atual. Sensíveis às novas tecnologias e ao predomínio da imagem, os jovens encontram aí um âmbito propício para capturar e expressar a variedade cultural do nosso tempo e orientar – mais no plano dos signos do que num de ação sobre o mundo – seu apetite de identidade.³²

A juventude não é apenas um período compreendido entre a dependência infantil e a autonomia da vida adulta, marcado pela inquietude, imaturidade e florescimento das faculdades mentais. A juventude é uma construção sociocultural e em nenhum lugar, em nenhum momento da história, pode ser definida segundo critérios exclusivamente biológicos ou jurídicos.³³ Ela é investida de outros símbolos e valores – o que a caracteriza é a condição de *limite*. O conceito de juventude é relacional, e é preciso estar atento ao caráter marginal ou limítrofe da juventude, ao fato de ela ser irredutível a uma definição estável concreta. Em outras palavras, traços marcadamente fronteiriços entre realidades biológicas, papéis sociais e elaborações simbólicas foram levados em conta na caracterização de cada “juventude” na história.³⁴ Neste sentido, é preciso estar atento às limitações do conceito “juventude”.³⁵ Esta palavra carregada de evocações e significados, que parecem evidentes, pode conduzir a labirintos de sentido, caso não se leve em conta a heterogeneidade social e as diversas modalidades nas quais vem se apresentando a condição jovem.

Na realidade, boa parte da literatura sociológica situa a categoria juventude como tendo realmente alguma relevância apenas a partir das sociedades industriais modernas (ocidentais). Aliás, os anos 50/60 se constituíram num “divisor de águas” para os estudos das culturas juvenis. A partir daquelas décadas, o jovem nunca mais seria visto da mesma forma. A descoberta do segmento juvenil como importante fatia de mercado, sua expansão e as críticas que foram desenvolvidas por movimentos juvenis que passaram a questionar o estilo de vida oferecido pela emergente sociedade de consumo de massa e a organização capitalista do pós-guerra mudaram significan-

temente os parâmetros de análise dessas expressões sociais.³⁶

A crise irreversível das grandes utopias e dos modelos conflituais expressos pelos jovens até os anos 70 nos obriga a repensar as condições materiais e comunicativas atuais. Em vez de tediosas nostalgias, o desafio que buscamos se abre totalmente às múltiplas e contrastantes fissuras que hoje caminham em direção a cenários futuros.³⁷

É notório que, no Brasil, até bem recentemente, as análises sociológicas que abordavam as manifestações juvenis dos anos 70 para cá estavam mais preocupadas em caracterizá-las como ações de caráter estritamente político ou não, não levando em conta os desdobramentos dessa atuação sobre a esfera da cultura. O modelo de intervenção política levado a efeito pelos jovens da década de 60, se comparados diretamente às manifestações juvenis das décadas seguintes, esvaziam completamente estes últimos de seus significados. Caracterizada como imobilizada pela indústria cultural e, ainda, marcada por um longo período autoritário, esta juventude é descrita como limitada a um posicionamento individualista que não apenas impediria uma visão crítica da sociedade como também impossibilitaria a formulação de qualquer projeto de mudança social por parte desse segmento.

Como sugere Helena Abramo, a fixação em um modelo ideal de comportamento juvenil, que teria como principal referência os movimentos da década de 60, quando a juventude buscava intervir ao máximo nos acontecimentos sociais, deu origem a uma perspectiva que toma a juventude como principal responsável pela geração de utopias e projetos de transformação social, passando este tipo de intervenção, necessariamente, pelas formas tradicionais de se fazer política.³⁸ Neste sentido,

o depoimento de Ed Whilller, cantora de rap (do hip-hop), sugere outras formas de atuação política.

É... essa coisa de contar a realidade está mudando para a juventude... A gente sabe que, na época de 1964, os estudantes se juntavam no centro da cidade e resolviam fazer passeatas e tal... Então, a gente tá procurando um outro modo pô... tem criança de rua sendo exterminada e gente morrendo de fome... então vamos arrumar uma outra maneira... vamos colocar uma batida e vamos falar em cima dessa batida que depois acaba ficando na cabeça dos outros... É o jeito que o jovem hoje está arrumando para passar isso. Antigamente eu acho que a coisa era mais politizada, uma coisa mais de movimento negro mesmo, entendeu? Hoje em dia o pessoal está mais aberto... você não precisa ser politizado, você não precisa pertencer a uma entidade com uma causa, uma bandeira a seguir para poder entrar no movimento hip-hop ou para fazer rap. Se você não está contente com uma coisa que você está vendo debaixo do seu nariz, você escreve, canta...³⁹

Diferentemente da perspectiva proposta por alguns pesquisadores do tema que têm como forte referencial os anos 60, pretende-se neste trabalho levar em conta, na medida em que as generalizações permitam, as especificidades dessa juventude dos anos 90, realizando, mais precisamente, um “mergulho” na lógica interna dessa cultura funk e hip-hop. Os grupos juvenis recentes caracterizam-se por uma busca de intensidade no lazer em contraposição a um cotidiano que se anuncia como medíocre e insatisfatório.⁴⁰ Eles parecem assumir o fato de que não têm e não são capazes de produzir grandes projetos de transformação, e que sua ação genuína só pode ser a de assumir a perplexidade, denunciar o presente e submeter à prova os projetos existentes. É assim que eles buscam atuar e

interferir nesse cenário social, pela construção de um espetáculo que chame a atenção pública para essas questões: se oferecem como espelhos do seu tempo. Assim, não empunhar bandeiras de transformação em certas áreas, especialmente na arena política tradicional, não significa necessariamente pragmatismo ou indiferença ao rumo dos acontecimentos.

Cabe ressaltar também que a crescente percepção da pluralidade de estilos juvenis que marcou a década de 80 tem dificultado a possibilidade de se abarcar com a categoria juventude um segmento social. Neste sentido, reconhecer e analisar o funk e o hip-hop como expressões juvenis colocam-nos diante da seguinte questão: tendo em vista a enorme pluralidade de experiências juvenis, teria sentido trabalhar com uma categoria tão genérica? Como sugere Mario Margulis, a noção de juventude, “mais do que uma condição natural, é uma cons-trução social que se apóia em elementos biológicos, encerra significações complexas e, às vezes, contraditórias”.⁴¹ A verdade é que assistimos hoje a uma complexa conjunção de fato-res – sociológicos, demográficos, produtivos – desmontar aquela unidade reconhecida como “condição juvenil”. A noção de juventude vem sendo considerada cada vez menos “estável” e vem perdendo prestígio no imaginário social. A crescente presença de “manifestações juvenis proscritas”, em geral protagonizadas por agentes sociais dos segmentos populares, arremessou os jovens no centro de um importante debate político-intelectual, que os situa, em geral, como um dos obstáculos à “paz” e à “ordem social”. Ou seja, a condição de “proscritos” de alguns, o preconceito, o racismo e a sensação de incremento da violência no mundo têm acentuado esta representação negativa do jovem.⁴²

Cabe ao pesquisador perguntar-se até que ponto essas representações refletem uma realidade social, ou melhor, por que o jovem que protagonizou no passado tantos projetos e movimentos sociais de mudança aparece agora como uma espécie de “cavaleiro do apocalipse” do mundo contemporâneo? Ao que parece, o mundo mudou e os jovens também. Talvez a resposta esteja na revisão de suas práticas culturais e/ou representações, ou melhor, na análise das articulações e tensões dos seus estilos de vida na dinâmica cultural contemporânea.

Estilos de vida das culturas juvenis

A pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir de uma imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico e da imagem projetada da arquitetura vernacular. Nestas imagens nós consumimos o que imaginamos, e nós imaginamos o que consumimos.⁴³

Talvez uma das chaves para as teses escatológicas serem repensadas seja o redimensionamento do campo da política e o reconhecimento do papel do “estilo” no mundo contemporâneo. Em seu livro *Todas as imagens do consumismo*, Stuart Ewen sugere que vivemos hoje sob a égide de uma “política do estilo”, isto é, que a partir do estilo contruiríamos marcas de distinção, identidades, um “lugar”⁴⁴ no mundo. O autor identifica na adoção recorrente de estilos na sociedade contemporânea uma forma rudimentar de democracia, a maneira pela qual veríamos a vida *em progresso* e nos converteríamos em *algo*, ou seja, a maneira pela qual nos relacionaríamos com o mundo. Apesar de apontar a centralidade do estilo na so-

cidade contemporânea, Ewen não identifica nele um grande potencial de transformação social. Segundo o autor, o estilo seria “o idioma do mundo das aparências em que vivemos”, um mundo em que a experiência social viria escasseando e/ou se enfraquecendo.⁴⁵ Em outras palavras, para ele, na sociedade contemporânea, o estilo não estaria necessariamente balizado na experiência social, mas sim atrelado ao consumo e aos interesses do mercado.

Mesmo reconhecendo que a indústria cultural se apropria destes “sotaques”, agenciando-os num mercado cada vez mais segmentado, é preciso reconhecer também que estes estilos muitas vezes são produzidos e reelaborados pelos consumidores; são fruto de apropriações, de reagenciamentos produzidos no jogo das relações sociais e das relações com o mercado.

Longe de discordar inteiramente do autor, acredito que o fato de ter tomado como objeto de estudo especialmente as estratégias publicitárias das grandes empresas norte-americanas levou-o a enfatizar os aspectos normativos dos estilos e, de certo modo, a “des-substancializar” o mundo contemporâneo. Assim, ao trabalhar com estilos juvenis – o funk e o hip-hop –, pude atestar um conjunto de práticas sociais balizando/articulando estes estilos e colocando, eventualmente, os jovens em tensão com a indústria cultural ou, como sugere Ewen, com a indústria do “mundo das aparências”. Este tipo de dinâmica tem se traduzido em renovação, garantindo tanto a diversidade de oferta de produtos/estilos quanto a emergência de alteridades, de novos sentidos que talvez possibilitem redimensionarmos a política hoje, permitindo-nos vislumbrar novas formas de atuação que se difundem, especialmente e de forma intensa, no campo cultural.

Corroborando esta perspectiva, Canclini sugere uma aproximação entre cidadania e consumo. Segundo o autor, os indivíduos vêm recebendo mais resposta através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que nas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva nos espaços públicos. Canclini postula a necessidade de se identificar, ou melhor, de se vincular cidadania e consumo, desconstruindo as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores predominantemente irracionais e as que somente vêm os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos. Considera indispensável reconhecer a crise das formas tradicionais de representação política e que o mercado de opiniões cidadãos inclui tanta variedade e dissonância quanto o mercado da moda, do entretenimento.⁴⁶ O autor postula a necessidade de atentarmos para o fato de que nós somos cidadãos, e consumidores, e que admitir isso nos leva a descobrir que na diversificação dos gostos e dos estilos temos uma das bases estéticas que justificam a concepção democrática da cidadania.⁴⁷

O estilo não é encarado neste trabalho como um paradigma estético para o mundo contemporâneo, tal como sugerem alguns autores, e muito menos como sinônimo de “estilo de época”.⁴⁸ A noção de estilo aqui se aproxima da noção de “estilo de vida”, tal como vem sendo aplicada no âmbito da cultura de consumo contemporânea, conotando a individualidade, ou melhor, uma forma de auto-expressão e uma consciência de si estilizada. O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a opção de férias etc. de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade, do gosto e do senso de estilo do pro-

prietário/consumidor.⁴⁹ Além disso, englobaria a produção cultural do indivíduo ou do grupo. Os estilos de vida se constituiriam em um importante instrumental de análise do mundo contemporâneo, na medida em que a dinâmica da cultura atual, baseada na profusão de informação e na proliferação de imagens, vem se tornando mais instável, indicando que as velhas cristalizações e divisões sociais vêm deixando de ser pontos de referência fundamentais. Dessa forma, quem expressa seu gosto e evidencia seu estilo classifica e é classificado; ou melhor, as escolhas, aptidões e interesses correspondem a um estilo de vida, e este é inseparável de específicos *ethos* e modos de vida.⁵⁰

Na realidade, este recurso de análise se ancora no esquema teórico formulado por Bourdieu, que articula as noções de *habitus*⁵¹ e *estilo*. Este esquema permite articular a interiorização das condições sócio-históricas e a exteriorização das preferências pessoais, isto é, os estilos revelam o *habitus* de cada grupo, fração de classe ou classe social. A noção de estilo de vida, portanto, permitiria produzir mapeamentos, novas cartografias do campo social. Apesar de seu esquema ser bastante sugestivo, útil para o estudo das sociedades contemporâneas – e ter sido adotado neste trabalho –, é preciso atentar para suas limitações. Em uma conjuntura cuja dinâmica cultural é tão móvel e ampla, a noção de *habitus* parece também “engessar” os agentes sociais, restringindo-os a fronteiras muito bem delimitadas.⁵²

A noção de estilo, portanto, é adotada neste trabalho em um sentido distinto daquele atribuído pelos pesquisadores do Centre of Contemporary Studies da Universidade de Birmingham, especialmente entre as décadas de 60 e 70. Estes

pesquisadores trabalhavam mais precisamente com a noção de “estilo subcultural”, situando-a sempre em uma relação de oposição a um código cultural padrão. Hoje, evidentemente, esta oposição não parece ser tão simples e óbvia. Além disso, com a crise da modernidade e a mundialização, assistimos nas últimas décadas à emergência de novos sujeitos sociais (de inúmeras culturas minoritárias) e à crescente presença de pluralidades.

Entretanto, mesmo hoje, não é difícil encontrar pesquisadores que, utilizando a noção de estilo subcultural, constroem sua argumentação a partir dessa oposição. Para estes autores, se, por um lado, o estilo subcultural implicaria uma reconfiguração de elementos disponíveis na cultura hegemônica, seu caráter marginal se apresentaria como condição básica para sua existência, ou melhor, para a sua “não-diluição”. Neste sentido, trabalham com a oposição estilo e moda, isto é, para eles a moda se configuraria em uma ameaça permanente a esses estilos subculturais.⁵³ A questão de fundo neste debate é garantir o controle sobre os sentidos e significados, a “autenticidade”, a “imparidade” desses estilos, evitando que a moda opere uma espécie de sobreelaboração. Ou seja, há uma lógica dual, um referencial “purista” que, se já era questionável até bem pouco tempo, tornou-se, na “era da velocidade, da comunicação e da globalização”, totalmente anacrônico. Não só as expressões culturais se “desessencializaram” ou “desnaturalizaram” no imaginário social, como perderam a relação de fidelidade com os territórios originários. As expressões culturais tornaram-se um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qual-quer um, de qualquer classe, religião, cor, ideologia pode

utilizar. O próprio termo “subcultura” parece ter esvaziado seu senti-do. Formulada nos anos 70 pelos pesquisadores do CCS de Birmingham, que identificavam nas culturas juvenis um claro referencial de classe (em geral operário) que se juntava a problemas peculiares à sua posição etária e geracional, esta noção parece não mais dar conta do novo contexto contemporâneo. Como situar, por exemplo, um roqueiro ou um rapper hoje? Como associá-los a uma clivagem de classe ou mesmo “aprisioná-los” a poucas clivagens? Assim, se, por um lado, é possível reconhecer a afirmação de localismos, de processos de reterritorialização no mundo contemporâneo, por outro, poderíamos nos perguntar se qualquer expressão cultural hoje não é, de certa forma, subcultura de uma cultura transnacional ou globalizada.

Ao trabalhar com a noção de estilo de vida, é preciso reconhecer as suas limitações, atentar para o fato de que analisamos uma sociedade que opera a partir de múltiplas referências. Consideram-se aqui, portanto, os estilos de vida juvenis em constante construção, nos quais linguagem, vestuário, músicas, danças, discursos e trajetos urbanos formam um universo cultural no qual se desenrolam sociabilidades, definem-se trajetórias, constroem-se sentidos e territorialidades.

Como observa Gilberto Velho, a multiplicidade de referências e opções, às vezes aparentemente contraditórias, dificulta a avaliação da relevância e do grau de *adesão* dos indivíduos a uma referência na demarcação de fronteiras e na elaboração de identidades sociais.⁵⁴ Em outras palavras, hoje, tanto um estilo pode ser apropriado por pessoas de diferentes segmentos sociais quanto um mesmo indivíduo pode tomar para si diferentes estilos. Este tipo de situação bastante re-

corrente na sociedade contemporânea, especialmente entre os jovens, dificulta o mapeamento social. A dinâmica cultural atual impõe também outros obstáculos. Muitos desses estilos são, ao mesmo tempo, periféricos e autônomos, locais mas também globais e, finalmente, híbridos mas nem por isso necessariamente diluídos.

Ao que tudo indica, a tendência dos estilos de vida – no caso dos estilos juvenis dos anos 90 – é caminhar não no sentido da diluição ou tão-somente de um processo de homogeneização global, mas da articulação e emergência de uma política que afirmaria diferenças. Em vez de se esvaziarem com sua presença na indústria cultural, estes estilos se “hibridizariam”, promoveriam “pilhagens” ao mesmo tempo em que seriam apropriados continuamente. Isto é, longe de sustentarem uma oposição isolada ou uma distinção absoluta, os agentes sociais articulam-se com o mercado e organizam-se em estilos de vida híbridos. Assim, o modismo e o mercado, longe de diluírem o estilo de vida do grupo, implicariam uma etapa do processo de intensa negociação, até como condição básica para a sua repotencialização na cultura contemporânea.⁵⁵

As caras pintadas das periferias e favelas

Alguns autores, como Olívia G. da Cunha e Livio Sansone, insistem acertadamente na necessidade de se repensar a condição paradigmática e mesmo a própria idéia do funkeiro como identidade, relativizando esta rotulação consagrada pela mídia e sublinhando a importância da *cor* como elemento explicativo de determinadas preferências, dificuldades e, algumas vezes, da “revolta” diante de situações que envolvem tipos variados de violência e vitimização.⁵⁶

É possível afirmar que, no Brasil, apesar de a *cor* ser uma referência fundamental para a conformação das relações e identidades sociais, as articulações e tensões presentes na sociedade não adquirem explicitamente uma atribuição de cor e/ou valor étnico. Tomemos novamente o caso dos arrastões de 1992 e 1993. Quando os meios de comunicação de massa fizeram a cobertura, o que esteve explicitamente em jogo não foi propriamente a cor dos jovens envolvidos, mas o fato de serem “desordeiros” e/ou “delinqüentes”. É bem verdade que há um “subtexto”, uma narrativa que se apóia em imagens que foram veiculadas e que associam a presença de grupos de jovens de *cor* à “turba” e a um clima de pânico e histeria. Se, por um lado, freqüentemente os noticiários da época e outros que se indignaram, nos anos posteriores, com a expansão do funk junto aos setores jovens da classe média, tinham nitidamente uma preocupação em construir uma argumentação que *provasse* a associação dessa expressão cultural juvenil com as organizações criminosas da Cidade, como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando, por outro lado, os noticiários também caracterizavam, de forma indireta ou implícita, essas manifestações culturais como sendo práticas dos segmentos negros ou, pelo menos, “pobres” da Cidade. Assim, emergiu nestes últimos anos, com o sucesso do funk no mercado, um discurso, promovido tanto pelo aparato de segurança pública quanto pelos setores conservadores da classe média, apregoando a necessidade de interdição imediata dos bailes, os quais são não só o epicentro desta expressão cultural, mas também espaço de reunião, pelo menos até bem pouco tempo, de jovens de diferentes segmentos sociais. A argumentação, em geral, era de que ali estes jovens estariam à mercê da influência dos cri-

mi-nosos da cidade. Este tipo de narrativa tornou-se bastante frequente na imprensa e reifica outras tão recorrentes que “naturalizam” a criminalidade nas áreas carentes das grandes cidades e que trazem forte preconceito tanto em relação aos segmentos populares quanto em relação aos jovens negros e não-brancos, que se constituem nos principais moradores destas áreas.

Eventualmente na mídia, como, por exemplo, no fragmento do artigo publicado no *Jornal do Brasil* que é apresentado a seguir, aparece uma clara referência à *cor* destes jovens. Chamou-me a atenção aqui a insistente comparação entre, de um lado, a conduta dos funkeiros e, do outro, a dos estudantes caras-pintadas que se engajaram num espetáculo público pela democracia.

Eles não têm as caras pintadas pelas cores da bandeira brasileira e muito menos são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta pelo *impeachment* do Presidente Collor. Sem tinturas no rosto, os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões que disseminam o pânico.

Esse exército que loteou as praias – do Leme à Barra da Tijuca –, de acordo com seus grupos, é formado basicamente por 2 milhões de frequentadores de bailes funk – um ritmo, movimento ou força.⁵⁷

Essa reportagem, como observa Yúdice em seu artigo sobre o funk carioca,

(...) brinca ironicamente com os dois tipos de caras-pintadas: os jovens de classe média que foram às ruas defender a “democracia” e as caras pintadas “naturais” (isto é, aquelas que não precisam de tinta) dos jovens negros e mulatos da periferia e favelas que levaram pânico à praia. A pele escura dos infratores foi, de fato, enfatizada em muitas outras reportagens (...). Nelas, depoimentos de banhistas de classe média chamaram a atenção para a pele escura, a pobreza e as roupas sujas dos garotos, alguns dos quais foram entrevistados por nenhum outro motivo a não ser promover o sensacionalismo e aumentar o pânico.⁵⁸

Ainda sobre o processo de estigmatização do funk e a conseqüente reificação dos preconceitos socioeconômicos e étnicos promovido na mídia, vale a pena ressaltar que o termo “funkeiro” parece, a partir dos anos 90, abrigar um conjunto de marcas identitárias imbricadas que tem na *cor* uma referência fundamental. Ao longo desta pesquisa, pude constatar que a partir de 1992 o termo “funkeiro” substituiu o termo “pivete”, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade. Na realidade, o termo “pivete” praticamente desaparece da mídia nos relatos criminalizantes e, algumas vezes, naqueles não-criminalizantes (vitimizantes e de denúncia); é substituído pelo termo “politicamente correto” “meninos de rua”. Mesmo o termo “arrastão”, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se, hoje, fortemente relacionado ao universo funk.

Ao longo também das entrevistas realizadas com diversos jovens do funk e do hip-hop, pude constatar que, em certo sentido, há uma reprodução do imaginário social brasileiro

tradicional das diferenças, o que se reflete em uma certa resistência desses agentes sociais em assumir de imediato a discriminação racial presente no cotidiano. Num primeiro momento, quando indagados a respeito desse assunto, abordam a questão como sendo um preconceito de classe, que atinge o segmento social, ou melhor, um preconceito que atinge principalmente os “pobres e/ou favelados”. Falam de uma exclusão social que atingiria os pobres de modo geral. Entretanto, na medida em que, nos depoimentos, esses jovens iam se aprofundando nos detalhes cotidianos, categorias étnico-raciais iam também sendo acionadas para explicar sua condição social.

Conseqüentemente, pode-se afirmar que, apesar de o sistema tradicional de representação da diferença possuir uma enorme força no imaginário social – encobrando, de certo modo, as tensões de cor a partir de categorias ainda emblemáticas e bastante erotizadas como, por exemplo, “moreno(a)” e suas variáveis –, é possível constatar a emergência, no cenário urbano, de grupos sociais que operam sobre outras categorias e que valorizam cada vez mais as diferenças. No entanto, mesmo em grupos radicais do hip-hop que têm como referência uma interpretação rígida do modelo étnico norte-americano, não há uma caracterização necessariamente racial ou étnica desse grupo. O que existe é uma diferença construída sobre um sistema complexo de classificação que se apóia em alguns traços raciais e étnicos. A classificação racial não se pauta, portanto, por um processo através do qual qualquer pessoa que tenha traços específicos possa ser posta numa categoria inequívoca.⁵⁹

O *revival* das etnias, a demanda por uma distintividade étnica nas sociedades globalizadas, não implica a recuperação

de qualquer tipo de pureza cultural perdida ou de absolutismo étnico. Evidentemente que o fenômeno do fundamentalismo eclode em algumas áreas do Globo; contudo, de modo geral, a tônica tem sido o fortalecimento de culturas e identidades híbridas. As paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais, estão fragmentadas. Defrontamo-nos com o descentramento dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos, isto é, as identidades modernas “estáveis” foram deslocadas ou fragmentadas.⁶⁰ Ou seja, nesse contexto, antigas unidades vêm sendo redimensionadas, “hibridizadas” e reorientadas. Como observa Bauman, “a etnia tem-se tornado uma das muitas categorias, símbolos ou tótems em torno dos quais as comunidades flexíveis [híbridas] e livres de sanção são formadas e em relação às quais identidades individuais são construídas e afirmadas”.⁶¹

Assim, na medida em que a “tradicional” conceituação de etnia parece muito restritiva para abarcar a complexidade cultural da sociedade brasileira e, de forma geral, da enorme interação social presente hoje nas sociedades contemporâneas, considerarei esta noção da mesma forma que vem sendo tratada desde os anos 70 por boa parte da antropologia, isto é, como referida a uma “forma de organização social”. Como sugere Frederik Barth, as identidades étnicas são móveis, provisórias e vão sendo elaboradas à proporção que os atores as utilizam para categorizar-se a si mesmos e aos outros, visando com isso lidar com a interação e formando, nesse sentido, uma organização. As categorias étnicas, portanto, segundo o autor, ofereceriam um recipiente organizacional capaz de re-

ceber diversas proposições e formas de conteúdo nos sistemas socioculturais. Barth propõe que o foco da investigação dirija-se para o limite étnico, para as fronteiras sociais. Em outras palavras, em vez de formular inventários culturais e, a partir disso, discutir as diferenças, tarefa que durante algum tempo caracterizou o ofício do antropólogo, ele propõe uma pesquisa que busca, em linhas gerais, entender as escolhas situacionais dos indivíduos, ou seja, como em diferentes situações os agentes constroem as identidades e as diferenças.⁶² Logo, apesar de o estigma sofrido pelo funk e pelo hip-hop dirigir-se, na realidade, contra o segmento não-branco e pobre da população, ele parece produzir, por parte desses jovens, uma fronteira “provisória”, “móvel”, que não opera só a partir de um registro étnico e tampouco apenas a partir de uma oposição morro e asfalto. Controem-se alianças, laços entre os membros de diferentes galeras e grupos sociais que parecem estar fundamentados nas relações estabelecidas no cotidiano das comunidades e na articulação com diferentes turmas e segmentos sociais no espaço urbano.

No funk, por exemplo, o inimigo – o “alemão” – é uma condição transitória. O alemão de hoje pode ser o aliado de amanhã e vice-versa. Quando os funkeiros dizem que o “alemão vai invadir” (evocado nas músicas e nas representações), pode ser tanto a polícia, quanto o “mauricinho da Zona Sul” ou mesmo a galera de uma localidade próxima, “conhecida” pelo grupo (que pode ou não se dizer associada a algum tipo de “comando”), que já tenha feito ou não alianças com o grupo. Nesse sentido, estrangeiro, alemão ou invasor é aquele que teima em estender seu domínio, sem o consentimento do grupo. O território, ao contrário do que é postulado na mídia, não se

resume às áreas de controle do tráfico de drogas. O território pode ser o baile, a praia, as esquinas, os itinerários das linhas de trem e ônibus que os amigos “sangue-bom” freqüentam.

Aliás, apesar de o registro étnico ser uma importante referência para o funk e para o hip-hop, com mais ênfase para este último, ele não é o único marco identitário destes grupos culturais. Na realidade, a complexidade e a heterogeneidade das sociedades contemporâneas têm como uma de suas características principais, justamente, a existência e a percepção de diferentes visões de mundo e estilos de vida. Na realidade, tanto o funk quanto o hip-hop são modalidades da cultura popular e de massa⁶³ do mundo globalizado e, portanto, apropriam-se, são apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, e pela indústria cultural em geral. São reprodutoras das “modalidades oficiais” e, de certa maneira, “subversivas” ao mesmo tempo. Esses fenômenos associados à cultura jovem musical de países periféricos como o Brasil, tais como o funk e o hip-hop, produzem manifestações culturais híbridas. Isto é, os indivíduos que participam de alguma forma dessas manifestações culturais apropriam-se de um patrimônio simbólico, retrazendo as fronteiras entre cultura tradicional moderna, local e estrangeira. Estabelece-se, hoje, portanto, um contato incessante dos sistemas simbólicos tradicionais com as redes internacionais de informação e, de modo geral, com a indústria cultural.

Enfim, sem deixar de reconhecer a importância da chamada “negritude” e dos signos e elementos identificados sob esse rótulo étnico para essas expressões juvenis, procurarei ao longo deste estudo não perder de vista outros referenciais também significativos na cotidiana construção da etnicidade, dos

territórios tanto do funkeiro quanto dos membros do hip-hop. Veremos, no próximo capítulo, que o preconceito racial, tanto quanto o social, etário etc., colabora no processo de estigmatização dessas expressões culturais.

Notas

1 Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

2 O programa de pesquisa proposto por Néstor G. Canclini (*Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996) foi uma importante referência para a elaboração desta etapa da investigação.

3 Alguns autores criticam a utilização da noção de “representações sociais”, pois, segundo eles, esta não abrange a variabilidade presente nos grupos sociais e os diferentes referenciais que orientam cada indivíduo, especialmente nas sociedades contemporâneas. Haveria sempre a tendência de focar aquilo que seria consensual no grupo social, desprezando-se as diferenças. Outros autores criticam o próprio termo “representação”, a idéia implícita – apesar de inúmeros deles ressaltarem que não a concebem assim – da possibilidade de preexistência do objeto, o “real, anterior às determinações e à construção, daí o sentido de “reapresentação”. Apesar dessas dificuldades, optei pela manutenção da noção de representação neste trabalho, que aproximo da noção de “repertórios interpretativos”, tal como foi formulada por Potter, Jonathan e Wetherell, Margareth em *Discourse and social pathology: beyond attitudes and behaviour* (Londres: Sage, 1987), que

propõe enfocar menos regras/modelos – que produziriam uma unidade analítica – e mais o uso da linguagem. É preciso ressaltar, no entanto, que alguns repertórios são mais acionados, ocupam um lugar central, hegemônico (para mais detalhes sobre a aplicação da noção de repertórios interpretativos e os usos e abusos da noção de representação cf. Dantas, Benedito Medrado. *O masculino na mídia. Repertórios sobre masculinidade na propaganda televisiva brasileira*. 1997. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 1997.

4 Cf. Chartier, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 28. Trata-se, assim, de ultrapassar a falsa polaridade entre o real e a representação da realidade, uma vez que o próprio real é constituído pelas operações discursivas que a ele se referem. Desta forma, as representações são tratadas aqui como verdadeiras “instituições sociais”, uma vez que são produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões, a orientar a ação dos agentes.

5 Canclini, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*, p. 35-36.

6 As representações das diferenças na sociedade brasileira eram construídas, em geral, a partir da idéia de que as diferenças se somam e não se separam. Isso fez com que se produzisse o que se denominou “democracia racial”, na qual não existiriam, pelo menos em tese, marcantes alteridades internas ao sistema social (para mais detalhes sobre a consagração deste tipo de concepção, cf. a produção científica e literária modernista dos anos 20/30 e, especialmente, Freyre, Gilberto. *Casa grande*

e senzala. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983). O modelo brasileiro de representar a diferença suprimindo-a, colocando-a num passado, acabou gerando, em certo sentido, um sistema obsessiva e essencialmente “anti-racista”. Ser racista é talvez, ainda hoje, considerado um pecado capital na medida em que coloca em xeque o mito de origem da sociedade brasileira – o “mito das três raças” – e atenta contra a idéia de uma unidade cultural nacional. Mais detalhes sobre esse conjunto de representações, que até há bem pouco tempo tinha enorme impacto sobre o imaginário social, cf. Gonçalves, Marco A.; Maggie, Yvonne. “Pessoas fora do lugar: a produção da diferença no Brasil”, in Villas Boas, Gláucia; Gonçalves, Marco A. (orgs.). *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995; e Herschmann, Micael; Pereira, Carlos Alberto M. (orgs.). *A invenção do Brasil moderno. Medicina, educação e engenharia nos anos 20/30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

7 Cf. *Folha de S. Paulo*, 11 mar. 1994. Opinião, p. 2.

8 Soares, Luís Eduardo (org.). *Violência e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iser/Relume-Dumará, 1996.

9 Se, hoje, o Brasil da violência parece estar em todo lugar, as representações da violência durante boa parte do século XX parecem ter sido confinadas ao espaço/cenário do “sertão”. Sobre as fronteiras deste “Brasil cordial/pacífico” e os usos estéticos da violência, especialmente no cinema e na televisão, ver Bentes, Ivana. “Estéticas da violência”, *Rio Artes*, n. 20, 1996; Pereira, Carlos Alberto M. “O Brasil do Sertão e a mídia televisiva”. *Comunicação e Sociedade*, São Paulo, IMS, 1995.

10 Um dos pressupostos deste trabalho é que tanto *nação* quanto *tradição* (ver Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. *A*

invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984), ou mesmo *identidade nacional*, são construções, “artefatos culturais”. Aliás, estou considerando “nação”, aqui, no mesmo sentido que foi atribuído por Benedict Anderson em *Nação e consciência nacional* (São Paulo: Ática, 1989), isto é, como “uma comunidade política imaginada”.

11 Canclini, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*, p. 61-62.

12 Boa parte dos pesquisadores que vêm trabalhando com o fenômeno da violência no Brasil alerta-nos para a necessidade de ampliar esta noção, sem associá-la apenas à criminalidade. Na realidade, estes autores enfatizam a necessidade de se pensar a violência promovida pelo Estado, principal detentor do monopólio legal da violência. Mais detalhes sobre esta questão, cf. entre outros trabalhos Zaluar, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Revan, 1994; Adorno, Sérgio. “A criminalidade violenta”, *BIB*, Rio de Janeiro, n. 35, 1993.

13 Mais detalhes, cf. Elias, Nobert. *O processo civilizador*. Lisboa: Difel, 1992; Gay, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

14 Mais detalhes sobre a ambivalência da violência, seus aspectos polissêmicos e sua constância na história, cf. Maffesoli, Michel. *A dinâmica da violência*. São Paulo: Vértice, 1987.

15 Apesar de reconhecer que certas particularidades da violência contemporânea não foram suficientemente exploradas pela farta literatura disponível sobre o assunto, reconheço o débito com trabalhos pioneiros e fundamentais. Entre eles, poderia destacar: Sorel, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; Girard, René. *La violencia*

y lo sagrado. Barcelona: Anagrama, 1983; Arendt, Hanna. *Sobre a violência*. Brasília: Editora UnB, 1990; e Benjamin, Walter. *Para uma crítica de la violencia y outros ensaios*. Madri: Taurus, 1991. Para um mapeamento desta literatura, cf. também Binaburo, J. A.; Etxeberria, X. (ed.). *Pensando en la violencia*. Madri: Bakeaz/Los Libros de la Catarata, 1994; e Michaud, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

16 Mais detalhes sobre o papel da violência na cultura contemporânea, cf. Pereira, Carlos Alberto M. (org.). *Linguagens de violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

17 Cf. Weber, Max. *Economía y sociedad: esbozo de la sociología comprensiva*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

18 Sobre as possibilidades de o *outro* emergir no principal “palco” da cultura contemporânea, isto é, na mídia, ver os seguintes artigos: Rondelli, Elizabeth. “Mídia e violência: ação testemunhal, práticas discursivas, sentidos sociais e alteridade”, *Comunicação & Política*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, set./dez. 1997; Herschmann, Micael; Schøllhammer, Karl E. “As cidades visíveis do Rio”. *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Nepcom-ECO/UFRJ, n. 1, mar. 1997.

19 Dentro desta perspectiva mais “sombria”, cf. o trabalho de autores como Baudrillard, Jean. *À sombra da maioria silenciosa. O fim do social e o surgimento das massas*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993; Enzensberg, Hans M. *Guerra civil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995; Imbert, Gerard. *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria, 1992.

20 Sobre os possíveis efeitos “positivos” ou “negativos” da violência diária veiculada na mídia, cf. o debate em coletâneas de artigos como: Rondelli, Elizabeth (ed.). “Mídia, drogas e criminalidade” *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, dez./mar. 1994; Ramos, Sílvia (ed.). *Mídia e violência*. Rio de Janeiro: Faperj, 1994; e a revista *Imagens*. Campinas: Unicamp, n. 2, ago. 1994.

21 Constituir-se-ia em formas de atuação, em tentativas de se “resolverem” de forma pragmática injustiças e impasses. Mais detalhes, cf. DaMatta, Roberto. “Os discursos da violência no Brasil”. In: *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

22 *Ibid.*

23 A autora vê um exagero nas acusações que povoaram os noticiários após o episódio dos arrastões dos verões de 1992/1993 e que caracterizaram as galeras funk como gangues. Mais detalhes, cf. Zaluar, Alba. “Arrastão e cultura jovem”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1992. Caderno Opinião, p. 11.

24 Cf. Zaluar, Alba. “Teleguiados e chefes: juventude e crime”, *Condomínio do diabo*, p. 107.

25 Sánchez-Jankowski, Martín. “As gangues e a estrutura da sociedade norte-americana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, v. 12, n. 34, jun. 1997.

26 *Ibid.*, p. 28.

27 A palavra “galera” é usada metaforicamente pelos funkeiros para designar os grupos/agrupamentos que se reúnem nos bailes. Hoje, entretanto, o termo faz parte do vocabulário juvenil e

não juvenil da Cidade e, em geral, é utilizado também para designar uma multidão.

28 Foi um movimento de rua encabeçado por jovens, na sua maior parte de classe média, que em 1992/1993 ocuparam as principais avenidas das capitais do País em protesto, depois das graves denúncias que surgiram contra o Governo Collor. Esses jovens se notabilizaram na mídia como “caras-pintadas”, em virtude de, na sua maior parte, comparecerem às manifestações com o rosto pintado, geralmente com as cores da Bandeira do Brasil.

29 Cabe ressaltar que, neste trabalho, partiu-se da convicção de que as “fontes”, sejam elas literárias, jornalísticas ou depoimentos colhidos no trabalho de campo, não nos “revelam” de forma transparente, neutra ou objetiva o acontecimento, o grupo ou a sociedade que buscamos compreender. O pesquisador não é uma espécie de mediador neutro capaz de apreender o “real”, mas sim alguém disposto a problematizar e construir uma interpretação que leve em conta as várias subjetividades/historicidades presentes: aquelas que se apresentam na instância da pesquisa e outras relacionadas à documentação utilizada. Na realidade, parte-se aqui do pressuposto de que a linguagem constitui o “real”. Ou melhor, nenhum discurso reflete uma realidade exterior e não há separação clara entre a linguagem e o processo de significação. Aliás, no caso do enunciado jorna-lístico, seu resgate como fonte deve-se à mudança do estatuto do fato/acontecimento. Quando se admite que ele é construído/produzido e não um dado, o mais importante deixa de ser o fato em si e passa a ser a forma pela qual os agentes sociais tomam consciência dele e o agenciam, assumindo certas posições (mais detalhes sobre o uso de discursos ficcionais e

jorna-lísticos como “fontes”, ver Barthes, Roland. *Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1970; Le Goff, Jacques. “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. Lisboa: Casa da Moeda, 1984, v. 1. Ver também o excelente trabalho de Ribeiro, Ana Paulo G. *A história de seu tempo. A imprensa e a produção do sentido histórico*. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1995.

30 Evidentemente que o tratamento dispensado pela mídia aos possíveis delitos produzidos pelos jovens de classe média não é o mesmo dispensado aos dos segmentos populares. Enquanto, para os primeiros, o tom é sempre de “surpresa” e busca-se atribuir “causas” que expliquem tais condutas “desviantes”, as notícias que têm como atores os jovens das camadas menos favorecidas da população são quase sempre interpretadas como atos que confirmam uma regra, um padrão de conduta.

31 Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1992, p. 32.

32 Ver Margulis, Mario (ed.). *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996. p. 10.

33 Há evidências de que a “vida juvenil” tem migrado para as faixas mais altas da escala etária. Os adultos vêm desfrutando de maior liberdade e legitimidade para incorporar hábitos que supostamente seriam juvenis. Um indício disso é a prosperidade da “indústria da saúde”, que nos vende diariamente receitas de uma vida sempre jovem.

34 Sobre as representações dos jovens desde a Antiguidade Clássica, cf. Levi, Giovanni; Schmidt, Claude (org.). *História dos jovens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, v. I e II.

35 Ver Margulis, Mario. *La juventud es más que una palabra*. Para o autor, “(...) juventude é um conceito esquivo, uma construção histórica e social, e não mera condição etária. Cada época e setor social postulam formas de ser jovem. Há muitos modos de experimentar a juventude e variadas oportunidades de apresentar e representar a pessoa nas múltiplas tribos que emergem na fervilhante socialidade urbana” (p. 11).

36 Ver, entre outros trabalhos: Pereira, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Perspectiva, 1983; Levi, Giovanni e Schmidt, Claude (org.). *História dos jovens*; Abramo, Helena. *Cenas juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994; Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

37 Hoje, a importância da condição juvenil pode ser colocada em dois planos: de uma parte, a focalização de novos terrenos ou de novos sujeitos do conflito contemporâneo; de outra, a inovação dos instrumentos interpretativos que dê conta das modificações recentes e suas implicações culturais, em especial, no Brasil. Motivaram a minha escolha pelas expressões juvenis os seguintes aspectos: de um lado, nelas se concentram aspectos decisivos e inovadores do conflito urbano; de outro, eles (jovens), apesar de valorizarem o passado específico do grupo, não se lançam constantemente a uma leitura filtrada por um olhar condicionado pelo passado.

38 Mais detalhes, cf. Abramo, Helena. *Cenas juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*.

39 Entrevista em 11/8/1995.

40 Helena Abramo (1994) utiliza o termo “distópico” para caracterizar as culturas juvenis contemporâneas. Talvez, mais do que propriamente desprovidos de uma utopia, estes jovens não acreditem nas utopias modernas. Suas expectativas parecem estar voltadas para a esfera da cultura. Mais insumos para esta discussão, cf. Connor, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

41 Cf. Margulis, Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994, p. 25.

42 Na realidade, o jovem dos segmentos populares experimenta a sensação de uma dupla exclusão. À sensação de “es-tranhamento”, de não-adequação, enfim, de exclusão que todo jovem de modo geral sente, vem se somar o preconceito, o estigma social, ou seja, essa sensação é agravada em razão de um modelo socioeconômico excludente e autoritário.

43 Zukin, Sharon. “Paisagens urbanas pós-modernas”. *Revista do Patrimônio*. Cidadania. Rio de Janeiro: Iphan, n. 24, 1996, p. 218.

44 Segundo Marc Augé, os lugares teriam pelo menos três características: “eles se pretendem identitários, relacionais e históricos” (cf., do autor, *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 52).

45 Ewen, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporânea*. México, DF: Grijalbo, 1991, p. 301-316.

46 Mais detalhes, cf. Canclini, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*, p. 13-21.

47 *Ibid.*, p. 34.

48 Alguns autores, como Michel Maffesoli (*A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995), identificam na emergência de inúmeros grupos sociais, na estetização da vida, na predominância do cotidiano e da “cultura do sentimento”, indícios da emergência de um paradigma estético, de uma nova cultura fundada em um estilo.

49 Ver sobre a noção de “estilos de vida” Featherstone, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 119.

50 Mais detalhes, ver Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of judgement of taste*. Londres: Routledge & Keagan Paul, 1984.

51 O conceito de *habitus*, para Bourdieu, é útil para descrever no mundo contemporâneo o conjunto de disposições que determinam os gostos e caracterizam os segmentos sociais. Segundo ele, “o sentimento obscuro desse *habitus* sempre foi o conceito de estilo”, ou seja, o estilo é uma forma de exteriorização do *habitus*. Bourdieu usa o conceito de *habitus* para designar as disposições inconscientes, esquemas classificatórios, preferências implícitas e evidentes para a noção que o indivíduo tem da adequação e validade de seu próprio gosto por certas práticas e atividades culturais. O *habitus* não somente operaria no plano da cognoscibilidade cotidiana, mas está inscrito no corpo, manifestando-se no seu tamanho, nas formas, no volume e na postura, nos modos de andar, comer e beber, na porção de espaço-tempo social que o indivíduo se sente no direito de reivindicar, no tom de voz, no sotaque, na complexidade dos padrões de discurso, nos gestos corporais

etc. Em suma, Bourdieu aposta que através da correlação entre estilos de vida e *habitus* é possível mapear o social, ou melhor, que as distinções e os gostos seriam objetos privilegiados de análise das culturas de consumo. Mais detalhes sobre a importância dos estilos de vida, ver Bourdieu, Pierre. *Distinction*, e Featherstone, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*.

52 Assim, esse esquema proposto pelo autor pode não elucidar nem as mudanças, hibridações cada vez mais velozes e freqüentes, nem a possibilidade de um indivíduo operar a partir de múltiplos referenciais.

53 Nos anos 70, os pesquisadores ingleses da Escola de Birmingham passaram a considerar as culturas de estilo como subculturas. Assim, sob influência do interacionismo simbólico e do marxismo, retirava-se pela primeira vez do campo da “teoria do desvio” a possibilidade de analisar as expressões de discordância que não eram encaminhadas através de uma política institucional, mas pelas formas de sociabilidade coletivas. Mais detalhes sobre a noção de subcultura, cf. Hebdige, Dick. *Subculture. The meaning of style*. Londres: Methuen, 1979; Hall, Stuart; Jefferson, Tony. *Resistance through rituals*. Londres: Hutchinson, 1976.

54 Sobre o jogo intenso e dinâmico dos papéis sociais nas sociedades complexas/contemporâneas, cf. Velho, Gilberto. *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

55 Mais informações sobre a articulação entre moda e estilo, cf. Hebdige, Dick. *Cut'n'mix. Culture, identity and caribbean music*. Nova York: Methuen, 1987.

56 Cf. Cunha, Olívia M. Gomes da. “Conversando com Ice-T”. In: Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tomando como ponto de partida algu-mas das afirmações feitas sobre o funk por este conhecido rapper norte-americano, em entrevista concedida durante sua última passagem pelo Brasil, e seu trabalho de campo realizado com funkeiros de algumas favelas cariocas, a autora reavalia as interpenetrações entre as noções de sociabilidade e as representações de *cor* em áreas estigmatizadas pela pobreza e, principalmente, pelo suposto contato cotidiano com a violência. Cf. também Sansone, Livio. “Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?”. In: Herschmann, Micael (org.) *Abalando os anos 90*.

57 *Apud*, Yúdice, George. “A ‘funkificação’ do Rio”. In: Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90*, p. 34.

58 *Ibid.*, p. 34.

59 Mais detalhes sobre a questão racial e étnica no Brasil, cf. Gonçalves, Marcos A.; Maggie, Yvonne. “Pessoas fora do lugar: a produção da diferença no Brasil”. In: Villas Boas, *O Brasil na virada do século* e DaMatta, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1984.

60 Sobre esse tópico, ver Hall, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

61 Bauman, Zygmunt. “Modernidade e ambivalência”. In: Featherstone, Mike (org.). *Cultura global. Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 150.

62 O autor considera os grupos étnicos como categorias de adscrição e identificação, utilizadas pelos próprios atores na

organização da interação entre os indivíduos. Mais detalhes cf. Barth, Federik (org.). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias sociales*. México D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1976. Cf. também sobre etnicidade: Fischer, Michael M. J. “Ethnicity and postmodern arts of memory”. In: Clifford, James; Marcus, George (org.). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

63 A distância ou oposição entre alta cultura e cultura popular/cultura de massa vem sendo revista há algumas décadas (neste sentido, ver Huyssen, Andreas. *After the great divide. Modernism, mass culture and post modernism*. Indianápolis: Indiana University Press, 1987). Canclini observa em *Culturas híbridas* que o intento dos tradicionalistas de continuar produzindo representações de objetos “puros” já não é mais possível. O culto e o popular vêm se articulando com as expressões culturais industrializadas. No Brasil esta discussão faz um percurso curioso. Até o final dos anos 70, houve uma enorme resistência em admitir que as expressões da cultura popular estavam sendo inseridas na dinâmica do mercado. Na realidade, isso ocorreu em razão de a cultura popular ter sido tomada nas décadas anteriores – especialmente nos anos 60, pelos militantes de “esquerda” – como “fonte” de diretrizes revolucionárias (cf. Pereira, Carlos Alberto M. *Em busca do Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Notrya, 1993*).

Demonização e glamourização na mídia

É impressionante como a trajetória do funk tem sido marcada pela estigmatização, preconceito e repressão. (...) Os funkeiros, na verdade, são esses jovens que formam a base de nossa sociedade e que, no pouco espaço que lhes é permitido, só querem a diversão, o reconhecimento. A violência é outro aspecto que não pode ser encarado de maneira isolada. Tem que ser analisada dentro do contexto geral da sociedade injusta que empurra cada vez mais uma grande massa humana para viver em condições miseráveis em morros e favelas, com políticas essencialmente concentradoras de renda (...) [os jovens baderneiros] representam uma parte ínfima da juventude funkeira que vai ao baile para extravasar com violência as suas dificuldades existenciais.¹

A mídia desempenha um importante papel no sentido de tornar visível e dar sentido, na cena pública, aos inúmeros grupos sociais. Tendo em vista, ainda, a dimensão contemporânea da crise do Estado – tanto por sua dificuldade, às vezes crescente, de atuar em certas áreas da sociedade, quanto por sua perda de legitimidade em certas situações/contextos –, pode-se atestar também que a mídia vem assumindo, cada

vez mais, a responsabilidade pela administração das “zonas de conflito”, ao propiciar, inclusive, uma certa homogeneização do “corpo social”.

Assim, a unidade do poder é progressivamente assumida pelos grandes conglomerados empresariais – com forte prevalência dos setores privados – e pelos meios de comunicação de forma geral. Deste modo, cresce o poder burocrático-empresarial sobre o indivíduo, sobre a sociedade e sobre o próprio Estado, o qual, por sua vez, vai se apoiar na promoção do crescimento econômico e do consumo, tomados como fins em si mesmos. A mídia, portanto, constituir-se-ia em um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. Além disso, a mídia, por um lado, reconhecidamente, pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, bem como no sentido da homogeneização transnacionalizada. Por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido.

Por exemplo: a violência com que temos contato e que é aqui analisada – a partir do estudo de caso do funk e do hip-hop –, constantemente associada aos grupos juvenis dos centros urbanos, é na verdade uma interpretação, um relato, visto do ângulo da enunciação jornalística. Com isso, não pretendo afirmar que os funkeiros não sejam violentos, mas repensar de que forma suas falas e atitudes se diferenciam daquelas produzidas por outros jovens mais “integrados na

estrutura social”, ao ponto de a opinião pública carioca inseri-los na galeria dos principais “inimigos públicos” da Cidade – tornando-os sinônimo da “delinqüência juvenil” em centros como Rio de Janeiro e São Paulo, quiçá no Brasil.

Aliás, não só a mídia se constituiria numa “arena” na qual diferentes discursos concorrem engendrando diferentes sentidos, como também cada discurso em si mesmo abrigaria perspectivas diversas e, muitas vezes, posições até contraditórias. Como sugere Mikhail Bakhtin, cada discurso comporta uma polissemia não “controlada” completamente pelo sujeito do discurso. Assim, o discurso nem sempre traduz-se num “projeto ideológico” claro de quem o produz.² Como pude constatar ao longo desta pesquisa, o discurso que demoniza o funk e o hip-hop é o mesmo que assenta as bases para a sua glamourização.

Assim, nem tudo tem caminhado no sentido de mostrar estes grupos como simples “agentes da desordem e do caos”. Na realidade, a mídia não é homogênea, e muito menos a sociedade, os políticos, os jovens o são. A mesma mídia que demoniza é aquela que também abre espaços nos jornais e programas de televisão. A produção jornalística, por exemplo, implica diversos modos específicos de se ver e relatar o “real”, os quais diferem de um veículo para outro (ou mesmo variam dentro de um mesmo veículo), o que pode resultar na construção de diferentes significados para os acontecimentos dentro da mídia, tendo assim em conta apenas as múltiplas possibilidades de suas construções discursivas. Ou seja, os acontecimentos são formados por elementos também exteriores a ele, e em grande medida condicionados pelo sujeito que vai reconhecê-los, relatá-los, construí-los.

As manifestações destes grupos juvenis e sua difusão nas redes midiáticas têm resultado não só num processo de criminalização dos agentes e grupos envolvidos mas também, eventualmente, na institucionalização de um *locus* no qual se expressariam diferenças capazes de configurar novos territórios e espaços sociais. Deste modo, os sentidos veiculados nos meios de comunicação de massa reforçam e legitimam um quadro autoritário marcado pela exclusão social, delineando novas possibilidades de identificação e de construção de subjetividades e contribuindo para a instauração de novas formas de solidariedade social e novas relações de poder.

Cidade maravilhosa ou violenta?

No caso específico do Rio de Janeiro, a idéia geral de que vivemos numa cidade marcada por conflitos e crimes parece amplificar-se, na medida em que se distancia da imagem mais tradicional de “cidade maravilhosa” que, em geral, constitui-se na metáfora da ordem urbana. Estado, intelectuais e sociedade civil passam a se perguntar *o que fazer* diante deste quadro, perguntam-se se a cidade “outrora maravilhosa”, “sem violência”, é hoje a cidade “cindida”, “partida”, que aparece estampada nos jornais e nas telas das televisões.

Entretanto, “maravilhosa” ou “partida”, o importante a observar neste debate é que a emergência no imaginário social de um Rio de Janeiro (e provavelmente também de um Brasil) fragmentado, de uma fronteira social incapturável, coincide com o contexto em que a violência tem sido mais exibida, isto é, tem estado mais presente na mídia. Aliás, a História e a Antropologia têm se empenhado em explicar esse novo tecido social e, em certo sentido, têm atenuado a his-

teria de alguns grupos mais conservadores da população que creditam às medidas repressivas/punitivas a solução desses problemas sociais. Estas disciplinas têm produzido, entre outros estudos, histórias de bairros e etnografias, investigando inúmeras dimensões da vida dos segmentos populares, manifestadas, por exemplo, no pagode, futebol, escolas de samba, cultos religiosos, bailes, festas, e assim por diante. A grande imprensa absorve essas leituras, e outras mais pragmáticas e repressivas do tecido social, e atribui um nome a esse tipo de fragmentação, quando associada à categoria juventude: *tribos urbanas*.³ Este rótulo, geralmente veiculado nos enunciados jornalísticos, sugere uma “cidade polifônica”, isto é, um território em que vozes e ações fortalecem a configuração de um espaço marcado pela “instabilidade social”.

Os grupos que dividem a cidade em territórios minados cultuam fanática paixão pelas suas idéias e raiva mortal de seus opositores. Assim, shows de rock, bailes e bares por toda a Cidade viraram endereços de verdadeiras batalhas campais.⁴

É óbvio que este tipo de fenômeno não é exclusividade da dinâmica cultural local, seja ela “carioca” ou “nacional”. Faz parte do conjunto de desafios apresentado pelo multiculturalismo às sociedades contemporâneas. Entretanto, acredito que esses estudos de caso que, além de contemplar o funk e o hip-hop no Rio de Janeiro, problematizam o hip-hop em São Paulo possam sugerir novas interpretações para essa intrincada relação entre culturas juvenis, especialmente aquelas desenvolvidas pelos jovens oriundos dos setores menos privilegiados da população, e os meios de comunicação de massa.

Criminalização do funk – em dois atos

Hermano Vianna, em um artigo escrito em 1996, no qual discute a criminalização do funk no Rio de Janeiro, recorda que, na ocasião da defesa de sua tese e do lançamento do trabalho na forma de livro, intitulado *O mundo funk carioca*, no final dos anos 80, nem pesquisadores e nem mesmo a grande imprensa consideraram esta manifestação cultural – que poucos na Zona Sul sabiam que existia no Rio há mais de uma década e com um número tão grande de adeptos – como sendo ameaçadora à ordem pública. Na verdade, foi definida na ocasião como mais uma forma de lazer de jovens do subúrbio e das favelas da Cidade.

Para uma parcela considerável da juventude carioca, funk é bem mais que isso – é uma palavra mágica sob a qual se abriga um ritual. Esses jovens (...) formam uma comunidade com códigos de conduta próprios na maneira de se vestir, falar, se divertir e namorar.⁵

Tal comentário em nada lembra este a seguir, que se tornou bastante corriqueiro nos “Cadernos Cidade”, seções policiais e editoriais da imprensa carioca:

Nos últimos três anos, mais de 50 jovens morreram em combates entre funkeiros. Centenas ficaram feridos. 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 ou morte. Só por milagre a tragédia não tem sido maior entre um milhão de jovens que se espremem nos fins de semana em clubes, quadras, galpões e ruas de terra do Rio e da Baixada Fluminense, para dançar e brigar ao som do funk. (...) Não há distinção entre funk, favela

e tráfico de drogas no Rio. A maioria dos funkeiros não é vinculada ao tráfico, mas se divide “filosoficamente” entre Comando Vermelho e Terceiro Comando e vê como heróis os líderes do crime organizado. Um sociólogo definiu-os como “juventude sem perspectivas”, uma espécie de reprise tupiniquim da “juventude transviada” dos anos 50 que tinha James Dean como ícone. (...) Os arrastões que levaram pânico às praias da Zona Sul são reflexo desta luta sem quartel. Sentindo-se frustrados, enfrentam-se para extravasar a raiva. A sociedade paga o pato, enquanto a polícia e o Juizado de Menores lavam as mãos. (...) Basta dar uma olhada perpendicular ao perfil dos funkeiros para perceber como falta espessura ao universo deles. Atividade profissional dominante: camelô ou *office-boy*. Heróis: artistas funk e traficantes das comunidades onde moram. Anti-heróis: policiais militares. Drogas: maconha é preferida pelo preço e é raro o consumo de cocaína. Idade: de 10 a 25 anos, mas a maioria tem 15. Origem: favelas, subúrbio e Baixada Fluminense. Filmes preferidos: enlatados de terror e violência (...). Não é difícil prever que por trás da violência se esconde um desespero que se desata com facilidade, salta para as ruas e atinge os bairros infelicitados pela presença dos bailes funk fora do controle policial. A presença do tráfico de drogas nos bastidores reafirma a convicção de que os bailes funk são um caso de polícia.⁶

Tendo em vista as inúmeras acusações que têm sido feitas aos funkeiros nos últimos anos, pergunta-se *o que, quando e por que* mudou. Teria mudado a mídia impressa, a sociedade ou os funkeiros? O fato é que, entre diversas hipóteses e sugestões, pode-se identificar um marco na projeção e criminalização do funk no Rio de Janeiro: os arrastões de 1992, nas praias da Zona Sul da Cidade. Segundo Vianna, “o baile,

depois do arrastão, passou a ser visto como fenômeno, antes de qualquer coisa, violento. A violência, e não a diversão, se transformou na sua principal marca (...).⁷

Analisando 125 artigos na mídia impressa, pude atestar que: a) o funk praticamente inexistente no cenário midiático antes de 1992; b) entre 1992 e 1996 é possível identificar um duplo processo que, aliás, é o ponto de partida da análise realizada neste capítulo; b.1) por um lado, um processo de criminalização dividido em duas etapas (o primeiro ao longo do verão de 1992/1993 e outro que se inicia no final de 1994 e se estende por 1995); b.2) por outro, de afirmação e reconhecimento do funk como uma importante expressão cultural e como um segmento de mercado significativo.

TABELA 1: O FUNK NA MÍDIA IMPRESSA

<i>O Globo, JB, O Dia e Folha de S. Paulo</i>	1990/ 1991	1992	1993	1994	1995	1996	Total
Cadernos Policiais e Cidade	–	94,8%	66,6%	58%	65%	47,1%	56%
Cadernos Culturais	100%	5,2%	33,4%	42%	35%	52,9%	44%
Nº de artigos levantados e analisados no período	3	19	15	31	40	17	125

1ª ato – O funk em cena

Qualquer estudo que se proponha analisar tanto o processo de criminalização quanto o de popularização do funk e, indiretamente, do hip-hop, se deparará com um acontecimento crucial: os arrastões e tumultos de outubro de 1992, no Rio

de Janeiro. Esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social do Rio de Janeiro, fortemente identificada com conflitos urbanos onipresentes. A partir desse momento, tais fenômenos das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecidos da classe média, ganham inusitado destaque no cenário midiático.

O incidente foi noticiado histericamente pelos jornais e telejornais nacionais e internacionais, como se fosse um distúrbio de grandes proporções que ameaçava a “ordem urbana”. De fato, as rápidas imagens televisivas que mostravam crianças e adolescentes brigando em bandos, correndo desesperadamente pela praia e dependurando-se em janelas de ônibus superlotados apresentaram esta manifestação cultural à classe média, mas também geraram forte temor neste segmento social e no Estado. Mesmo alguns transeuntes que testemunharam o ocorrido, e até agentes de segurança pública, indagam-se se o que assistiram no Arpoador, naquele dia 18 de outubro, foi mesmo um acontecimento violento, criminal. Isto é, alguns perguntam-se: sendo essa uma das praias preferidas pelos funkeiros, aquilo não só parecia não ter acontecido ali pela primeira vez, como também alguns olhares mais atentos indagavam-se se o ocorrido não seria uma tentativa frustrada das galeras de diferentes morros cariocas, dentre elas os funkeiros, de encenar o “ritual de embate” que esses jovens inventaram nas pistas de dança dos inúmeros bailes realizados semanalmente no Rio. Numa das poucas matérias não propriamente criminalizadoras, veiculadas na ocasião, encontramos o seguinte depoimento de alguns oficiais da Polícia Militar que parecem sugerir uma interpretação similar:

Os comandantes do 19^o e 23^o BPM [Batalhão da Polícia Militar] são taxativos: os “arrastões” ocorridos, anteontem, nas praias da Zona Sul não tiveram o propósito de roubar os banhistas. Segundo eles, os participantes fazem parte dos mesmos grupos que freqüentam os bailes funk do subúrbio e da Zona Oeste. O encontro de turmas rivais na areia provocou o tumulto e o pânico entre os banhistas. Os incidentes ocorridos nas saídas de praias, explicam os oficiais, aconteceram devido ao número insuficiente de ônibus nos pontos finais.

– Aconteceu à luz do dia o que costuma acontecer nas saídas dos bailes funk. Essas pessoas, que andam em grupos, têm um comportamento anti-social e vão fazendo baderna por onde passam. Houve o encontro na praia de turmas rivais. O corre-corre assustou os banhistas, que também passaram a correr.⁸

Assalto ou não, o fato é que as imagens exibidas pelos jornais e TV ficaram impregnadas na memória urbana carioca, sendo exibidas no exterior e contribuindo decisivamente, segundo os empresários da indústria turística, para o esvaziamento da Cidade naquele verão. Os “Cadernos Cidade” dos principais jornais do Rio e do País – *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Dia* –, analisados na pesquisa, passaram a dedicar espaços expressivos (em alguns momentos atingindo quase a totalidade dos cadernos) à tematização do funk, surgindo em profusão, na época, matérias com títulos bastante sugestivos, como “Arrastões aterrorizam Zona Sul”, “Hordas na praia”, “Galeras do funk criaram pânico nas praias”, “Pânico no paraíso”, “Movimento funk leva à desesperança”, que incrementavam o clima de terror.

O que aconteceu no domingo em praias da Zona Sul não foi simples perturbação da ordem, e seria temeridade

considerá-lo episódio isolado. As hordas que se deram em corrida alucinada por toda a extensão da areia não roubaram apenas bolsas e relógios; principalmente arrancaram do cidadão carioca e dos visitantes da cidade o bem precioso da paz dominical. Ir à praia é direito inalienável e histórico do morador do Rio (...). Tudo isso foi espezinhado nos acontecimentos afrontosos de domingo (...). Vamos agora aceitar passivamente que o prazer de ir à praia seja substituído pelo medo de ir à praia? As famílias serão obrigadas a se fechar em casa nas manhãs de sol – porque a praia tem novos donos? Os turistas serão mais uma vez afugentados, desta vez definitivamente? As cenas mostradas pela televisão não permitem dúvidas quanto ao caráter organizado dos “arrastões”. Apenas grupos com estrutura de *comando* e planos bem traçados são capazes de tal concentração, infiltração, ação simultânea e dispersão – e tudo isso se viu, nas praias, domingo.⁹

O Jornal do Brasil também anunciava assim o ocorrido:

A Zona Sul do Rio transformou-se ontem numa praça de guerra, com *arrastões* promovidos por gangues de adolescentes vindos de bairros do subúrbio e da Baixada Fluminense, armados com pedaços de madeira. A Polícia Militar, com 110 homens munidos de revólveres, metralhadoras e escopetas, teve dificuldade em reprimir a violência dos diversos grupos de assalto. Até uma polícia paralela, formada pelos *Anjos da Guarda* – grupo voluntário que se propõe a defender a população –, entrou em ação.

Banhistas e moradores em pânico tiveram que procurar refúgio em bares, padarias e embaixo das lonas dos camelôs. A ação dos assaltantes começou por volta do meio-dia, na Praça do Arpoador, onde várias linhas de ônibus da periferia fazem ponto final. À medida que desembarcavam, as gangues iam formando os *arrastões*, cuja ação se espalhou por Copacabana, Ipanema e Leblon.

Revoltados, moradores pediram pena de morte e a presença do Exército nas ruas.¹⁰

Como podemos observar pelas narrativas jornalísticas apresentadas a seguir, não levou muito tempo para que os principais infratores pudessem ser identificados como galeras ou grupos de funkeiros (que promovem violência muito similar àquela das torcidas organizadas nos estádios de futebol), “gan-gues urbanas”, ou mesmo como jovens desajustados que habitam as favelas da Zona Norte/Oeste da Cidade e que nos finais de semana freqüentam os bailes funk, cuja música, até então, era trazida na sua maioria dos Estados Unidos.

As tribos que aterrorizam as praias do Rio de Janeiro podem ser comparadas aos hooligans ingleses ou à torcida Mancha Verde, do Palmeiras, em São Paulo. São grupos de jovens que se juntam para andar em bando e promover arruaças onde quer que apareça uma oportunidade. A denominação “galera” nasceu nos bailes de música funk dos subúrbios cariocas, onde turmas de bairros, morros e favelas formam multidões de até 4 mil pessoas para dançar. (...) Os aficionados da arruaça chamam-se a si mesmos de funkeiros e cultuam os confrontos freqüentes como uma atividade de lazer.¹¹

Entretanto, a acusação mais grave que vem sendo feita ao funk nestes anos já se esboçava nessas primeiras matérias veiculadas pela imprensa: sua associação ao narcotráfico e, em geral, às organizações criminosas.

Como a maioria dos 2 milhões de funkeiros vive em favelas, eles ficam em consonância com a liderança criminosa. Por influência apenas filosófica, os funkeiros tiram a diferença na mão na rivalidade entre galeras ligadas ao Comando Vermelho e ao Terceiro Comando.¹²

Na realidade, este quadro em que o funk alcançou “notoriedade” marcou também um momento de polarização de propostas de políticas públicas para o País. O crescimento dos segmentos marginalizados/excluídos, a comoção social promovida por chacinas como a de Carandiru, Candelária e Vigário Geral, por um lado, e, por outro, a presença desafiadora dos narcotraficantes nos “bolsões de miséria”, os crimes (especialmente os seqüestros) cada vez mais espetaculares exibidos pela mídia e, por conseguinte, a crescente sensação de insegurança nas grandes cidades, são alguns dos elementos que compõem este “cenário” em que a questão da segurança pública tem sido encarada de forma um tanto imediatista, pragmática e muitas vezes radical.

Duas correntes têm se destacado na grande imprensa: uma primeira, representada pelas ONGs e pelas Comissões de Direitos Humanos, acredita que o caminho para se resolver a criminalidade passa pela resolução das chamadas “injustiças sociais”; e uma segunda, representada por parte do empresariado e pelos setores mais conservadores da sociedade, considera os atuais órgãos de segurança pública e da justiça incapazes de resolver os graves “problemas sociais” e, por isso, clamam por medidas, reformas de “impacto” que visem aumentar o contingente policial (com a colaboração do Exército) e/ou reaparelhar estas instituições etc. Essas medidas possibilitariam, segundo seus defensores, um “combate mais eficiente e eficaz do crime” e uma melhor mediação da vida social.

Pode-se afirmar também que o estigma do funk não se dirige exatamente contra o baile (apesar de ele ser o objeto central do debate entre Estado, sociedade e órgãos de segurança), mas contra o setor social que o assumiu como forte

referencial identitário. De uma hora para outra, o funk passou a ser visto como um dos alicerces de uma “visão de mundo/ideologia” que vem alimentando o crescimento da violência urbana.

Entreato – O asfalto vai virar morro

Se, no que se refere aos conteúdos apresentados pela mídia num primeiro momento, rótulos como “terror”, “gângues”, “hordas”, “medo” e “pânico” parecem dar o tom à “des-coberta” do funk pela classe média da Zona Sul da cidade, no que se refere à forma dos relatos, destacam-se na enunciação jornalística as formas não-verbais de tratar os referidos acontecimentos. Ganham destaque nas matérias dos jornais as fotografias e imagens que dão mais credibilidade aos enunciados, e espetacularizam os acontecimentos.

Dentre estas imagens, além das já mencionadas (de crianças/jovens correndo, brigando entre si e com banhistas, ou fugindo da polícia e fazendo bagunça em ônibus lotados na Zona Sul do Rio), chamou-me a atenção, nos dias que se seguiram àquele suposto arrastão “fundador/inaugural”, a frequente fabricação de mapas da Cidade (e especialmente das praias da Zona Sul) que propunham tanto identificar os locais de proveniência desses jovens quanto alertar os leitores sobre quais eram as “áreas de risco” nas praias ou mesmo na Cidade. Fracassada a tentativa, por parte dos setores mais conservadores, de impedir a circulação dos ônibus que fazem o trajeto Norte/Oeste-Sul nos fins de semana (proposta freqüentemente debatida nos *days after* de qualquer ocorrência de tensão/conflito entre a população “descamisada” e a de classe média) e enfatizada a proximidade do local de moradia de um número

considerável desses rapazes – grande parte moradores das fa-velas “encravadas” na “zona nobre” da Cidade –, este tipo de estratégia jornalística teve como um dos seus resultados o incremento da sensação de pânico naquele verão e nos que se seguiram. Matérias intituladas “A divisão da areia”, “Polícia define operação de fim de semana” e “Funkeiros sem os bailes ameaçam ir brigar nas praias”¹³ sugerem uma cidade sitiada, dividida em territórios e à mercê das “galeras”, pois os órgãos de segurança são considerados, de modo geral, incapazes de protegê-la.

A utilização de tabelas e gráficos, contendo dados estatísticos que divulgavam índices de criminalidade confirmando a “vocalização criminosa” desses jovens, e pesquisas de opinião que “fundamentavam” o medo entre a população também tornaram-se bastante frequentes. Não só isso: nos anos que se seguiram a esse acontecimento, os artigos apresentados nos principais jornais do País, mesmo nos “Cadernos de Cultura” (não só nas seções policiais ou nos “Cadernos Cidade”), constantemente, ao relatar qualquer informação sobre o funk, utilizaram a diagramação como recurso conceitual, trazendo informações em *boxes* que, invariavelmente, lembravam aos leitores a origem social do funk (e muitas vezes supostamente “criminosa” dos seus integrantes), isto é, apresentaram um “perfil do funkeiro” e do seu mundo que nada lembra a juventude cara-pintada ou roqueira da Zona Sul da Cidade. Cada vez mais, o funkeiro foi sendo apresentado à opinião pública como um personagem “maligno/endemoninhado” e, ao mesmo tempo, paradigmático da juventude da favela, vista, em geral, como “revoltada” e “desesperançada”. Nos artigos dos principais jornais – nas matérias e seções de “Cartas dos

Leitores” – e nos depoimentos colhidos na pesquisa, a constante presença de qualificativos como “bestas”, “hordas”, “animais” e “monstros” indica que, tanto no enunciado jornalístico, quanto no imaginário coletivo, certas atitudes dos funkeiros são tratadas quase como expressão de um “mal absoluto” que deve ser “reprimido” e “extirpado”. A mídia problematiza até certo nível e mesmo aponta as “causas” de fenômenos sociais dessa natureza; mas o que fica, em geral, para a população é a espetacularização, o “encantamento” de práticas e discursos, produzindo um clima de pânico e histeria.¹⁴

Hermano Vianna sugere que o fato de não existir uma familiaridade até então com o funk facilitou a sua “demonização”: “correndo o risco de fazer uma generalização precipitada, acho plausível afirmar que o grau de ‘exotismo’ de um fenômeno social é uma função quase direta da possibilidade de vê-lo transformado em estereótipo por grupos para os quais esse fenômeno é considerado exótico”.¹⁵ Este processo de estigmatização/criminalização, segundo o autor, vai se agravar à medida que este fenômeno “exótico”, por assim dizer, vai se “familiarizando”, isto é, à medida que vai expandindo suas fronteiras sociais e vai se constituindo num segmento importante de mercado.

2º ato – Arautos do narcotráfico?

(...) Querem censurar as músicas dos rappers e dos MCs que falam das drogas, das armas, da criminalidade, que mostram a realidade das favelas. Querem censurar as músicas... dizem que não se pode falar das armas e das drogas nas favelas. Ora, o que não pode existir são as armas e as drogas e não a música...¹⁶

Quando começou a segunda campanha de criminalização do funk na imprensa, as camadas médias da cidade o “conheciam” e ao mesmo tempo o desconheciam. Os boatos, rumores¹⁷ e o nível de familiaridade dos “formadores de opinião”, entre eles jornalistas, autoridades e personalidades de grande destaque, tinham como ponto de partida as imagens “impaciantes” dos arrastões (freqüentemente reexibidas), as notícias de tiroteios nas saídas de bailes, o preconceito e o medo em relação aos grupos de jovens (em geral negros) que circulavam de bonés, tênis e bermudões pela Cidade, e o barulho que os bailes realizados nas favelas dos morros da Zona Sul produziam crescentemente, à medida que foram se popularizando. Neles, durante o período de 1993 a 1995, produziu-se aquilo que muitos freqüentadores e simpatizantes consideravam um “novo armistício cultural”, mas que os setores conservadores consideravam uma “perigosa” aproximação de classes, uma “promiscuidade” entre segmentos sociais. Para desespero desses setores e de inúmeros pais, um grande número de jovens das camadas médias passou a adotar os bailes funk destes morros como forma de lazer. Este fenômeno era assim retratado na imprensa:

Sexta-feira à noite. O garotão se despede da mãe e avisa que está indo para um baile funk. Para onde? A mãe fica de cabelo em pé só de imaginar o filho subindo o morro e gritando uh! tererê! Começa aquela discussão em casa. Situações como esta já se tornaram corriqueiras nos apartamentos de classe média. (...) a aparição cada vez mais freqüente destes bailes nas páginas policiais – sobretudo pelas “mensagens” passadas pelo Comando Vermelho nas letras de muitas canções – está levando pânico às famílias de classe média e transformando o funkeiro numa espécie de versão maldita do roqueiro dos anos 50.¹⁸

É curioso notar que a segunda intensa campanha de criminalização do funk na mídia teve justamente como alvo os bailes funk de modo geral, mas atingiu de forma mais contundente os chamados “bailes de comunidade” (cf. capítulo “No ritmo do funk”), culminando, durante as chamadas Operações Rio I e II (1995/1996), com a interdição definitiva deste tipo de evento. Os enunciados jornalísticos, desde 1992, mais precisamente, de setembro de 1994 até novembro de 1995, quando surge uma campanha pela pacificação/integração social orquestrada pelas ONGs da Cidade do Rio (com o apoio de empresários do mundo funk carioca) – A Caminhada da Paz –, identificavam nesta forma de lazer um pretexto para uma “explosiva guerra entre galeras” que freqüentam os bailes, ligando tais ocorrências ao tráfico de drogas e aos comandos do crime organizado. São artigos como aqueles que relatam chacinas como a do Morro do Turano, envolvendo uma “briga de traficantes” na saída do baile local,¹⁹ seqüestros (inclusive de filhos de políticos e pessoas influentes da cidade),²⁰ brigas violentas entre galeras em ônibus lotados no retorno dos bailes ou praias²¹ e outros que relacionam a violência das torcidas organizadas nos estádios de futebol à presença de galeras funk ligadas ao tráfico.²² O perfil “bárbaro” e “criminoso” atribuído ao funkeiro parece estar sintetizado neste editorial:

Cientistas políticos populistas chamam os bailes funk de festas da “juventude sem perspectiva”. O rótulo indulgente confere implicitamente dignidade sociológica a festivais de violência que espalham mais terror do que alegria. Estas festas são, na verdade, o ponto de interseção do lazer lúmpen com a droga e o recrutamento de adolescentes pelo crime organizado (...). É sabido que os cantores de rap se apresentam em bailes financiados pelo

tráfico parodiando sucessos funks com letras que fazem apologia do crime e das máfias do pó. É arriscado reduzir esse caldo de cultura anti-social a uma versão moderna das gafeiras pré-indústriais. Os bailes funk são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social.²³

Claramente a imprensa, como os setores mais conservadores da população, identifica na proibição dos bailes a solução para o fim desses “atos de selvageria”. O objetivo é eliminar o “foco” desse suposto “câncer urbano”. Na realidade, esteve em curso naquele período um processo que colocou os funkeiros ao lado de criminosos, o que os transformou em uma espécie de “bode expiatório sacrificial”.²⁴ Assim, as “evidências” que balizaram o fechamento dos “bailes de comunidade” – principal “coqueluche da Cidade” (em 1994/1995), que promovia o encontro entre jovens de diferentes segmentos sociais –, especialmente os realizados nos morros da Zona Sul, foram as acusações de “perturbação da ordem”, motivada pelo incômodo gerado pelos altos decibéis junto à vizinhança, e de ligação com o tráfico. A campanha na mídia que levou ao fechamento daquele que era considerado por muitos como o “baile da paz”, símbolo do novo “armistício cultural” da Cidade²⁵ – o do Morro do Chapéu Mangueira, no Leme –, talvez exemplifique melhor esta intensa campanha antifunk.

Não é de hoje que os moradores do Leme reclamam da zoeira dos bailes funk do Morro do Chapéu Mangueira. Há anos o lugar é recordista de reclamações aos dois órgãos responsáveis pela medição de barulho na cidade. A delegacia foi até lá e constatou a violação da Lei do Silêncio. O baile foi impedido de funcionar por alguns fins de semana.²⁶

Apesar de o problema do barulho provocado pelos bailes ter sido amplamente noticiado, este não foi o fator decisivo para o fechamento do “Baile do Chapéu” e de outros realizados nos morros da Cidade.²⁷ No próprio Chapéu Mangueira, durante algum tempo, propôs-se, como solução para a convivência do baile com seus “vizinhos”, a construção de uma concha acústica no local da quadra. O elemento que deflagrou de vez a campanha de criminalização do funk e a interdição dos bailes foram certas “evidências” que sugeriam que o funk faz parte do crime organizado. Primeiro, as associações de moradores nunca conseguiam provar plenamente quem eram os responsáveis pelo pagamento das equipes de som que realizavam os bailes, e, depois, houve a apreensão pela Polícia e divulgação na mídia de alguns gangsta raps, conhecidos no interior da favela como “raps do contexto”, que fazem apologia do mundo do crime e ridicularizam a polícia. Mesmo fracassada a tentativa da Operação Rio de combater o narcotráfico e o crime organizado, nos meses de junho a agosto de 1995, pude constatar a profusão de artigos que foram veiculados com este tipo de acusação: “Rap exalta lema do Comando”, “O medo do funk”, “Rap é a nova arma do Comando”, “Versão clandestina elogia traficantes”, “Gravações mostram que tráfico busca ‘soldados’ em bailes funk”, “DJ: traficantes pagam bailes funk”, entre outros.²⁸

Uma apologia ao Comando Vermelho é o sucesso funk do momento. Usando como refrão o lema da organização criminosa – “paz, justiça e liberdade” – os MCs Júnior e Leonardo estouraram nos bailes (...) com o “Rap das ar-mas” (...) o Comando Vermelho vem arregimentando menores nos bailes funk se valendo dos “raps da galera” – versões de música conhecidas nas quais as letras, modificadas, exaltam crimes e bandidos.²⁹

Raps de “denúncia” e as funk melody que fazem grande sucesso nos bailes e nos programas especializados de TV e rádio parecem ter sido esquecidos temporariamente pelos jornalistas e autoridades. Na realidade, a referência às armas, a infantilização do “clima de terror” (expressa no tipo de personagens e no uso de cantigas de roda como “bases” dos raps), pedidos de liberdade e justiça num discurso vitimizante que faz referência ainda à geografia do morro, mortes, miséria e pobreza, são temáticas sociais constantes que aparecem ao lado de outras igualmente banais e cotidianas (mas fundamentais) que falam de paz e de “encontros” e “desencontros” amorosos. Depoimentos como o do rapper William, detido pela Polícia e acusado, na ocasião, ao lado de seu parceiro Duda, de possuir também uma versão do “contexto” do superbem-sucedido “Rap do Borel” (regravado, inclusive, pelo cantor Lulu Santos no CD *Eu e Memê & Memê e Eu*), são bastante sugestivos: “Cantamos, sim, mas foi coisa de criança. Na favela se a gente não demonstra ser esperta, acaba apanhando dos mais velhos. Naquela época tínhamos 16, 17 anos e achávamos *maneiro* (...)”.³⁰

Talvez estes jovens, como sugere este depoimento, sejam intimidados pelas “forças locais” ou mesmo se sintam atraídos e cultuem, como outros grupos urbanos (inclusive os de classe média), imagens e símbolos de violência. Quantos jovens não são valentões por “farrá”, pura *performance* ou exibicionismo? Talvez eles não imaginassem que fossem acreditar nessa imagem, ou mesmo divulgá-la.³¹ O fato é que reverter essa situação é muito difícil. Basta ver a quantidade de raps, manifestações e CPIs que já sugeriram o contrário.

Jogo de espelhos

Neste meio tempo em que o funk ia sendo reconhecido pela mídia e apresentado/estigmatizado ao grande público, o hip-hop também expandia-se entre os jovens das periferias de São Paulo e de outras grandes cidades e, gradativamente, foi ganhando espaço na “cena midiática”. Matérias como a da *Veja*, intitulada “Pretos, pobres e raivosos”, que listava o hip-hop ao lado do funk (punk, rock heavy metal etc.) como expressões culturais violentas, parecem ter dado o tom dos artigos veiculados nos anos seguintes.

Empurrada pela mão negra na contracorrente do disco, a agulha arranha o vinil. Jovens pretos, garotos pobres, adolescentes enfezados saltam, dão piruetas rolam no chão (...). São gestos rápidos, gingas elétricas e agressivas. O cotidiano nas periferias brasileiras pode ser feio e hostil (...). De suas vielas esburacadas, está ganhando força uma cultura visceral na sua rebeldia. A cultura funk, rap, espalha-se. Tem até um nome, de sonoridade elétrica. Hip-hop. Invisível a maior parte do tempo, esse mundo só chama a atenção no momento em que deixa de ser dança e música e se torna violência.³²

Apesar de serem identificados como mais “politicizados”, foram confundidos com os funkeiros e colocados na lista dos desordeiros dos grandes centros urbanos do País. Gabriel O Pensador, rapper de grande sucesso na MPB, é ainda hoje freqüentemente rotulado de funkeiro. Apesar de terem sido os primeiros a denunciar a campanha de criminalização que atingia o funk e de terem proposto realizar um trabalho “pedagógico/conscientizador” junto aos funkeiros (mesmo com toda a divergência e o preconceito que há entre esses grupos),

rappers, dançarinos e grafiteiros foram igualmente massacrados.

Trazendo uma faceta mais “globalizada” e politizada das “músicas das favelas e periferias”, o hip-hop, além de ter sido associado ao funk e de ter sofrido, portanto, reflexos do processo de criminalização já mencionado anteriormente,³³ era constantemente associado ao hip-hop norte-americano, particularmente à vertente gangsta, que tem como ícones, entre outros, os rappers Ice-T, Snoop Doggy Dogg, Dr. Dre e Ice Cube (alguns deles, hoje, ex-gangsta rappers).³⁴ A morte violenta e misteriosa de ídolos do hip-hop norte-americano como Tupac Shakur e Notorius BIG é tributada à associação de ambos às gangues de Los Angeles e Nova York (Crips e Bloods, respectivamente) e à rivalidade das mesmas entre si.

Notorius e Tupac eram inimigos. Tupac era da Costa Oeste, onde tinha conexões com membros da gangue Crips, e Notorius da Costa Leste, onde predominam os Bloods. Eles gravavam para empresas rivais (...). A violência é parte integral da cultura hip-hop que tem os guetos como o seu berço, e o gangsta rap, uma indústria de 2 bilhões, como sua expressão (...).³⁵

Os “ecos” da constante associação entre o funk, o narcotráfico e a criminalidade – legitimada pela constante exibição de “raps do contexto” e dos arrastões – na mídia carioca e a freqüente ênfase dada às versões nacionais e internacionais do gangsta rap na mídia paulista e nacional operaram como elementos que balizaram também a repressão e estigmatização dos integrantes do mundo do hip-hop.

A imagem do gangsta é a mais controvertida no rap (...) o estilo glamouriza a violência, o uso de drogas e o machismo.³⁶

Talvez o melhor termômetro deste tipo de leitura estigmatizadora realizada, de modo geral, pela mídia nacional seja esta matéria do *Jornal do Brasil*:

O *sambandido* de Bezerra da Silva sacou do coldre antes do gangsta rap americano. Muitos autores do repertório do partideiro, inclusive, assinavam com pseudônimo porque deviam aos homens da lei. Agora a aclimatação brasileira no molde americano gangsta está nas ruas e não destila mais o humor debochado *bezerriano*. Novos grupos, como o carioca Rappa e o paulista Pavilhão 9, mostram a violência do submundo em suas músicas (...).³⁷

O caso envolvendo dois rappers, Big Richard e Nill (vo-calista do grupo MRN), que chegaram a ser presos e a responder processo criminal por terem feito em um de seus shows duras críticas aos aparatos de segurança pública, chama também a atenção. Segundo os agentes policiais, os rappers não só teriam ridicularizado a Polícia como também incitado a platéia a reagir a qualquer ação policial. A polêmica chegou às primeiras páginas dos jornais e à televisão e estes jovens contra-argumentaram dizendo que suas músicas e discursos visavam não exatamente promover a “desordem social”, mas denunciar uma atuação policial violenta e preconceituosa, passível de ser comprovada historicamente e que atinge especialmente o segmento pobre e não branco da população brasileira: “A função do rapper é testemunhar o que acontece nas ruas, incluindo a violência policial. Ignorar não dá (...) O problema não é a música, mas quem canta”.³⁸

Entretanto, apesar de o funk e o hip-hop serem igualmente estigmatizados, notam-se diferenças sutis no tratamento dado ao hip-hop na mídia em geral. Ao contrário do funk, que, mesmo

quando passou a ocupar também as seções culturais dos jornais, continuou sofrendo um forte preconceito dos jornalistas e dos críticos especializados em música, é possível constatar que o hip-hop, pelo menos, goza de certa legitimidade. Os bilhões que movimentam este segmento do mercado fonográfico em todo o mundo e a presença deste ritmo no trabalho de inúmeros artistas de reputação internacional conferem, de certa maneira, ao hip-hop uma expressão cultural e a seus integrantes um relativo *status* e respeitabilidade. Um tipo de reconhecimento que o mundo funk vem tentando ainda conquistar. É muito comum encontrar matérias que enquadrem o funk como um “gênero menor” ou uma subcultura do hip-hop, isto é, uma vertente de “musicalidade pobre” e “irresponsável” dentro do universo do hip-hop.³⁹

Este detalhe, no entanto, não vem garantindo mais visibilidade e menos “percalços” ao hip-hop no Brasil. Na verdade, o hip-hop vem recebendo tratamento similar ao do funk no enunciado jornalístico, em vários importantes centros do País. Há, portanto, no cenário midiático, um jogo de espelhos entre o funk e o hip-hop. Na maior parte dos artigos analisados, o enunciado jornalístico tende a apresentá-los de forma “totalizadora e monolítica”, como expressões sociais “perigosas” que corroborariam para a desintegração da “combalida ordem urbana” no País.

*Glamourização – o funk e o hip-hop
no imaginário urbano*

Ao mesmo tempo que o funk e, em menor medida, o hip-hop consolidavam sua presença nos “Cadernos Cidades” e

seções policiais, ganhavam também espaço nas seções culturais dos grandes jornais do País e, de modo geral, na dinâmica do mercado.

No que se refere ao funk, manifestava-se uma demanda por uma melhor compreensão desse fenômeno e suas peculiaridades. Mesmo porque ele parecia seduzir cada vez mais não só os jovens dos setores menos carentes da população, mas também os das camadas médias. Na realidade, o funk encontrou na sua versão melody um “caminho para o sucesso” e o palco para a construção e exibição de um conjunto de “traços identitários”, isto é, encontrou uma forma romântica e bem-humorada de dar visibilidade às suas expectativas e frustrações.

Pude constatar, no levantamento realizado na mídia, que, por exemplo, houve maior presença nas estações radiofônicas e alguns de seus membros mais ilustres – os MCs e os DJs – ascenderam à televisão, obtendo grande êxito na indústria fonográfica. Discos de cantores como Latino e Bob Rum, de grupos como Copacabana Beat, You Can Dance, Claudinho & Buchecha e coletâneas como Funk Brasil e Furacão 2000 alcançavam nos anos 90 ótimos índices de vendagem. Na realidade, o funk desenvolveu seus próprios veículos de divulgação. Surgiram diversos fanzines (vários de trajetória efêmera), como *Funk Mania*, *Furacão 2000*, *Só Funk*, *Pancadão*, *Riofunk*, *100% Funk*, alguns de excelente qualidade gráfica.

Habitual trilha sonora das favelas da periferia do Rio, o funk se instalou de vez na Zona Sul. Pais se espantam diante da preferência dos filhos pela música que antes só se ouvia nas dependências de empregados. Não há dúvida, o funk *abalou*. Se antes de sua *ipanemização* o ritmo já era uma próspera indústria musical, capaz de promover pelo

menos 300 bailes por fim de semana, agora apresenta-se como um filão ainda mais tentador.

Uma indústria que mobiliza um público estimado em mais de 1,5 milhão de consumidores tem nuances que não se expressam só em manchetes policiais. Para entender o fenômeno, é preciso conhecer os manda-chuvas dos bastidores do funk no Rio: o DJ Marlboro e o empresário Rômulo Costa (...). Marlboro é um dos pioneiros da trilha que o funk hoje percorre, da periferia para a Zona Sul. Produtor respeitado, lançou o primeiro disco solo de um funkeiro brasileiro, o campeão de vendas Latino, e convenceu a empresária Marlene Mattos a incorporar o funk ao *Xuxa Park*, da Rede Globo. Rômulo domina a cena dos bailes no Rio e criou o primeiro programa de TV dedicado exclusivamente ao *batidão*, o *Furacão 2000*. E, os dois garantem, é só o começo (...) Depois que lançou o cantor Latino na coletânea *Funk Melody*, os amigos o [DJ Marlboro] apelidaram de *homem dos ovos de ouro* (...). “Ofereci a todas as gravadoras e nenhuma quis. Depois que lancei independente e estourou, vieram todos correndo atrás”, conta.⁴⁰

Não só nos inúmeros programas diários de rádio FM, em diversas estações, como a RPC, Imprensa, Tropical e Popular, mas principalmente nos programas de TV regulares como *Xuxa Hits* e *Furacão 2000*, ambos em cadeia nacional (até há bem pouco tempo) e dedicados em grande parte ao funk, era possível verificar a força alcançada por essa expressão juvenil no mercado e alguns dos processos de glorificação e integração do funk ao “espetáculo”, à cultura urbana carioca.

Foi especialmente na mídia televisiva que o funk, na sua versão mais romântica, brega – *funk melody* –, alcançou um lugar de destaque no cenário midiático. Na realidade, a mídia

televisiva talvez tenha sido uma das principais responsáveis pela presença do funk nos cadernos culturais dos grandes jornais.

Os raps de batida mais dura e de temas mais controversos, que fazem referência a uma vida marginal/criminosa das favelas e periferias do Rio – grande sucesso nos bailes –, são relegados nesses espaços a um segundo plano (ou são mesmo interditados). Apresenta-se ao grande público (inclusive leigo), nos cadernos culturais, uma faceta irônica, bem-humorada e bastante erotizada do funk, tal como ficou representada em danças que se notabilizaram com nomes de “bundinha”, “cabeça”, “canguru”, “cachorrão” e “gorila”, entre outros.

Antes que o morro invadisse o asfalto, comprovando as profecias de separatistas paranóicos, eles mesmos, garotos bem alimentados de ambos os sexos, subiram as ladeiras para ver se de perto a coisa não era menos assustadora. Estão lá até agora, participando do que elegeram a maior diversão deste verão – e o novo pesadelo dos pais: os bailes funk (...) o funk que está estourando nas paradas nada tem a ver com James Brown nem com o que DJs como Marlboro tocavam há alguns anos, tipo Tim Maia e Sandra de Sá. Chama-se *funk melody*, tem batida mais suave e letras em português, que ora tendem ao romantismo baboso – vertente que poderia ser chamada de brega funk –, ora fazem críticas sociais com humor (...) ⁴¹

Como já foi mencionado anteriormente, no que se refere ao hip-hop, é crescente o consumo e exibição da produção norte-americana e nacional. Em importantes cidades brasileiras como, por exemplo, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza, o interesse pelo hip-hop e outros gêneros musicais que são compreendidos pelo rótulo black ou soul é cada vez

maior. De forma similar ao processo que ocorreu com o funk, o hip-hop vem sendo agendado nos cadernos e seções culturais pela mídia televisiva e pelas rádios, onde grupos e cantores co-mo Racionais MCs, Sistema Negro, Doctors MCs, Thaíde e DJ Hum e Gabriel O Pensador freqüentemente aparecem em programas regulares e ocasionais destinados à música negra.

Entretanto, talvez o principal indício da crescente visibilidade e presença do hip-hop na agenda do mercado brasileiro se dê no plano da indumentária. Nos últimos anos, inúmeras confecções e lojas em todo o País cada vez mais se destinam a produzir e vender peças como bonés, gorros, jaquetas, tênis de street ball, calças de moletom etc. que têm encontrado na juventude consumidores ávidos. A utilização de uma certa “estética das ruas” – bastante característica do hip-hop – nas campanhas publicitárias destes e de outros produtos destinados a um público jovem sugere um “consumo difuso” desta expressão cultural.

É importante ressaltar, portanto, que não só o funk e o hip-hop vêm “invadindo” literalmente a “cena”, mas também os elementos que compõem seu estilo de vida invadem o imaginário juvenil (mesmo não tendo esses jovens oriundos dos segmentos populares como protagonistas). Assim, se, por um lado, o funk e o hip-hop, com os elementos que os compõem, se fazem cada vez mais presentes de forma “difusa” na indústria fonográfica, no vestuário e no comportamento de um público jovem, nos anos 90, por outro lado, um conjunto de enunciados jornalísticos os interdita e/ou os apresenta no conjunto de narrativas que dão visibilidade à violência urbana hoje.

O outro na fresta

A conquista e a negociação de canais de diversão, circulação e comunicação pelos jovens ligados ao funk têm permitido a construção e manifestação de uma identidade distintiva, através da qual definem sua *posição no mundo*. Entretanto, a visibilidade conquistada por esse grupo juvenil traz um dilema que atinge, além dos funkeiros, os grupos marginalizados de forma geral: para marcarem presença na mídia, eles se vêem forçados a se adaptar a suas regras de noticiabilidade; seus discursos e atitudes constituem os principais recursos de que dispõem para este fim; em contrapartida, tendem a reificar a condição de marginalidade do grupo, o que, em contraste, serve para “naturalizar” a atuação repressiva das autoridades e dos órgãos de segurança pública. Como desdobramentos desse quadro, portanto, vemos emergir na mídia e no debate político-intelectual velhos espectros, como a turba e o temor quanto a um possível retorno ao “caos”, a uma sociabilidade hobbesiana.

Constatamos um crescente pessimismo em relação à experiência urbana que, se até alguns anos atrás era considerada *locus* por excelência de expressão de uma vida ordenada, “civilizada”, no Brasil, passa hoje a ser identificada também, constantemente, como o espaço em que o cotidiano está marcado pela violência e pela desordem.

Apesar de a mídia ser um espaço com inúmeras limitações e formatos, voltado para a elaboração de imagens normalizadoras, ela também produz “frestas”, “brechas”, nas quais o *outro* emerge, isto é, constitui-se também em um espaço fundamental para a percepção das diferenças. No caso dos funkeiros, b-boys e, talvez, de outros grupos urbanos marginalizados, na medida em que a mídia os torna “visíveis”,

permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de “proscritos” e reivindicar cidadania.

Como podemos atestar ao longo deste capítulo, a construção demonizada do *outro* pode justificar contra ele atos de violência ou mesmo a sua interdição (como a dos bailes funk realizados nas comunidades), mas traz inúmeras dúvidas e coloca em xeque a imagem de uma suposta coesão do tecido social. Assim, para além do processo de criminalização que afeta este grupo urbano, traz à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do *lugar do pobre*, ou melhor, o seu direito ao lazer e ao “acesso” à cidade. Coloca em pauta as contradições do processo de “democratização” do País e expõe as suas fissuras sociais.

Notas

1 Texto de autoria do empresário e, na ocasião, presidente da Ligasom, Rômulo Costa, em sua coluna regular no *Jornal da Furacão 2000*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 2, 1996.

2 Para mais informações, ver, entre outros trabalhos de Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

3 Mais detalhes, cf. Carvalho, Maria Alice R. de. “Violência no Rio. Contextos semânticos e institucionais dos discursos sobre o mal”. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, set./dez. 1997.

4 Ver Motta, Aydano A. e Vilhena, José L. “As tribos do Rio em pé de guerra”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 1992. Grande Rio, p. 34.

5 Cf. *Veja*, São Paulo, 11 maio 1988.

6 Editorial do *Jornal do Brasil* intitulado “Juventude Transviada”, de grande repercussão na ocasião. Rio de Janeiro, 5 jun. 1995, p. 11.

7 Mais detalhes sobre este processo de criminalização, ver Vianna, Hermano. “O funk como símbolo de violência”. In: Velho, Gilberto; Alvito, Marcos (org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 183.

8 Cf. artigo intitulado “Comportamento idêntico ao da saída de um baile funk”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 1992. Grande Rio, p. 12.

9 No dia seguinte ao “arrastão”, editoriais como este foram estampados nas primeiras páginas dos principais jornais do País; cf. “Hordas na praia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 1992, p. 1 (grifo meu).

10 Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out. 1992. Cidade, p. 14.

11 Ver “Baile bom só se tiver briga”. *Veja*, São Paulo, 28 out. 1992, p. 22.

12 Cf. Barros, Jorge A.; Guedes, Octávio. “Movimento funk leva à desesperança”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1992. Caderno Cidade, p. 32.

13 Cf. respectivamente, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1992. Caderno Cidade, p. 32 e 24 out. 1992, p. 1, e *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 out. 92. Grande Rio, p. 16.

14 Acompanha-se, no Brasil e em diversas outras localidades do mundo, um processo de “reencantamento do mal”, isto é, em algumas sociedades contemporâneas convive-se com uma

concepção de um mal humanizado (fruto de condições ou de motivações humanamente compreensíveis) e com um “mal absoluto”. Os preconceitos sociais e a exibição constante de cenas de violência – em produtos ficcionais e não ficcionais – promovem tanto uma certa insensibilização à violência quanto uma espécie de estado de pânico e terror difuso que, eventualmente, é focalizado, “encarnado” em certos personagens considerados “malignos”. Transnacionalmente, por exemplo, é possível identificar um processo de demonização dos fundamentalistas islâmicos ou dos b-boys do hip-hop, e localmente vemos o mesmo acontecer com os funkeiros. Evidentemente que este medo está fundamentado em experiências reais de perigo e conflitos, mas é preciso considerar que está alicerçado no imaginário coletivo em um estado de “comoção”, em uma concepção desumanizada do mal. Alba Zaluar observa que, no Brasil, hoje, mesmo no imaginário dos segmentos populares – aliás, estrato social que freqüentemente sofre diversos tipos de demonização –, esta concepção também se faz presente, e, a partir dela, são elaborados sentidos e significados às diversas situações cotidianas (ver desta autora o artigo intitulado “A criminalização de drogas e o reencantamento do mal”, in *Condomínio do diabo*). Para uma análise mais densa do “encantamento do mal”, no Brasil, da presença dessa concepção na história cultural do País, cf. o excelente trabalho de Laura Mello e Souza, *O diabo na Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

15 Cf. Vianna, Hermano. “O funk como símbolo da violência”. *Op. cit.* p. 184.

16 Depoimento concedido pelo urbanista e pesquisador do funk, Manuel Ribeiro, ao documentário intitulado *A realidade*

do funk, organizado e produzido pela Furacão 2000 e veiculado pela CNT em março de 1996.

17 O rumor é a forma mais antiga de comunicação e continua tendo uma importância muito grande hoje. Frequentemente, a própria informação veiculada nos meios de comunicação de massa é construída a partir deles. Os estudos dos rumores são fundamentais para a relativização da idéia de “evidência” – especialmente em uma sociedade em que o ritmo do cotidiano não nos permite (produtores ou consumidores) checar com cuidado as informações ou mesmo acompanhar de perto os acontecimentos/assuntos que nos são relatados –, pois várias delas são construídas a partir de boatos infundados. O rumor ocorre através de um processo lento, ocasional e imperceptível e que só se torna perceptível no final, muitas vezes só quando desmascarado. Sobre o tema, ver Kapferer, Jean-Noel. *Rumores*. Madri: Plaza & Janet Editores, 1989.

18 Fernandes, Lilian; Vogel, Jason. “O medo do funk”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1995. *Jornal da Família*, p. 1.

19 Ver “Bando invade baile funk e mata dez” e “Cercos aumentam guerra entre traficantes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 1995, Rio, p. 36, e 11 maio 1995, Rio, p. 7.

20 Cf. Seqüestro na saída do baile do Clube Garnier (“Seqüestro no baile”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 24 out. 1994, p. 9) e, posteriormente, as matérias que relatam o seqüestro do filho do então deputado estadual, defensor dos bailes funk, Albano Reis (“Benedita teve reunião com os traficantes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1995. Rio, p. 12).

21 Cf. “Tráfico leva terror a baile”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1994, p. 7, e “Briga funk faz cinco feridos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1994, p. 16.

22 Cf. “Torcida substitui funk em São Paulo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jan. 1995, Cotidiano, p. 1.

23 Editorial intitulado “Dança Macabra”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1995, p. 11.

24 René Girard (*La violencia y lo sagrado.*), Mary Douglas (*Pureza e perigo.* São Paulo: Perspectiva, 1966) e Paul Ricoeur (*The symbolism of evil.* Nova York: Beacon Press, 1967) ressaltam a importância da substituição da vingança direta ou da purificação ritual por meio de um bode expiatório. Em outras palavras, os bodes expiatórios são fundamentais para o processo de exorcismo ritual, de externalização do mal que garante, em última instância, a continuidade de uma determinada estrutura social.

25 Algumas matérias veiculadas nos jornais reconheciam o sucesso do baile junto ao público jovem da Zona Sul: “Os bailes do Chapéu Mangueira são um sucesso. A quadra chega a reunir por noite cerca de 3 mil funkeiros, centenas deles adolescentes da Zona Sul e do subúrbio carioca”. “O asfalto sobe o morro no Leme para dançar”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 maio 1995. Rio, p. 9.

26 “Bairro é o recordista em queixa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 out. 1995. Cidade, p. 18.

27 Cf. “Marcello quer funk mais baixo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1995. Cidade, p. 19; “Vizinhos do funk perdem na justiça” e “Patologia vira norma na cidade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1995. Cidade, p. 17 e “Moradores do Leme em guerra com o funk”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 out. 1995. Cidade, p. 18.

28 Cf. “Rap é a nova arma do Comando” e “Versão clandestina elogia traficantes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1995. Rio,

p. 18; “Gravações mostram que tráfico busca ‘soldados’ em bailes funk”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1995, p. 1, e “DJ: traficantes pagam bailes funk”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/6/1995. Rio, p. 18.

29 Cf. Helena, Leticia. “Rap exalta lema do Comando Vermelho”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 set. 1995. Rio, p. 11.

30 “Reis do rap homenagearam quadrilha”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1995. Rio, p. 19.

31 Vianna, Hermano. “O funk como símbolo da violência”. *Op. cit.*

32 “Pretos, pobres e raivosos”. *Veja*, São Paulo, 12 jan. 1994, p. 52.

33 Os artigos levantados e relacionados na tabela não dizem respeito às matérias que criminalizam especificamente o hip-hop.

34 Nos Estados Unidos, uma onda de protestos liderada pelo líder republicano Bob Dole contra a violência de certas letras de rap levou o grupo Time-Warner a pensar em excluir este tipo de música de sua produção. O grupo, na realidade, só não tomou essa medida em razão do grande sucesso do gênero musical na indústria fonográfica, que representa 10% do mercado norte-americano (Cf. “Grupo Time-Warner pensa em banir rap”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1995. Segundo Caderno, p. 3).

35 Ver Sekles, Flávia. “O fim violento dos ídolos do rap”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1997. Caderno B, p. 6.

36 “Gangsta rap, facção violenta do estilo musical importado dos EUA”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 maio 1994.

37 Souza, Tárík de, “Carandiru, camburões e Baixada”. *Jornal*

do Brasil. Rio de Janeiro, 3 jan. 1995, p. 6.

38 Depoimento do rapper Nill do grupo paulista MRN, preso por denunciar a violência policial em show realizado no Anhangabaú em 1994 (cf. Massom, Celso. “Eles não sabem nada”. *Veja*, São Paulo, 7 dez. 1994. Páginas Amarelas, p. 1).

39 Encontrei, ao longo da pesquisa, inúmeras matérias na mídia que, por um lado, ignoram o funk como um estilo musical à parte do hip-hop e, por outro, fazem críticas, em alguns momentos até preconceituosas, à falta de formação musical de seus compositores e cantores ou mesmo à utilização freqüente de bases muito parecidas utilizadas no sampler (o que causaria uma sensação de saturação). Os críticos musicais, salvo algumas exceções, consideram o funk como uma versão mais ingênua, “primitiva”, do hip-hop.

40 Cf. Paiva, Anabela. “Abalou! Funk se transforma em império comandado por um ex-favelado e um DJ precoce”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1995, p. 5.

41 Cf. Cecília, Cláudia; Marcolino, Karla. “Geração Uh! Tererê!”. *Veja*, São Paulo, 30 jan. 1995.

No ritmo do funk

É que no Rio
Tem mulata e futebol
Cerveja, chope gelado
Muita praia e muito sol, é...
Tem muito samba
Fla-Flu no Maracanã
Mas também tem muito funk
Rolando até de manhã
Vamos juntar o mulão
E botar o pé no baile DJ (...)
O endereço dos bailes eu vou falar pra você
É que de sexta a domingo na Rocinha
O morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem (...)
O Vidigal também não fica de fora
Final de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival
Tem outro baile que a galera toda treme

É la no baile do Leme lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel
Vem Clube Iris, vem Trindade, Pavunense
Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta
Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...
Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário
Vem o Cassino Bangu e o União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel
Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedel
Volta Redonda, Macaé, Nova Campina (...)
E nos bailes zoar à vera, pode vir no sapatinho (...)
("Rap endereços dos bailes", MC Júnior e MC Leonardo)

Os funkeiros constroem seu estilo nas ruas – em especial nas de terra batida –, nas praias e, principalmente, nos bailes. Os b-boys elaboram também o deles nas ruas, festas e, diferentemente dos funkeiros, nas associações. Nestes espaços configuram-se sociabilidades, desenvolvem-se trajetórias e elaboram-se sentidos e territórios. Aparentemente, a adesão a uma galera funk ou a uma associação de hip-hop explicaria boa parte da conduta desses jovens. Será?

A questão não é tão simples e esse é o grande desafio apre-sentado pelas expressões culturais juvenis contemporâneas. Se, por um lado, a multiplicidade de referências e opções dificulta a avaliação do grau de adesão dos agentes sociais a uma referência na demarcação de fronteiras e na elaboração de identidades sociais (ou seja, é preciso tomar cuidado para

não aprisionar esses jovens a clivagens), por outro, parte-se do pressuposto de que esses estilos de vida promovidos por funkeiros e b-boys estão em permanente construção. Para uma melhor compreensão da importância sociocultural do funk e do hip-hop é necessário realizar uma análise que abranja sua participação na dinâmica da cultura urbana local e transnacional, enfatizando o lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central, que ambos ocupam.

Bailes funk

A cultura funk no Rio de Janeiro vem implicando uma reconfiguração do espaço social. Mais de um milhão de jovens procuram as galeras e/ou os bailes funk nos fins de semana, em sua grande maioria moradores das favelas e dos subúrbios das Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro. Antes de mais nada, o funk parece configurar-se como uma forma de lazer que tem nos bailes seu espaço de troca privilegiado. O baile é o principal espaço de consagração e expressão do funk. É importante não só considerar o baile, mas todo o ritual que o precede, bem como as relações que se estabelecem fora deste *lugar* e nele assumem formas diferenciadas. O baile é o epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas.

Durante a pesquisa, foram observados alguns dos mais relevantes bailes do Rio de Janeiro (até o momento de conclusão do trabalho de campo). São eles: do Borel, do Chapéu Mangueira (Leme), do Mesquita, de Nilópolis, do Clube da Portuguesa (Ilha do Governador), do Country (de Jacarepaguá) e do Emoções (da Rocinha). Identifiquei dois tipos de baile funk:

a) os chamados bailes de comunidade, interditados por decisão judicial desde o final de 1995 (embora alguns deles sejam realizados quase clandestinamente nas áreas mais periféricas da Cidade) e b) os bailes de clubes, que são realizados não só nos seus respectivos espaços, mas também em escolas ou quadras e ginásios de escolas de samba. Este último ainda pode ser subdividido em dois tipos: b.1) “bailes de corredor”, menos numerosos, cuja principal “atração” é o embate tão noticiado na mídia, e b.2) “bailes comuns”, cuja tônica é a “paquera” e o bom humor escrachado (o que não impede que eventualmente ocorram tensões/brigas).

Dentre os bailes da Zona Sul e da Zona Norte da Cidade observados, selecionamos três que consideramos os mais significativos do circuito funk:

*Baile a – Baile do Chapéu Mangueira (Leme) –
A Zona Sul sobe o morro¹*

A chegada à Ladeira do Leme é impressionante. Para quem esperava um típico baile de comunidade, chegava a ser uma surpresa; o que se via era uma verdadeira invasão da classe média no Morro. Os carros e motos eram “último tipo”, e a segurança, como de costume, eficiente: os “protetores locais” monitoravam tudo com seus “soldados” que, munidos de telefones celulares, detinham relativo controle sobre o fluxo no Morro. Podia-se observar que a presença destes rapazes visava essencialmente alertar a “organização local” para uma possível presença de agentes do aparato de segurança pública. Na realidade, sua atividade não estava relacionada diretamente ao baile. Aquele dia da semana (sábado) era, em geral, de muito movimento, com grande número de consumidores de drogas no Morro.

No íntimo, a presença daqueles meninos reforçava a sensação de que o baile do Chapéu e outros de “comunidade” estavam com os dias contados e que a classe média se encontrava suficientemente assustada para pressionar o Estado no sentido de impedir este tipo de manifestação cultural. O fato de um número crescente de jovens de classe média vir adotando o funk como forma de lazer deixava os pais literalmente de “cabelo em pé”. Refrões como “eu só quero é ser feliz, andar tranqüilamente na favela onde eu nasci” estavam na boca de todos os jovens da cidade, inclusive, para espanto de todos, daqueles que habitavam suas áreas luxuosas. Estava em andamento uma grande campanha antifunk na mídia e tudo era uma questão de tempo. Se, por um lado, aquele era um dos bailes mais tranqüilos da Cidade, festa de confraternização entre o morro e o asfalto, que congregava em torno de 5 mil jovens por fim de semana, por outro, havia um clima de tensão no bairro. Os vizinhos repudiavam a altura do som e correlacionavam o baile ao tráfico local, movendo inúmeras ações na Justiça. Tudo indicava que o baile dificilmente continuaria a ser a grande coqueluche da Cidade, tal como fora no verão de 1994.

Ataques na imprensa eram constantes e contrastavam com a tranqüilidade do evento. O tráfico nada tinha a ver com o baile. Uma atividade tinha sua autonomia em relação à outra; afinal, o tráfico já fazia parte da economia e da estrutura social local muito antes do funk.²

Quando cheguei ao baile, o evento ainda não tinha propriamente deslanchado e, como sempre nestas ocasiões, os DJs iniciavam tocando músicas de charme. A quadra estava praticamente ocupada só pelo pessoal do Morro. As meninas

formavam as tradicionais duplas e os rapazes, em grupos, faziam complicadas coreografias sincronizadas. Pelo tipo de jovens que eu via cada vez mais subir o Morro do Chapéu Mangueira, suspeitava que boa parte dos frequentadores não era de “locais” ou moradores de favelas. Naquela noite estiveram presentes cerca de 5 mil pessoas, sendo que 4 mil provavelmente eram do “asfalto”. Os “assíduos” informavam-me que o baile estaria naquele dia particularmente mais cheio porque a Furacão 2000, equipe mais respeitada da Cidade, iria dar o som. Realmente era impressionante: numa quadra aberta, ao ar livre, que deveria ter capacidade para 400 pessoas, havia pelo menos mil. Nos arredores desta quadra, subindo o Morro, a massa de pessoas cada vez mais ia se comprimindo. O som que saía da parede parecia particularmente baixo e não soube num primeiro momento distinguir se era um problema de acústica (a geografia do Morro favorece a dispersão do som) ou medida de segurança para evitar mais conflitos com a vizinhança de classe média. Assim, para sentir a emoção do baile, era necessário estar dentro da disputadíssima quadra poliesporti-va onde ele acontecia.

No meio da multidão, percebia que algumas fileiras se deslocavam para o centro e para a margem da quadra, na formação típica dos “trenzinhos”. Meninos e meninas de todos os estilos circulavam intensamente. A grande proximidade de corpos tornava o flerte quase inevitável. Chamava-me a atenção a presença indiscriminada de meninas de todos os tons de pele que trajavam shortinhos e saias curtíssimas (algumas jovens um pouco mais velhas vestiam calças jeans, de moletom ou lycra), acompanhados invariavelmente de um top no melhor estilo “baby look”. Os meninos dividiam-se entre o traje “funk

clássico” – boné, bermudão e blusão – e algo mais Zona Sul: calça jeans ou moletom e camisa de malha, às vezes com as mangas rasgadas. Nos pés, quase sempre as marcas de tênis da moda, como Nike, Reebok e Mizuno.

A mistura curiosa de cheiros do local também é bem característica desse tipo de evento. De um lado, barraquinhas preparando churrasquinho ou cachorro-quentes com direito a muito pimentão, cebola e similares no molho, e, de outro lado, diversos pontos de venda do cigarro Gudán Garan (cigarro de Bali com cheiro e gosto adocicados de cravo). Luzes de diversas cores emanavam da muralha de equipamentos junto à qua-dra e piscavam sem parar, atordoando e hipnotizando os transeuntes. O som começava a dar forma e atmosfera ao local. As meninas dançavam animadamente, especialmente a “dança da bundinha”, em grupo ou separadas, e os meninos pulavam no meio da quadra ou “quebravam” o corpo todo numa mistura curiosa do gingado do samba com o break. Os rapazes e moças localizados na periferia da quadra, provavelmente exercendo a “arte da paquera”, limitavam-se a balançar de um lado para outro. Valia tudo, segundo um deles, “menos ficar parado”.

Finalmente, à uma hora da madrugada, o baile emplacou. Já não era possível chegar facilmente à ladeira que dá acesso ao local do baile e muito menos à quadra. O DJ soltava as famosas montagens e os hits de sucesso, muitos “pancadões” (músicas que tinham invariavelmente como base a batida volt-mix), e os grupos locais davam o tom, dançando com muita alegria. Todos dançavam animadamente não só a “dança da bundinha”, mas a do “cachorrão”, da “cabeça” e o grande must do momento, que era a dança do “canguru”. O clima de erotismo era intenso e a “dança do cachorrão”, em que casais

simulavam um ato sexual, dava um toque todo especial à festa. Mas nem tudo no baile sugeria apenas isso; havia também um tom bem-humorado que permeava a festa. Os bordões das torcidas de futebol, a “dança do gorila” e, especialmente, a “dança do gorila gay” convocavam todos a participar de uma animada gozação. Era engraçado ver a “dança do gorila gay”. Aqueles rapazes, tão preocupados com sua condição de “macho”, dançando desengonçadamente (afinal imita-se, nesta dança, um gorila), mas com “trejeitos delicados”.

Podia-se dizer que havia realmente um clima de confraternização entre o pessoal do asfalto e do morro ou, para usar os termos deles, entre “playboys” e “shocks”. Alguns conhecidos ensinavam-me novos cumprimentos que exigiam certa perícia com os dedos das mãos. Vários me disseram que adoravam o baile do Chapéu Mangueira, que ali não tinha confusão e que as meninas eram “mais bonitinhas”. Inclusive, vários faziam sucesso com as frequentadoras de classe média. Quase todos vinham de longe, pegavam várias conduções, mas achavam que valia a pena. Quanto às galeras presentes, diziam que em bailes de comunidade elas se comportavam direitinho porque os “‘omi do contexto’ não perdoavam bagunça na área deles”. Segundo eles, o clima de rivalidade ali era mais contido, não se “zoava tanto” e o que “reinava mesmo era a alegria e o clima de azaração”. Eles me levaram para um ponto estratégico atrás do palco, onde pude ver o baile do alto. A cena era indescritível... O DJ parecia reger aquela festa como uma afinada orquestra. Alguns rapazes se destacavam pelas coreografias bem-humoradas e pelos gritos e bordões que idealizavam. Deviam ter todos em média 15 anos, mas pela maneira quase pueril com que dançavam e sorriam pareciam ter

menos de 10. Em nada lembravam a imagem endemoninhada do delinqüente juvenil, constantemente estampada na mídia. Informaram-me de que se tratava da galera local e logo fui apresentado a seu líder, que foi muito atencioso. Pode-se dizer que esta galera nos mostrava uma faceta menos conhecida deste tipo de organização: em vez da postura competitiva que este tipo de grupo social tem no “campo neutro” (especialmente nos clubes e praias), esta galera agia como uma verdadeira anfitriã e contagiava a todos os visitantes com sua alegria.

O ponto alto do baile naquela noite foi a apresentação do MC Galo. Às 3h30min da madrugada ele se apresentou com um dançarino e cantou o minishow tradicionalmente composto de três músicas: uma antiga, um sucesso “estourado” e outra inédita. Constatei que, enquanto as duas primeiras tinham uma “batida” original, a inédita se iniciava de maneira idêntica ao “Rap do Borel” (grande sucesso naquele momento na indústria fonográfica), inclusive usando a palavra “Borel” no fim do refrão, apesar de o tema curiosamente ser futevôlei. Lembrei-me da entrevista que fiz com o DJ Marlboro, em que ele dizia que o funk, por causa da repetição e da intensa presença na mídia, vivia um momento de saturação, que era preciso produzir coisas novas, e destacava, entre as novas revelações, MCs como Claudinho e Buchecha. O MC Galo inflamava especialmente o público quando imitava as gagueiras das vozes feitas na edição das músicas, ou quando mencionava a comunidade do Chapéu Mangueira, no meio de uma música ou discursando. A platéia também ficou especialmente animada quando houve a distribuição de revistas e brindes.

No fim do baile, um dos meus conhecidos, o MC Carlos, dirigiu-se até a mim extasiado e disse que aquele era o “melhor

baile da cidade”. Na hora lembro-me que intimamente concordei com ele, pois me parecia que, se aquele não era o melhor, pelo menos podia se dizer, tendo em vista os outros bailes observados, que era um dos mais alegres e traquillos do Rio.

Baile b.1 – Baile do Country de Jacarepaguá (Praça Seca) – “Baile bom tem que ter ‘alemão!’”³

Estava chegando ao baile do Country, considerado por muitos como um dos mais “agitados” do Rio de Janeiro. Já havia visto um “baile de corredor”, o do Mesquita, mas aquele realizado no centro de Jacarepaguá, especialmente por causa do enorme fluxo de público que chegava, prometia emoções mais fortes.

Muito bem localizado, este evento atrai galeras provenientes de várias localidades do Rio de Janeiro e até de Niterói. Logo na entrada, surpreendeu-me o cuidado na revista que me foi feita. Além do “exame de toque” de rotina, seja para homens ou mulheres, tive de tirar todos os meus pertences do bolso e, no final, o segurança ainda me solicitou que pisasse forte, de modo a conferir se eu trazia algum objeto dentro do sapato.

Entrando no Clube, dei de cara com um pátio enorme (que devia comportar aproximadamente 5 mil pessoas), com quatro bares, banheiros, pipoqueiros, sorveteiros. Lá dentro do ginásio ficava o DJ com a muralha tradicional de equipamentos de som e luz. Não havia espaço para show ao vivo, o que me trouxe certa decepção em princípio, mas logo lembrei-me de que este tipo de baile não tinha como atração central os shows dos MCs. Quando cheguei, o baile não havia ainda propriamente esquentado, mas me chamou a atenção a quantidade de

seguranças presentes (aproximadamente 50), que vestiam camisa verde-limão na qual estava escrita, na frente e nas costas, a palavra “disciplina”. Apesar de o baile não ter ainda emplacado, percebi que os seguranças foram se posicionando no centro da quadra e alguns garotos foram tomando posição no meio do salão, atrás dos seguranças. Saí para me refrescar e comecei a notar que vários garotos traziam proteções nas mãos. Ou enfaixavam as mãos com um pano ou a própria camiseta ou traziam luvas de ciclistas, que protegiam as mãos mas permitiam grande mobilidade aos dedos. A esta altura já havia 3 mil pessoas no local. O baile havia começado às 22h e à meia-noite finalmente deslanchava, perdurando assim até três a quatro da madrugada.

Quando voltei para a quadra, percebi que havia duas entradas laterais que passavam a ser mais usadas a partir daquele momento. Cometi o descuido de entrar pela entrada central que dava no meio da quadra e na frente do DJ, ou seja, no centro do baile. Fui observado com grande desconfiança e rapidamente me postei num canto, pois o famoso “corredor” já estava formado, configurando a área de tensão e os territórios característicos deste tipo de baile. As galeras agora afluíam de todas as partes, esbanjando energia e gritos de guerra. Como cardumes, aportavam pelo centro do corredor na forma de trenzinhos e se apresentavam desafiando as galeras postadas do outro lado.

Um rapaz que eu conhecia e que chegava de Vigário Geral com sua galera perguntou: onde está Lucas (bairro de Parada de Lucas)? Identificado o local em que esta galera se encontrava, ele e sua turma postaram-se do outro lado. A questão naquele momento em que todos chegavam parecia

ser: onde está o meu alemão, onde está meu grupo rival? A graça era enfrentá-lo no baile. Conversando depois com um dos líderes de galera ali presentes, ele dizia que isso não tem necessariamente relação com algum tipo de filiação com as grandes organizações criminosas da Cidade, como tem sido constantemente veiculado. Não necessariamente fica o Terceiro Comando de um lado e o Comando Vermelho do outro, nos bailes. Segundo um outro líder de galera, conhecido como Moreno, a “rapaziada acha graça em dizer que está com o CV ou o TC, mas a maioria é trabalhador mesmo”. Ou seja, a principal motivação deles no baile, como bem lembra o re-frão de um rap bem conhecido na Cidade, “é se divertir com seu alemão” (ou melhor, “nós e os alemão vamo nos divertir”). O importante é gozar e bater na turma rival que mora numa área freqüentemente localizada próxima à sua.

Posicionei-me atrás de uma das fileiras, bem na entrada do ginásio. De repente, uma injeção de adrenalina: um grupo vestido com camisas e calças cáqui, do tipo camufladas, como as do Exército, entrou em fila indiana pulando e gritando, um com a mão no ombro do outro, pelo meio do corredor. Podia-se sentir o respeito de que eles gozavam junto às outras galeras. Por alguns momentos, o corredor se alargou...

Feitas as apresentações, e sob a batuta do DJ e dos seguranças que controlavam o clima de excitação e o ritmo do embate, iniciava-se esse estranho jogo, mistura de kickboxing com capoeira, no qual o objetivo é bater nas galeras postadas do outro lado. Os seguranças são uma espécie de juízes, mediadores do combate, e procuram evitar que qualquer dos meninos seja arrastado para o território das galeras rivais, fato que vi lamentavelmente acontecer uma vez naquele baile.

Por isso, todos têm o cuidado de lutar enganchados uns nos outros. Neste jogo em que a violência é ritualizada, cada um dos membros precisa do apoio da sua galera. Há fortes laços de solidariedade, companherismo, permeando a conduta destes grupos. É impressionante como não há ódio nos olhares destes “jovens guerreiros”, mas uma grande satisfação ou um ar de deboche ao extravasar a agressividade. Pude notar que quanto mais compacta e mais destemida é a galera, mais respeito ela impõe no baile. Algumas compensam o fato de estarem em me-nor número com gritos e velocidade. Usam esta estratégia ao se arremessarem no centro da arena de luta. Os seguranças são respeitadíssimos, em especial por sua força e truculência, mas principalmente porque ninguém quer ser descartado deste jogo. Muitos esperam por aquele momento toda a semana. É impressionante ver como dois ou três seguranças supervisionam 50 a 100 garotos em um baile, sem serem atingidos por um soco sequer. Inúmeras vezes os mediadores interrompem a luta ao se postarem entre as galeras, que passam então a se provocar, dando chutes no ar e refugando. Eventualmente um desses garotos que não respeitam as regras é arrastado para fora do baile pelos seguranças. Neste momento, entra em cena um dos líderes das galeras, em geral o mais diplomático e carismático. Ele, ao lado do mais valente e forte, funciona como uma espécie de capitão do time; ao seu grito e do mais destemido do grupo, a galera, em geral composta por 10 a 50 membros, avança ou recua obedientemente. São eles que determinam o momento de “zoar” ou não, seja no baile, ônibus, praia ou outros lugares. São eles que coordenam a conformação do território provisório construído pela galera no espaço público. Também são eles que, em uma situação na qual

um membro da galera vai ser penalizado com a expulsão do jogo, no caso do baile, negociam com o segurança sua permanência no baile.

Em geral, os seguranças andam de um lado para o outro no meio do corredor, impedindo que os dois lados se choquem completamente. O tempo todo há um intenso clima de excitação no ar. Os jovens se provocam, se apontam, escolhendo com quem será o próximo embate direto. As correntes formadas por cada galera se formam e quebram sem parar. De um dos lados, pude identificar um líder de galera que convocava seus companheiros para a formação de uma nova corrente, orientando estrategicamente o posicionamento do grupo. Era comum ouvir frases do tipo: “você fica aqui e você ali”. Se, por acaso, em uma de suas investidas, alguém esbarrava em um segurança, pedia imediatamente desculpas, às vezes dando um tapinha nas costas. Em geral, os seguranças assentiam levantando o polegar, satisfeitos com a conduta respeitosa dos jovens.

Os seguranças ou eram carrancudos ou carregavam um sorrisinho sarcástico no rosto. Naquela noite, chamou-me particularmente a atenção um deles, que tinha o cabelo tingido de loiro e que parecia se divertir muito. Enquanto fazia seu trabalho, caminhando de um lado para o outro, fingia dar socos nos meninos das fileiras, sorrindo e fazendo pose de boxeador.

Com o passar do tempo, observei que uma área superior do ginásio, que julgava estar interdita, agora estava repleta. Tentei assistir ao baile dali, mas, para minha surpresa, só as mulheres podiam subir: era literalmente vetada a presença masculina. Era evidente que se buscava evitar conflitos ali, pois era uma área perigosa: estreita e alta, de onde uma queda poderia ser fatal. Mas também pode-se dizer que esta regalia

era uma espécie de compensação à condição secundária das meninas no baile. Como não participavam do “corredor”, principal atração do baile, podiam dali acompanhar as *performances* de seus “guerreiros” e, entre um soco e outro, quem sabe, flertar com algum deles.

Cabe ressaltar que nem tudo era pancadaria no baile. Na realidade, fora da linha de frente do combate e, principalmente, nos cantos do baile se desenrolava um clima de erotismo. As meninas dançavam em duplas de forma bastante provocante. Suas roupas denotavam a concorrência do erotismo em um baile marcadamente caracterizado como de briga. Havia muitos casais e azaração. Os olhares provocantes se multiplicavam e atingiam aqueles “guerreiros”, talvez mais fortemente que qualquer soco desferido no corredor.

Em geral, a garota que fica com a camisa do “guerreiro” durante os embates, e a quem ele confia algum objeto seu que não deseja rasgar ou perder durante o jogo, possui mais *status* e é conhecida como “garota-cabide”. Ela aguarda o “guerreiro” com grande ansiedade e é recompensada, quando ele chega, com carícias e beijos. Percebi que vários “guerreiros” gostam de exibir seu corpo e, por isso, também lutam sem camisa.

As meninas usam todas as armas para atrair a atenção dos rapazes. Geralmente vestem os típicos shortinhos, as saínhas curtas e o inseparável top. Há também aquelas que usam calça jeans justa, algumas de cor vermelha que, segundo uma delas, é “a cor do amor”. Ainda no que se refere às roupas, podia-se observar que os rapazes, em geral, trajavam roupas de surfwear ou esportivas (de times de futebol nacionais ou internacionais que estivessem fazendo sucesso no momento). Além dos tênis de marca, vestiam bermudas ou calças de

jogging. Alguns vestiam também camisas de times da NBA (Liga Nacional de Basquete dos Estados Unidos).

Outro fato que o tempo todo me chamou a atenção foi o cuidado para que nada se transformasse numa arma nas mãos destes garotos. Além da revista cuidadosa da entrada, quando fui tomar uma cerveja no bar não tive acesso à garrafa. Em hipótese alguma nenhum objeto de vidro era deixado no balcão. Todos bebiam em copos de plástico.

Era 1h30min da madrugada... àquela altura, o baile tinha atingido seu ápice. Para minha surpresa, não só o ginásio tinha sido dividido em dois territórios, mas todo o Clube. O “corredor” que saía pela porta principal, e partia do meio de campo da quadra poliesportiva do ginásio, seguia por mais de 500 metros pelo pátio do Clube, que agora estava dividido em dois grandes territórios. A imagem era impressionante: um “corredor” de quase 600 metros de comprimento. Algumas das galeras preferiam lutar ali, ao ar livre, pois era mais fresco, enquanto outras gostavam de lutar dentro do ginásio, com a música pulsando mais alto em seus ouvidos, marcando de forma mais presente o ritmo da luta e dos movimentos. O DJ, que naquele baile era da Furacão 2000, alternava os pancadões com as letras melosas do funk.

De repente, me dei conta de que talvez alguns daqueles integrantes só conhecessem, apesar do longo tempo que freqüentavam aquele espaço, um lado da área do clube, pois em cada um dos lados havia, além de bares, entrada, saída, bilheterias, banheiros, meninas de cada lado (aliás, as únicas que cruzavam de um lado para outro), enfim, tudo era dividido e talvez nenhum deles fosse louco de ir beber alguma coisa do outro lado, correndo o risco de ser reconhecido por algum membro de uma galera rival.

Às duas e pouco da madrugada, o DJ anunciou um minifestival de galeras. O “corredor” se dissolveu dentro do ginásio, mas continuou na parte externa do Clube. Parte das galeras deixou momentaneamente de brigar entre si e passou a competir por prestígio e brindes. Os seguranças pareciam tranquilos e só intervinham para garantir que o “corredor” não se reconfigurasse no ginásio. É óbvio que as galeras dos territórios A e B permaneciam nas suas respectivas áreas. Todos respeitam o evento, até porque a violação da “trégua” implica a expulsão sumária do baile. O DJ e um dos organizadores agora comandam um verdadeiro programa de auditório, com competições de raps, danças e gritos. As meninas tornam-se mais participativas e mobilizam aqueles que ainda estão dispostos a continuar no “corredor”. O ponto alto foi uma competição de dança envolvendo moças “virgens”.

O baile estava no fim... o DJ anunciou que havia chegado “o momento que muitos esperavam...”, o clímax do baile... os seguranças saem do centro e se postam no canto do ginásio e do pátio. Eram os “15 minutos de alegria”, o momento em que, pode-se dizer, “vale tudo” no baile. Algumas galeras ficam mais cautelosas e outras avançam sobre a outra margem do “corredor”. O DJ continua colocando montagens e raps mais agitados e bem marcados, fornecendo o ritmo ideal ao combate. Por um momento achei que as galeras fossem se destroçar. Para minha surpresa, constato que, apesar de mais intenso, o ritual ou jogo continua com os tradicionais refugos e provocações. No rosto dos rapazes, um sorriso e muita excitação...

Finalmente, o DJ muda o ritmo e quebra o clima. Enquanto o DJ agradece a presença de todos no baile, os segu-

ranças vão tomando conta do espaço, convocando todos a se retirarem. A cena da saída também é impressionante. Desfeito os territórios A e B, as galeras se retiram relativamente tranquilas, como se fossem equipes em que seus atletas estivessem cansados, após uma intensa disputa. É claro que há um risco neste encontro, na saída dos bailes. Pensando nisso é que vários clubes se prontificaram a organizar o transporte para as várias galeras de diversas localidades. No Country não é diferente. Alguns seguranças acompanham as galeras até o ônibus. Os líderes de galera coordenam a evacuação do baile e sabem que qualquer briga naquele momento pode significar a perda do direito ao ônibus que os organizadores dos grandes bailes colocam à disposição das galeras. Em poucos minutos o Clube está praticamente vazio. Apenas alguns casais e freqüentadores do bairro ficam conversando no portão.

Saí de lá com a sensação de que aquele ritual de embate era uma importante válvula de escape para estes jovens. Pode-se dizer que se trata de uma espécie de jogo perigoso, tal como uma modalidade de “esporte radical” dos segmentos privilegiados da população da Cidade. Tudo é muito arriscado, mas extremamente excitante. Quase na porta de saída pude ouvir um rapaz comentar numa animada roda de amigos: “Baile bom é isso aí! Baile bom é muita ‘zoação’; baile bom tem que ter ‘alemão’”.

*Baile b.2 – Baile do Emoções (Rocinha/São Conrado) –
“Ah! Eu tô maluco!”⁴*

O difícil acesso, em decorrência do tumulto provocado pela multidão que se comprimia para entrar no baile naquela noite, indicava que aquele seria um baile animado. O Clube

Emoções fica localizado na entrada da Favela da Rocinha. O acesso é tranqüilo e pode ser feito de transporte coletivo ou automóvel. Após a tradicional revista, constatei que a área toda do baile era coberta, o que, por um lado, trazia mais conforto aos freqüentadores em caso de chuva, mas também aumentava sensivelmente o calor do ambiente e, conseqüentemente, o consumo no bar. Ao contrário de outros bailes de clube, o do Emoções é, de certo modo, luxuoso. Suas instalações eram excelentes e o baile, além de contar com um amplo salão todo coberto, bares, banheiros, palco, equipe de som, luz e efeitos especiais como gelo seco, possuía também um enorme telão, no qual eram exibidas gravações de bailes anteriores ou do próprio em andamento, filmes, jogos etc.

O clube comporta cerca de 5 mil pessoas e, àquela altura, deviam estar presentes umas 3 mil... e continuavam a chegar freqüentadores de todas as localidades da Cidade. Alguns conhecidos que encontrei no baile me informavam que aquele, depois da interdição do baile do Chapéu Mangueira, havia se tornado um dos bailes “(...) mais animados e tranqüilos da Cidade”. O público era bem variado e percebia-se a presença de um número considerável de jovens da Zona Sul. Identifiquei um número grande de lutadores de jiu-jítsu (ou rapazes que procuravam ser confundidos com algum deles) e, por um momento, achei que o baile era de embate, mas logo percebi que, apesar do clima de competição entre as galeras, reinava a azaração. Ser lutador, no entanto, dava um certo *status* entre as moças. Encontrei dois líderes de galera que conhecia de outros bailes e ambos me disseram que tinham deixado as suas respectivas namoradas e que estavam ali mesmo “para galinhar”.

A equipe de som A Implacável estava promovendo, como outras equipes em bailes deste tipo, um concurso, uma

gincana entre as galeras. O DJ propunha tarefas ou avisava que ia avaliar uma série de quesitos para eleger a melhor galera – como animação, coreografias etc. Advertia a todos de que se uma galera aprontasse qualquer tipo de confusão seria desclassificada. Os seguranças neste baile usavam trajes muito discretos e se destacavam apenas pelo porte físico e pelo ar carrancudo. Vez por outra advertiam alguém sobre alguma coisa. Identifiquei curiosamente no bar alguns policiais que tinham colaborado na organização da fila na hora de maior fluxo para a entrada do baile, e que agora conversavam, paqueravam e be-biam discretamente.

Alguns rapazes se destacavam no salão por uma disputa de dança que lembra uma mistura de street dance, axé music e samba. Chamavam a atenção também, na festa, não só os trezininhos animados e irreverentes que cruzavam sem parar o salão, mas também as moças e os casais que dançavam uma variante mais ousada da “dança do cachorrão”, em que um dos parceiros se postava literalmente de quatro. Os flertes e a paquera imperavam e a postura das moças era até mais agressiva que a dos rapazes. Muitas vezes eram elas que tomavam a iniciativa de uma conversa. Os rapazes dançavam a maior parte do tempo entre eles e, em geral, paqueravam, mas só partiam para uma investida mais direta no início da tão esperada “seção rala-rala”, hora das músicas lentas e melosas. Neste momento, acontecia uma verdadeira “blitz” sobre o público feminino. Um verdadeiro enxame de rapazes abordava os inúmeros grupos de moças presentes no salão. O DJ, como de hábito, comandava a festa, obtendo uma ótima recepção do público quando tocava os bordões de maior sucesso no momento como, por exemplo, “Ah! eu tô maluco!” (rap do grupo Movimento Funk Clube) e

suas variáveis como “Ah! eu tô tarado!”. Os bordões das torcidas organizadas cantadas nos estádios de futebol também tinham excelente repercussão. Para minha surpresa, pude constatar que o DJ eventualmente colocava alguma música baiana para tocar, especialmente aquelas de apelo erótico e de humor escrachado como, por exemplo, as de enorme sucesso do grupo É o Tchan.

Neste baile também constatei que os funkeiros estavam cada vez menos preocupados com os trajes. As meninas, de modo geral, ainda mantinham o visual “baby look”, caprichando na sensualidade das roupas, mas os rapazes pareciam cada vez mais abandonar o visual clássico do funkeiro: boné, bermudão, tênis e camisa esportiva. Claro que ainda se viam vários assim vestidos, mas já era possível identificar um grande número trajando jeans, tênis (em geral branco) e desfilando sem camisa pelo salão. Aliás, o tênis ainda continua sendo um importante símbolo de *status* para os freqüentadores destes bailes.

O ponto alto do baile era uma espécie de programa de auditório que os organizadores promoviam e os shows com os MCs. O programa de auditório era animado, mas aparentemente constrangedor para os que dele participavam. Toda galera enviava uma espécie de bobo-da-corte para representá-la. Naquele dia, por exemplo, comemorava-se o dia dos namorados e, por isso, foram lidas poesias feitas pelos freqüentadores. Além de serem ridicularizados durante a leitura do texto, os participantes eram ainda indiscretamente interpelados a confidenciar à platéia com quem iriam usar o sugestivo prêmio: uma noite num motel próximo ao baile. Após esta primeira etapa, o programa de auditório era encerrado com um concurso de “dança da bundinha”, envolvendo freqüentadoras que se dispu-

nham a se expor em público. Logo após essa sessão de humor escrachado, o DJ anunciava que iria “soltar” durante meia hora as “montagens” e os raps de maior sucesso no momento, como a música “Nosso Sonho” e “Conquista”, dos MCs Claudinho e Buchecha, o que literalmente levantou a galera. Em seguida, subiram ao palco os MCs Suel e Amaro, que fizeram o minishow costumeiro dos MCs. Entre as músicas, cantaram o sucesso “Pra sempre você”, esbanjando alegria e romantismo. No final da apresentação houve um miniprograma de auditório, que distribuiu brindes, camisetas, revistas.

Ao final do baile, cerca de 3h30min da madrugada, o DJ e o promotor do baile anunciaram a galera vitoriosa, que exibiu feliz o troféu e os brindes recebidos. Neste momento percebi que havia um clima de inveja e de competição por parte das outras galeras presentes, especialmente daquelas que viaavam a decisão da direção da casa. De qualquer forma, todos ainda dançaram alegremente por mais meia hora. Algumas galeras, quando se retiravam, saíam do salão na formação dos trezininhos, fazendo coreografia e cantando. Alguns rapazes combinavam a praia do dia seguinte. Locais: Arpoador, São Conrado (em frente à Rocinha) ou o Posto 3 na Barra da Tijuca. Outros combinavam onde seria o baile no dia seguinte, ponto de encontro da galera etc.

A nota negativa da noite ficou por conta da polícia, que deu uma blitz duríssima em algumas galeras que esperavam condução na saída do baile. Alguns reagiram aos maus tratos e, pela primeira vez, constatei uma cena de revolta naquela noite. Um funkeiro que estava próximo dirigiu a mim o seguinte comentário: “Isso sempre acontece quando o clube não contrata condução para a gente no fim do baile”.

A festa

Grande parte das narrativas que abordam os bailes funk reduzem o evento essencialmente à prática da violência. Tudo se passa como se o baile não fosse também um espaço de confraternização e de festa, de produção de identificações individuais e grupais, de encontro e troca, de intensa competição, é claro, mas também de solidariedade e cumplicidade. É preciso trazer à tona outros elementos que permitam analisar o funk também sob uma ótica não-criminalizante, que procure não identificar ali apenas atos de barbarismo.

É no baile que se fundem competição, erotismo e humor. É ali, dançando e cantando, que esses jovens vivenciam boa parte de suas descobertas amorosas, consolidam parcerias e reconhecem novos adversários. Enfim, é nessa festa que se buscam fortes emoções, que compensem uma semana, um cotidiano monótono.

Todos dizem que nos bailes só se encontra perigo
 Mas foi no baile funk que encontrei novos amigos
 Encontrei alegria, encontrei emoção (...)
 (“Rap do amigo”, Leleco e Dinho)

O volume da música, a decoração que as equipes fazem, as luzes estroboscópicas e outros recursos contribuem para dar “corpo” ao baile. As festas, quando realizadas na sua plenitude, podem significar liberdade, requerendo espaço e tempo próprios, descontínuos ao espaço-tempo habitual. Evidentemente, existem outros aspectos passíveis de serem associados à festa. Temos uma vasta literatura sobre festividades de todos os tipos e suas particularidades. Interessa enfatizar aqui, basicamente, as possíveis “inversões” ou “desestabilizações”

promovidas pela festa e as possíveis “ritualizações” ali realizadas. Estamos considerando os ritos e as ritualizações tais como foram consagrados por Van Gennep e, posteriormente, por Edmund Leach, isto é, como algo em si mesmo, e não como um apêndice do mundo mágico religioso. Ou melhor, como um fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes (no tempo e no espaço) e também de certo conjunto de significados, sendo o principal deles realizar uma espécie de costura entre posições e domínios.⁵

Mikhail Bakhtin ressalta que no espaço-tempo da festa podem emergir outras características deste tipo de evento: a rebelião, a subversão de regras, o êxtase e a imaginação. Ele descreve a festa como um momento em que é possível se liberar dos códigos e regras, da dominação cotidiana. O humor, a burla e a ridicularização dos poderosos seriam instrumentos de liberação, e isso só é possível na festa, nesse espaço-tempo em que é lícito inverter as condições habituais de existência.⁶ Seguindo esta trilha aberta por Bakhtin, Roberto DaMatta sugere, em sua análise do carnaval brasileiro, que esta festa abre a possibilidade de se experimentarem “novas avenidas do relacionamento social”.⁷ Sendo assim, é possível identificar nos bailes funk, se não exatamente um processo de “carnavalização”, pelo menos um processo catártico, instaurador da auto-estima e de territorialidade para segmentos sociais excluídos.

Orquestrando a festa

Os bailes do Rio de Janeiro realizam-se, em sua maioria, na Zona Norte e na Baixada Fluminense e são estimados em cerca de 300. Os bailes que eram realizados na Zona Sul di-

minuíram sensivelmente, seja porque decresceu o interesse dos jovens de classe média, seja porque aqueles de “comunidade”, realizados nas favelas localizadas nos morros encravados na área nobre da Cidade, foram interditados.

De modo geral, os bailes da Zona Norte são realizados em antigos clubes e agremiações dos bairros, quadras de algumas escolas de samba, casas de espetáculo, casas noturnas e até em escolas. A precariedade das instalações e a pequena área destinada ao baile, por vezes incompatível com o número de frequentadores, e, ao mesmo tempo, o “bom andamento” da festa sempre me impressionaram. Os bailes são eventos de grande porte: cada um mobiliza entre 2 mil e 3 mil pessoas, podendo este número ultrapassar a 6 mil. Ao lado do pagode, do samba, das praias e partidas de futebol, eles representam uma das principais formas de lazer da juventude menos privilegiada da Cidade. A entrada do baile ou é franca (como nos bailes de comunidade) ou custa relativamente pouco. Existem, inclusive, em boa parte deles, horários em que as moças podem entrar sem pagar nada. Geralmente acontecem de sexta-feira a domingo e transcorrem entre onze da noite e quatro da madrugada, à exceção de domingo, quando é realizado das oito da noite à uma da madrugada. Todo baile, em geral, é composto por bilheteiros, seguranças, DJ, MCs, técnicos da equipe de som e ambulantes ou vendedores de bebidas e lanches. O equipamento de som, invariavelmente, fica ao lado do local de dança na forma de um enorme paredão, e quando há shows, concursos ou festivais é montado um pequeno palco.

Aliás, todos os tipos de baile – mesmo os de “corredor” – têm adotado a prática do concurso ou dos festivais de galeras em sua programação, tornando-se uma atração à parte do baile.

O objetivo é incentivar um crescente engajamento dos funkeiros em atividades que vêm se revertendo em oportunidades de adquirir vantagens materiais ou simbólicas. Combinando competições de várias naturezas, como “o melhor rap”, a “rainha do baile”, “o melhor grito de galera”, esse “quase-programa de auditório” – apesar de não ser uma idéia nova –, segundo os organizadores – donos de clube e o próprio presidente da Liga-som (Liga Independente de Equipes de Som) –, é uma tentativa de canalizar positivamente o “clima de competição entre as galeras e reduzir as freqüentes brigas que resultam daí”.⁸

Na tentativa de acabar com as brigas nos bailes funk, a equipe de som da Furacão 2000 vem promovendo festivais entre as galeras. A vencedora precisa ser a melhor em diversos quesitos, como coreografia e animação. Um dos artifícios encontrados pelos organizadores para unir os freqüentadores foi tirar pontos das galeras cujos componentes são flagrados brigando.⁹

Desses festivais tem resultado um permanente diálogo entre representantes, líderes de galeras e organizadores, o qual se traduz em recompensas materiais e simbólicas a serem distribuídas entre esses grupos jovens, tais como: transporte para o trajeto de ida e volta do baile, eventos gratuitos, taças, medalhas, prestígio e até dinheiro vivo. Nestes festivais surge a oportunidade de esses jovens demonstrarem suas habilidades, de serem reconhecidos. Uma das carreiras mais desejadas pelos funkeiros, ao lado da de jogador de futebol, em que creditam uma possibilidade real de ascensão social, é a de cantor – MC –, e uma das possibilidades de concretizá-la é nesses festivais. Na verdade, a possibilidade de se tornar artista, cantor da MPB – cantor de pagode, de samba, de funk –, já há algum tempo,

especialmente com a expansão do mercado fonográfico, se apresenta como uma via de ascensão social no Brasil.

Certamente não é tão recorrente quanto apregoam os organizadores, contudo muitos iniciaram suas carreiras a partir de raps apresentados em concursos e que depois “estouraram” nas rádios. É o caso dos MCs William e Duda, autores do “Rap do Borel”, de grande sucesso no mercado em 1994/1995. As recompensas mais almejadas pelas galeras são aquelas que possibilitam o seu reconhecimento junto ao bairro ou à comunidade. A mais desejada premiação, entre as galeras de mais “disposição”, vencedoras de concursos, é um baile grátis oferecido em alguns festivais. Como se sabe, nessas áreas pobres e com poucas alternativas de lazer, levar um baile para a localidade, muitas vezes desconhecida, é fonte de *status* e de reconhecimento junto à comunidade.

Apesar das diferenças entre os vários tipos de bailes, no que se refere à dinâmica, eles guardam certas similaridades. Comandados pelos DJs, por equipes de som e pelos organizadores, quase todos vão num crescendo até atingir o clímax, intercalando momentos de excitação e contenção. Para cada seqüência de músicas mais dançantes e agitadas, o DJ insere uma música mais arrastada. Segundo vários deles, como o DJ Marcelo, o discotecário é obrigado muitas vezes a conter o seu desejo de ver o público “delirando”.¹⁰ Ele e os segurancas do baile sabem que é preciso manter a empolgação dos frequentadores sob controle, sob pena de verem mesmo os “bailes de clube” que não são de “corredor” adquirirem feições de baile de embate. Em geral, o baile é aberto com uma seqüência de charme ou mesmo de hip-hop e, à medida que vai chegando o público, o DJ vai colocando os raps ainda não “estourados”,

mas de grande potencial. No próximo estágio, o DJ coloca os antigos sucessos e em seguida vem a parte romântica do baile – a sessão conhecida como “rala-rala” ou “mela-cueca”. Logo depois são feitos os concursos/festivais e os shows dos MCs e, finalmente, no último estágio, toca-se uma mescla de gran-des sucessos, montagens e os chamados “pancadões” – músicas mais dançantes. Em alguns bailes, esse estágio final é encerrado com os chamados “quinze minutos de alegria”.

Como é possível constatar na descrição já feita dos três bailes, a sensação de se observar um baile no momento em que ele já atingiu um certo estágio, seja esse baile de comunidade ou de clube, é de que tudo é um convite à irrealidade, à fantasia. Ali é depositada toda a energia, a necessidade vital de busca de prazer e exorcização de todas as marcas de opressão. E a música e a dança são os elementos cruciais de ligação entre as pessoas, os fios condutores dessa operação alquímica. O responsável por essa operação é o DJ. Cabe a ele manter o equilíbrio da festa. Segundo o DJ Pinto II, da equipe Furacão 2000, o importante “(...) é manter o clima de adrenalina e de romantismo no ar”.¹¹ Ou seja, para que o baile se realize plenamente, é preciso que o DJ orchestre elementos como excitação e controle, competição e comunhão, brigas e carícias. Mesmo nos bailes de “corredor”, o DJ sabe que é necessário “segurar” a animação das galeras. Ele sabe que as galeras desenvolvem o ritual de luta literalmente no ritmo da música e, assim, a fim de garantir o bom andamento do baile e facilitar em certos momentos o trabalho dos seguranças, o DJ “esfria” freqüentemente o baile. Em entrevista concedida a esta pesquisa, DJ Marlboro afirma que todo DJ competente tem controle do baile e que os bailes de briga, apesar de serem mi-

norria, existem porque alguns jovens querem usar esses espaços “para brigar” e porque isto “interessa financeiramente a alguns empresários sem escrúpulos”. Segundo ele,

o baile já é um caldeirão danado; se você põe lenha na fogueira, já viu... Já aconteceu de, estreitando um baile e começar uma briga, eu dar um esporro danado... dizendo que os brigões não precisam mais voltar aqui, que eu queria um baile de pessoas civilizadas. Sairam do baile 300 pessoas e ficaram 200. Aí o que acontece: as 200 que ficaram na outra semana trazem mais 200... e virou um baile de 2 mil pessoas, lotado e sem tumulto ou confusão. Se você pegou do começo e deixou ser baile de porrada... eu ia ter mil pessoas todo fim de semana e a atração ia ser a porrada.¹²

A festa das marcas

Não tem caô do lado de cá
 Da Zona Sul à Zona Norte o que eu quero é surfar (...)
 Surfista Zona Sul de manhã come mamão
 Surfista Zona Norte, muito mal café com pão (...)
 Surfista Zona Sul tem corpo morenã
 Surfista Zona Norte queimado de alta tensão
 Surfista Zona Sul desliza cheio de graça
 Surfista Zona Norte com a mão suja de graxa
 Surfista Zona Sul vai da Barra para o Havá
 Surfista Zona Norte, da Central a Japeri
 Da Zona Sul à Zona Norte ou em qualquer lugar
 Quem não tem prancha vai de trem
 O importante é surfar (...)
 (“Rap do surfista”, DJ Marlboro, Juca e Mosca)

A Zona Sul e o estilo de vida dos jovens das camadas médias são um forte referencial para os funkeiros da cidade do Rio de Janeiro. Apesar de afirmarem que desdenham a vida dos “playboys” e das “patricinhas”, é evidente que quase todos, rapazes e moças, gostariam de ser um deles e de realizar seus “sonhos de consumo”. Talvez por isso mesmo se apropriem de elementos da indumentária “Zona Sul” para a construção do seu estilo de vestir.

Em sua etnografia do funk dos anos 80, Hermano Vianna já observava que os rapazes agenciavam o chamado surfwear, produzindo um visual de cores tropicais fortes, e que as moças não pareciam ter uma característica marcante, usando saias, shortinhos, roupas justas e colantes, buscando basicamente realçar as curvas do corpo. Segundo ele, essa indumentária em nada lembrava o jeito de se vestir dos b-boys norte-americanos, que também gostam de marcas esportivas, mas nunca de surfe, nem de cores “tropicais”.¹³ Apesar de se poder afirmar que o visual feminino mudou muito pouco – as moças continuam se vestindo com miniblusas e minissaias, no estilo “baby look” –, os rapazes, ao longo dessa década, incorporam mais o uso difuso de marcas esportivas, especialmente as conhecidas mundialmente e utilizadas pelos astros do esporte.

A maior parte dos freqüentadores idolatra grandes atletas, entre jogadores de basquete, como Michael Jordan, ou de futebol, como Romário ou Ronaldinho, e buscam utilizar a camisa de seus respectivos clubes. Apesar de nem todos poderem consumir marcas caras, de modo geral, os rapazes têm verdadeira adoração pelos produtos da Reebok, Mizuno, Adidas, Puma e Nike, entre outras. Entretanto, continuam se diferenciando dos b-boys de todo o mundo, pois usam peças

do vestuário dos surfistas e a composição da indumentária continua sendo bastante colorida e despojada.¹⁴

A onda do funkeiro meu amigo agora é
 De Nike, ou Reebok ou Puma no pé
 De bermuda da Cyclone ou então da TCK
 Boné da Hang-Loose, da Chicago ou Quebra-mar (...)
 Outra novidade é o Mizuno que abalô
 O tênis é responsa, é só andar muda de cor
 Existem várias marcas, você vai se amarrar
 By Toko, Alternativa, Arte Local ou TCK
 Anonimato amigo abala de montão
 K&K é super shock, mas me amarro na Toulon
 Inventaram o Le Cheval, que atrás tem uma luzinha
 Chinelinho trançado da Redley, Topper, Rainha
 Sou o MC Rogério, Marcelo sangue-bom
 Moramos em Manguinhos
 E cantamos com emoção.
 (“Rap das marcas”, MC Marcelo e MC Rogério)

Caso fôssemos descrever a indumentária “clássica” de um funkeiro, ela estaria composta por bermudões, camisas esportivas (em geral de times de futebol), boné, eventualmente cordões de metal e outros adereços, e tênis esportivo, em geral, branco. Aliás, nos bailes, chamou-me particularmente a atenção o cuidado com o tênis, principal símbolo de *status*. Vários deles me confidenciaram ter uma preocupação especial com isso, e aqueles que podem reservam um par exclusivamente para o baile. É preciso entretanto considerar que alguns indivíduos não se vestem “a caráter” para os bailes, muitas vezes por total

falta de opção: muitos deles não têm condições econômicas para ter roupas exclusivas para festas.

Além disso, apesar de a opção por certa indumentária repercutir junto à galera, não é o elemento fundamental para a aprovação ou reprovação de um indivíduo no grupo. Os funkeiros, na realidade, são muito pouco rígidos quanto a isso. Aliás, esta parece ser a marca fundamental de seu estilo. Eles parecem saber que aquilo que aparentemente está *out* hoje amanhã pode ser um elemento incorporado ao estilo. É o caso, por exemplo, do que constatei em 1996, no Rio de Janeiro, no último ano de pesquisa: cada vez mais nos bailes era possível encontrar os jovens de cabeça raspada, sem camisa e de bermuda ou calça comprida e tênis, ou seja, num visual muito similar ao dos lutadores de jiu-jítsu.¹⁵

Apesar das limitações e da postura mais “relaxada” do funkeiro no que se refere ao seu visual, pode-se dizer que, no início da década de 90, chegou a existir um segmento de mercado dirigido ao consumo de um “visual funk”. Surgiram confecções e algumas lojas voltadas para este tipo de público como, por exemplo, a Back to Back, do DJ Marlboro. Dentre os funkeiros, os principais consumidores deste estilo, os mais preocupados com seu visual são, sem sombra de dúvida, os dançarinos, sejam amadores ou “profissionais”.

Ao contrário do hip-hop, em que é possível constatar o relativo prestígio dos dançarinos de break – a valorização da arte do street dance¹⁶ –, no funk os dançarinos têm sido colocados em um segundo plano. Na realidade, a maior parte dos que tentaram construir uma carreira profissional ou desistiu ou tornou-se MC.¹⁷ Explorados e, de certa maneira, desprestigiados pelos empresários do mundo funk, hoje existem em

número muito reduzido. Em vez do break ou do street dance, suas coreografias lembram mais a evolução dos dançarinos mais “ousados” da música baiana. O apelo erótico é evidente, seja pela coreografia provocativa e/ou pelo uso frequente de roupas transparentes. Dentre os dançarinos entrevistados e que optaram por permanecer trabalhando nessa atividade profissional, um número considerável, hoje, dá aula de street dance e/ou aerofunk em academias de ginástica e afirma se identificar mais com o hip-hop do que com o funk. Segundo Raul, dançarino há mais de 15 anos e atualmente trabalhando em academias e peças de teatro,

o funk está muito apelativo... bom mesmo era o tempo do soul e do break. Hoje, o empresário quer mesmo é uma dançarina seminua rebolando no palco (...) Antigamente o pessoal dançava, fazia coreografias criativas... mesmo os que não sabiam dançar queriam aprender. Hoje, você vai nos bailes e só vê o pessoal fazendo “trenzinhos”, pulando de um lado para o outro.¹⁸

Dança da bundinha, do canguru, do cachorrão...

O “trenzinho” talvez seja a formação mais recorrente nos bailes. É formado por jovens em fila indiana que trazem a mão sobre o ombro do companheiro que vai na frente, como marca de solidariedade, segurança, proteção e reconhecimento, elementos bastante enaltecidos no decorrer do baile. Os jovens se exibem constantemente nessa estrutura grupal, muitas vezes incitando a competição e rivalidade de outros grupos. O baile também incorpora frequentemente uma dimensão erótica, quando são executadas danças como a da “bundinha” e do “cachorrão”, nas quais se realizam movimentos corporais que simulam atos sexuais.

O ambiente produzido pelo funk é nitidamente masculino. Os rapazes desempenham um papel ativo neste universo. Entretanto, a presença feminina é fundamental, no sentido de produzir uma descontração no baile, criando um clima de sedução que rivaliza e se articula com o de competição, bastante presente entre os rapazes. Geralmente há espaços e papéis a serem desempenhados pelas mulheres e pelos homens, os quais se traduzem, por exemplo, no tipo de dança e na postura adotada durante o baile. As coreografias dos homens, por exemplo, são mais expansivas, com movimentos largos e jogos de pernas e braços metrificadas. Percebe-se uma mistura de movimentos que lembram muito os passos do break e do samba. As coreografias das mulheres apresentam movimentos mais sinuosos que, no entanto, não deixam de ter uma base mecânica, produzindo também movimentos retos. Enquanto os homens dançam sozinhos ou em grupo, com passos sincronizados, as mulheres de modo geral dançam em duplas ou grupos pequenos, com movimentos iguais e opostos.

Em geral, MCs, dançarinos, DJs e funkeiros não sabem explicar ao certo como as “coreografias” ficaram consagradas com nomes curiosos como, por exemplo, dança da “bundinha”, “cachorrão”, “gorila”, “gorila gay”, “canguru” etc. Vários explicavam que o processo é natural, espontâneo, e que, às vezes, algumas músicas são elaboradas a partir de uma “dança”; outras vezes, a letra da música sugere a construção de certos passos de dança e novas brincadeiras.

Segundo o MC Moreno, para um rap se firmar é fundamental que ele “mexa com a galera”.¹⁹ Ele e outros frequentadores de bailes sugerem em seus depoimentos que, para a dimensão lúdica se realizar de forma mais intensa,

isto é, para a festa produzir um clima excitante e/ou bem-humorado, é necessário haver uma sintonia entre os movimentos e os sentidos atribuídos a estes gestos, entre as letras e o ritmo da música.

Mesmo nos movimentos que conformam os embates nos bailes, parece ocorrer essa sintonia. Geralmente, os principais hits dos “bailes de corredor” não são os raps românticos, melosos ou de denúncia. Nesses bailes, as galeras lutam ao “sabor” de montagens, com músicas de batida forte, bem marcada. Nessas músicas, ou não existem propriamente letras/discursos ou há apenas refrões que se referem aos bordões en-toados pelas torcidas organizadas de futebol nos estádios e/ou ao “encontro” de galeras e/ou ao clima de competição produ-zido nessa situação. O tema dessas músicas, cantadas muitas vezes em coro, invariavelmente é a exaltação dos nomes das comunidades, pontuados, eventualmente, por referências às or-ganizações criminosas. Além disso, esses bordões con-têm xin-gamentos que procuram desqualificar ou intimidar o adversário, os “bondes alemães”.²⁰

Cabe ressaltar que nas brigas ocorridas no decorrer do baile – geralmente ritualizadas, ao contrário dos conflitos explosivos que transcorrem no espaço urbano – são desenvolvidas coreografias que lembram a dança/luta de capoeira, só que desenvolvida em enormes fileiras, em vez da tradicional roda. Perfilados e enganchados uns nos outros – para evitar que algum integrante seja arrastado pelo “alemão” ao seu território –, formam, em alguns poucos bailes que têm como atração este tipo de ritual, um “corredor” – dois blocos dividem em geral a área do baile em dois lados que, ao sabor do ritmo das músicas, desenvolvem um jogo cujo objetivo é “in-

vadir o território do alemão e manter um estado de excitação por meio de movimentos de avanço e recuo.

Assim, além das brigas e da sensualidade, o humor – considerado pelos freqüentadores como um aspecto lúdico bastante ativo nos bailes – e os nomes das coreografias/danças de grande sucesso sugerem algumas considerações estéticas sobre o funk. Em outras palavras, não é só a competição/combate e o erotismo que regem esteticamente a festa funk. As brincadeiras, as gozações entre eles, as associações entre seus corpos e os de animais, geralmente erotizados como, por exemplo, na dança do “gorila gay” e do “cachorrão”, indicam que o “grotesco” ou o “neogrotesco” é uma referência estética fundamental.²¹

As zombarias e gozações estão presentes também nos bailes de corredor. Não basta enfrentar a galera rival, é preciso “zoar” dela. O olhar das galeras no corredor não é de ódio ou raiva; o que se vê com freqüência são sorrisos e excitação. Algumas vezes, mesmo as moças que integram as galeras – aparentemente ausentes desses confrontos – atuam estrategicamente como uma espécie de “isca” ou “estopim” de um embate entre duas galeras.

Na realidade, o papel do homem e da mulher, a competição entre as galeras, o erotismo, enfim, o “clima” varia de acordo com o tipo de baile. Boa parte dos funkeiros entrevistados apontou o tempo e o espaço dedicados às brigas como característica diferenciadora entre o baile de comunidade e o de clube. Os bailes de comunidade são vistos como aqueles cujas regras e segurança interna são ditadas pelas forças políticas locais, entre elas as organizações criminosas. Há uma regularização nem sempre explícita do comportamento e um interdito dos embates físicos entre grupos rivais. Já os “bailes

de briga” são, na sua maioria, realizados em clubes onde as galeras que os frequentam atuam neste “território neutro”, representando seus territórios de origem. O ritual de embate, dessa maneira, traduz uma disputa territorial e o desejo de afirmação geopolítica. Quanto mais distante do seu território de origem – favelas e bairros pobres – mais esses jovens se sentem frágeis e, por mais paradoxal que possa parecer, mais engajados em “lutar” por um lugar, pelo reconhecimento.

Mas não é só através da dança e de certas práticas sociais que esses jovens se afirmam. A música, por exemplo, é um elemento presente em quase todos os seus momentos de lazer, constituindo-se num *locus* público em que podem se afirmar e intervir criticamente no espaço público, projetando um discurso próprio das favelas e subúrbios para toda a Cidade.

Liberdade para todos nós, DJ
 Ô demorô para abalar...
 Chega de ser violento, e deixa a paz renascer (...)
 Para os funkeiros sangue-bom, somos Borel até morrer
 Se liga minha gente no que nós vamos falar
 É de um morro tão querido e as letras vão abalar
 Lá no Borel, amigo, é união, paz e amor (...)
 Nós fazemos festas é para os morros sangue-bom
 Para poder fazer amizade com outros irmãos (...)
 Viemos cantar para poder lembrar
 Um pouco dos amigos que se foram... para nunca
 mais voltar
 A cor do nosso mundo é azul igual ao céu
 Em um lugar do mundo, está o morro do Borel (...)
 (“Rap do Borel”, MC William e MC Duda)

Repentistas eletrônicos

O rap, tipo de música falada verborragicamente e ritmada, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos samplers controlados por um DJ, foi fundamental para impulsionar o hip-hop e os ritmos funky em várias regiões do Globo. As origens jamaicanas e urbanas, sobretudo nos subúrbios pobres de Nova York, são reconhecidas por todos os seus integrantes. Pode-se dizer que os raps do funk são o resultado de uma hibridação de elementos consagrados pelo hip-hop norte-americano com elementos bastante particulares e presentes na dinâmica da cultura popular local.

Tricia Rose, em seu livro *Black noise*, observa que a maior parte dos estudos que buscam analisar o rap como um produto comercial pós-industrial e situá-lo na história das práticas culturais dos negros considera-o como um desdobramento direto das tradições orais, poéticas e de protesto dos afro-americanos a que estaria subordinado. Esses trabalhos, embora criem importantes elos entre o uso que o rap faz da bazófia, relacionando-o a um sermão e, portanto, às tradições orais dos negros, produzem múltiplos efeitos problemáticos. Primeiro, eles reconstróem a música rap como uma forma poética oral singular que parece ter sido desenvolvida de forma autônoma, isto é, fora da cultura hip-hop, ao longo dos anos 70. Em segundo, afirma Rose, essas abordagens marginalizam substancialmente a importância do rap como música. Segundo ela, os elementos musicais do rap e o uso da tecnologia musical são aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso da forma pelo hip-hop, sendo que essa combinação foi fundamental para a evolução geral do movimento.²²

De fato, os raps cantados nos bailes funk e nas rádios trazem esses elementos incorporados à sua estrutura musical. A proposta dos b-boys norte-americanos e brasileiros é fazer do rap uma linguagem que enfatize temas como preconceito racial e marginalização social, enfim, que enfatize a condição das populações negras, jovens e excluídas.

Entretanto, os raps do funk guardam certas características que não encontramos no hip-hop. A carga de dramaticidade das letras é muito menor (a maior parte delas não se constitui em músicas de protesto) e o tom alegre e jocoso lembra mais os cantores e poetas repentistas – aspectos encontrados com alguma frequência na cultura urbana afro-brasileira – do que um sermão. A utilização das bases norte-americanas, feitas especialmente em Miami, são misturadas à estrutura de cantigas de roda e ao ritmo do axé music, do pagode e do samba. Quase nenhum deles estudou canto e muito menos tem formação musical.

Pode-se afirmar que o Brasil, nos anos 90, assistiu ao aparecimento de um novo tipo de poesia ritmada, mais falada do que cantada, que vem influenciando e é influenciada por outros ritmos musicais. Uma música que mescla o *ao vivo* ao gravado, o “novo” a bases, letras e músicas já consagradas, constituindo-se claramente em uma espécie de “artefato intertextual”. Seus cantores são um misto de contadores de histórias e cronistas do “cotidiano maldito”: o conteúdo das músicas traz ora um discurso de “denúncia”, ora um tom romântico ou brincalhão. Além disso, as próprias letras são uma espécie de cartão de visitas dos MCs e de sua “comunidade”. Em geral, além de se apresentarem no final das músicas, esses cantores/compositores prestam também homenagem a seus locais de

origem, transformando-os em tema central (ou secundário) do rap. Este tipo de procedimento parece indicar um claro desejo de reconhecimento, de reinscrição de seus amigos, de “seu mundo” na cidade.

(...) Força Tabajara, alô Querosene
Nós somos amigos até morrer
O amigo não é uma força de expressão
O amigo sim é para guardar no coração (...)
Procure a força Tabajara, Querosene
Procure o Leleco, procure o MC Dinho
Pois o amigo com a gente é guardado com carinho.
 (“Rap do amigo”, MC Leleco e MC Dinho)

Os raps são a base do baile. Ao lado das montagens eletrônicas feitas pelos DJs, são estas músicas que dão volume ao baile e promovem um estado de “transe” coletivo. Poderíamos comparar um DJ dando um baile sem raps a um discípulo do flautista de Hamelin que não consegue tirar as notas certas de seu instrumento e, por isso, não consegue promover o “encantamento” por completo.

Bondes, galeras e mulão

É preciso, antes de mais nada, ressaltar que, apesar de as galeras terem as brigas com outros grupos como referência fundamental para sua organização, outros interesses parecem nortear as práticas cotidianas de seus integrantes. Em diversas entrevistas colhidas ao longo da pesquisa, membros de galeras listaram alguns dos motivos que os levaram a se integrar a uma turma. Entre as razões mais apontadas, destacou-se a impor-

tância do prestígio e da segurança. Em outras palavras, o desejo de serem prestigiados localmente (e mesmo em outros bairros) e o medo que a maioria confessa veladamente ter ao transitar pela Cidade parecem ser fatores determinantes para a adesão ao grupo. Alguns afirmaram só se sentirem seguros no seu bairro, junto à sua comunidade, e que, quando vão às praias, bailes de clube e estádios de futebol, o mais prudente é estar entre amigos. Sentem-se mais fortalecidos para um possível “encontro” com a polícia ou galeras rivais, ou mesmo “amigas”. A maioria afirma que os mecanismos de inclusão são “muitos naturais”, essencialmente marcados pela posição geopolítica do indivíduo na Cidade, ou seja, se ele faz parte daquela comunidade ou de uma comunidade “amiga”, ele geralmente é admitido.

Inquiridos sobre como se definia uma galera ou comunidade “amiga”, alguns afirmaram, primeiramente, que isso estava relacionado aos “comandos” – às principais organizações criminosas da Cidade: Comando Vermelho e Terceiro Comando. Isto é, uma galera ou comunidade era definida como amiga em função do “poder paralelo”, da organização criminosa que “gere” momentaneamente o local. Entretanto, comecei a observar, especialmente nos bailes de “corredor”, que, muitas vezes, galeras supostamente “associadas” ao CV lutavam ao lado de galeras do TC. Conversando com Márcio, líder de uma das mais temidas galeras da Cidade, ele explicou que o que define mesmo a posição no combate são as rixas (algumas intermináveis) entre as galeras. Segundo ele:

Essa coisa de ligação com CV e TC é meio lenda, saca?... não tô dizendo que não tem uns palhaços que compram a briga das “galeras do contexto”... o pessoal acha ba-

cana, meio proibido... tá sacando? Agora, já vi de tudo! Bondes de galeras que se odiavam, até ontem andavam juntos... Acho que a rapaziada se define mesmo é pelos “prejuízos assumidos”. Uma galera vai e “estraçalha” um “sangue-bão” de uma outra galera. O pessoal monta o bonde por causa disso. Isso gera revolta, briga, revide... às vezes é pior... já aconteceu comigo. Você briga com uma galera num clube e foi amigo do cara que você tá enfiando a mão... ou, então, nem sabe por que tá zoando ou chamando o cara que tá na tua frente de “alemão”...²³

Assim, é possível afirmar-se que os “bondes” ou “mulões” – alianças entre galeras – são em geral efêmeros, transitórios, e dizem respeito ao fortalecimento momentâneo da galera em um determinado baile, e não necessariamente a alguma ligação aos “comandos”. Eventualmente, isso pode suscitar algum tipo de constrangimento ou confusão, mas não é o único fator determinante na escolha de uma aliança. Muitas vezes a aliança de uma galera com outra é motivada pelo desejo de vencer um festival de galeras. Isto é, muitas vezes, galeras menores ou desconhecidas aderem ao “bonde” encabeçado por uma galera maior e mais bem preparada para vencer um festival. Em suma: não é tão raro ocorrer nos bailes que o alemão de hoje seja o sangue-bom de amanhã e vice-versa.

A partir do trabalho de campo realizado em diversos bailes e algumas favelas e conjuntos habitacionais de áreas suburbanas da Cidade, pude observar que vários fatores podem determinar a inclusão de um jovem numa galera. Entre eles poderíamos listar: o grau de prestígio desse indivíduo junto a outras galeras e ao público feminino de modo geral; se tem

grau de parentesco com algum membro dessa galera; se mora naquela localidade ou se não integrou grupos rivais; se sabe se expressar bem e articuladamente; a maneira de se vestir; e, finalmente, se é forte e destemido o bastante para atuar num embate.

Em número, as galeras variam entre 20 e 100 integrantes, na sua grande maioria do sexo masculino. As moças, de fato, parecem definir sua posição no grupo ou por parentesco, afinidade ou, ainda, por qualquer tipo de “ligação amorosa” com algum membro do grupo. Frequentemente ouvi expressões “garota” ou “gata do fulano”, “mulher do sicrano”, enfim, dependendo de quem ela namore, passa a ocupar um lugar de maior ou menor prestígio na galera.

Aparentemente existem poucos níveis hierárquicos na galera. Em geral toda galera tem dois líderes com diferentes áreas de atuação: um primeiro, que é uma espécie de “embaixador”, representante oficial da galera junto aos organizadores do baile e outras galeras; e um segundo, que é uma espécie de “grande guerreiro”, líder oficioso da galera nos embates que possam ocorrer nos bailes e na Cidade.

Em geral, esses líderes são estrategistas e atuam juntos, sendo suas participações decisivas para o sucesso de uma galera em um baile. Eles vão tanto conseguir negociar como impor um lugar para esse grupo na festa. O embaixador negocia a integração nos bondes e, junto aos organizadores, articula a participação nos festivais e intervém de modo a evitar ou minimizar a penalização do grupo (ou de um membro dele) em caso de infração nos bailes. Na realidade, os “festivais de galera” têm oferecido uma maior visibilidade das turmas, aproximando-as dos organizadores e consolidando a figura do “re-

presentante de galera” como uma liderança importante deste tipo de organização social.

O “grande guerreiro”, por exemplo, está à frente das ações dos integrantes, impõe respeito a todos e garante um espaço para o grupo junto às outras galeras. Nos bailes de “corredor”, sua atuação é mais marcante e é ele quem decide o posicionamento de cada membro no confronto. Eventualmente, ele pode sair ferido e, nesses casos, assume temporariamente a sua posição no embate o integrante mais forte ou o mais velho do grupo. O importante para a galera é permanecer no “corredor” e garantir que o grupo, apesar das “baixas”, não venha a ter o seu prestígio abalado junto às galeras rivais.

Bailes de comunidade – uma interdição anunciada

Para se entender a dinâmica dos “bailes de comunidade”, dois termos são fundamentais. Primeiro, o termo “comunidade”, amplamente utilizado no vocabulário funk, ao que tudo indica, notabilizou-se especialmente com os movimentos eclesiais de base dos anos 70, que tendiam a adotá-lo para designar locais de habitações populares, contrapondo-se ao estigma lançado sobre a palavra favela e ao mesmo tempo fortalecendo o sentido comunitário do trabalho a ser desenvolvido ali. A expressão “comunidade” enraizou-se no Brasil entre os moradores das favelas, subúrbios e até agentes ligados a ONGs e instituições públicas e privadas de modo geral. O outro termo, de origem mais obscura, mas igualmente relevante no cotidiano desses jovens, é a palavra “contexto”. Como no caso de “comunidade”, “contexto” faz referência a uma realidade que eles enfrentam diariamente. A diferença é que “contexto” refere-se às relações de poder local, quase sempre lembrando o

chamado “poder paralelo”.²⁴ A dicotomia ordem e legalidade no asfalto e desordem e criminalidade na favela está profundamente enraizada no nosso imaginário social. A própria acusação da ligação do funk com o narcotráfico no Rio – já problematizada no capítulo anterior e amplamente noticiada na mídia – opera segundo esta lógica. Foi selecionada e exibida na mídia uma parte pequena – “clandestina” – da produção musical do mundo funk e apresentou-se como compreendendo sua totalidade, esquecendo-se os chamados “funk de denúncia” e o funk melody. Até os “raps do contexto”, amplamente noticiados como indícios dessa ligação com o submundo do crime, guardam certas particularidades pouco tematizadas. Se atentarmos para as letras, veremos que personagens como “Jack, o matador”, “Escravos do pó” (em vez de Jó) e outros bandidos tematizados em algumas montagens funk traduzem uma realidade muito próxima e situações com as quais boa parte da população local não compactua. Ao ritmo de cantigas de roda, estes raps ou montagens infantilizam de certa forma o terror existente na favela. Falam de meninos obrigados a conviver desde cedo com todo o tipo de violências. Mesmo os mencionados raps do contexto, em que MCs fazem versões piratas de raps de grande sucesso, homenageando membros das organizações criminosas locais, assemelham-se mais às transgressões tão comuns dessa faixa etária ou a certo grau de exibicionismo e desejo de estar bem com o “contexto” e a “comunidade”, ou seja, com aqueles com que se convive cotidianamente (pois boa parte dos cantores continuam vivendo nessas localidades), do que uma adesão ao “mundo do crime”. Alguns desses raps foram amplamente noticiados e renderam aos seus autores processos criminais. Em geral, os MCs repudiam qualquer acusação de veiculação de

organizações criminosas, mas, ao mesmo tempo, não sabem explicar ao certo o motivo que os levou a elaborar essas versões: “criancice”, diziam alguns; o “gostinho do proibido”, afirmavam outros. Entretanto, todos reconhecem que os jovens da comunidade curtem e cantam esse tipo de música nos bailes.

Freqüentemente, no período que antecedeu à interdição dos bailes de comunidade, ouviam-se acusações como “o funk está ajudando a cooptar jovens para o tráfico”, ou então, no auge da histeria, “o funk está dando sustentação ideológica ao tráfico”. O fato é que não só encontrei jovens que se afastaram das organizações criminosas por causa do funk – nele vislumbraram a possibilidade de tornaram-se MCs, mais uma das raras oportunidades de ascensão social ou, pelo menos, uma forma de obter prestígio (as outras seriam carreiras artísticas ou ligadas ao esporte) por uma via legal –, como, após a proibição dos bailes de comunidade, este “submundo do crime” parece estar cada vez mais presente e atuante. A CPI do funk e a Lei Pitanga, em 1995/1996, regulamentaram os bailes em clubes e garantiram a continuidade do funk – o direito de lazer de um sem-número de jovens no Rio de Janeiro –, mas não garantiram que os bailes de comunidade não fossem interditados, a despeito da sua tranqüilidade e popularidade.²⁵ Os momentos que antecederam a proibição foram marcados por uma intensa polêmica que mobilizou políticos, representantes de órgãos de segurança pública, associações de moradores e administradores públicos. Certos itens – como a falta de tratamento acústico de som, confusões na saída e no trânsito próximo ao baile, denúncias quanto à ampliação do consumo de drogas, as dúvidas que pairavam sobre a origem do dinheiro que financiava o baile (muitos apontavam os trafi-

cantes locais como patrocinadores) e a pressão dos setores mais conservadores das camadas médias – fizeram com que este tipo de baile fosse fechado pela polícia. É possível constatar o clima de histeria reinante na ocasião. Nas seções de “Cartas de leitores” dos principais jornais e nas entrevistas com pais de classe média e autoridades responsáveis pela segurança pública, atesta-se uma forte pressão para que os bailes fossem imediatamente interditados.

Curiosamente, era justamente nesse tipo de baile que não havia confusões, confrontos entre as galeras. Boa parte dos funkeiros entrevistados antes da interdição afirmaram optar por este tipo de baile por este motivo. Segundo um líder de galera que freqüentava tanto os bailes de “corredor” quanto os de comunidade, “no baile de comunidade não tem *alemão*, só vai as galeras ‘amigas’... e mesmo quem não é fica na sua, pois sabe que ali não tem ‘zoeção’ pois os ‘omi do contexto’ não deixam”. Todos, em geral, definem este baile como um território não neutro. Ao contrário dos bailes de clube, a comunidade e as organizações criminosas locais “tomam conta da área”, impondo disciplina. O temor dessas organizações é que qualquer confusão propicie uma oportunidade para uma invasão policial ou um confronto com outros grupos rivais do crime organizado. Ou seja, nesses bailes, a tensão entre as galeras é controlada, favorecendo a exacerbação de um tipo de festa marcada especialmente por um clima de humor e erotismo.

Nestes bailes, que surgiram no início da década de 90, além das versões gangsta, clandestinas, dos raps de grande sucesso na mídia, tocava-se muito o funk melody. Essas músicas conquistaram um público de classe média e tornaram

esses bailes uma verdadeira coqueluche entre 1993 e 1995. A garotada da Zona Sul, das camadas médias, literalmente “subiu o morro”.

Como o rock e o jazz – que já foram muito mal vistos –, o funk reverbera com maior intensidade. O ritmo, até então limitado a um público “periférico”, já atrai adolescentes de classe média a seus bailes (...). Semanalmente, uma grande quantidade sobe os morros da cidade para curtir (...). Os mentores do movimento deixaram de ser ídolos apenas da periferia e estão sendo catapultados para as rádios, programas de TV e grandes gravadoras (...).²⁶

Não demorou muito para começarem a surgir MCs e galeras compostas por este segmento social. Nos condomínios e festas de crianças e jovens realizadas em *playgrounds* da Zo-na Sul, já não é tão incomum se ouvir funk. O funk ensaiava alguns passos já realizados décadas atrás pelo samba: a aproximação entre as zonas ricas e pobres da Cidade, entre o “morro” e o “asfalto”. Ao mesmo tempo que o funk conquistava aliados entre os jovens, os setores mais conservadores da população intensificavam a campanha pelo fim dos bailes.

Não se pode cultivar a ilusão de cidadania sem antes impor a lei. Não é concebível o aperfeiçoamento dos serviços sociais sem a ordem e a paz. (...) Só então será possível corrigir a ilegalidade dos bailes funk, incentivados pelos vendedores de entorpecentes, que infernizam as noites da Cidade.²⁷

Bailes de clube: os comuns e os de “corredor”

O “baile comum” e o de “corredor” diferem basicamente pela postura dos seus organizadores, produtores e DJ frente

aos possíveis embates entre as galeras. Enquanto, no primeiro, esses confrontos são vetados, ou pelo menos mais limitados, no segundo, como afirmou um segurança entrevistado, a “briga é organizada, bem administrada”. Isto é, o baile é dividido em dois territórios, para que as galeras promovam o embate abertamente. Cabe ressaltar que na maior parte dos bailes comuns – cerca de 85% deles –, realizados em clubes, o “ritual de embate” é vetado, interdito. Entretanto, em alguns “bailes comuns” que o adotam de maneira velada, as brigas ficam geralmente restritas aos chamados “quinze minutos de alegria”, espécie de clímax, momento orgiástico, induzido no encerramento de certos bailes, quando, temporariamente, o baile fica dividido em dois territórios e se forma o chamado “corredor”. Ao contrário do baile comum, em que as galeras, mesmo rivais, convivem nos mesmos espaços, no baile de corredor nenhum membro dos territórios “A” e “B” se atreve, mesmo que por pouco tempo, a cruzar a fronteira marcada pelo “corredor”, epicentro da festa. Em outras palavras, nenhum membro de uma galera que esteja ocupando um território num determinado baile irá ao banheiro ou ao bar localizado no outro território, pois, caso seja identificado ali pelos seus oponentes, pode apanhar seriamente. Para evitar que isso aconteça, existem bares e banheiros localizados em ambos os lados.

Há certas regras que regem o baile, e mesmo a “invasão do território do alemão” é quase sempre controlada pelos seguranças que, além da enorme massa física e da habilidade em artes marciais, contam muitas vezes com “armas brancas” como instrumento de intimidação. Em geral, as galeras respeitam ou temem profundamente esses “mediadores do combate”, que se introduzem constantemente entre os lutadores para se-

pará-los e realinhá-los novamente no corredor quando passam dos “limites” ou não respeitam as regras.

Na ritualização da violência nos bailes funk, os grupos não visam à eliminação propriamente do inimigo. Através de suas *performances* buscam o reconhecimento de um lugar – um território – para a galera na “comunidade” ou nas demais turmas. Experimentam no jogo a participação, a inclusão, compensando um cotidiano que, em geral, os rejeita, os exclui.²⁸ Nos bailes, se, por um lado, percebe-se a impossibilidade de uma integração total, plena entre as galeras, por outro, renova-se o sentimento de pertencimento àquele universo. O comportamento das galeras, apesar de ser secularizado, lembra de certa maneira a atuação das “sociedades de guerreiros”, para as quais coragem, honra e vingança são importantes valores.²⁹

Há um ideal de virilidade bastante cultuado entre os membros das galeras. Lipovetsky afirma que, ao contrário do que propõe Girard – a vingança não é uma ameaça, um terror a ser contornado pela prática do sacrifício –, as sociedades de guerreiros buscavam, através das ações violentas, rituais, o restabelecimento de um equilíbrio para essas sociedades, isto é, os sacrifícios e mesmo as vinganças ou outras “violências selvagens” tinham limites, não colocando a existência dessas sociedades em risco.³⁰ Aliás, com esse tipo de conduta, esses atores sociais visavam, na verdade, “reequilibrar”, “salvar” o seu mundo. De certa forma, como nas sociedades de guerreiros, a violência das galeras tem um alcance limitado (evidentemente que ocorrem eventualmente “excessos”) e o objetivo não é eliminar o “alemão”. Pelo contrário, a permanência dele parece garantir o clima de excitação, de competição, que se articula com o de humor e o de erotismo, nesse tipo de baile.

Os limites, diferentemente das sociedades de guerreiros, não estão estabelecidos dentro de uma lógica “mágico-religiosa” do mundo. No entanto, uma moralidade expressa-se através das regras estabelecidas para o jogo.

Sempre desconfiei das narrativas em que as galeras faziam referências “à morte” de inimigos e companheiros. Não que elas não pudessem ter realmente ocorrido. O ponto é que elas quase sempre eram narradas de forma espalhafatosa, exagerada (especialmente ao relatar o número de vítimas), além de excitadamente. O objetivo era, de modo geral, impressionar os ouvintes (e os amigos envolvidos), valorizando-se perante o grupo. Entrevistando um líder de galera no baile do Country de Jacarepaguá, perguntei o que realmente motivava as brigas. Ao contrário de quase todos os outros jovens que desconversavam, ele me deu uma resposta direta e em um tom bastante sincero: “(...) a gente briga porque é legal, é gostoso... mas também por respeito... Quero que respeitem a nossa galera... tenham medo, não mexam com o pessoal”.³¹

Na realidade, a competição entre as galeras sempre existiu e o fenômeno da briga não é novo. Vianna já chamava a atenção para sua ocorrência nos bailes dos anos 80.³² A diferença é que os bailes de “corredor” (e/ou os “quinze minutos de alegria”) – promovidos “em minoria” nesses eventos, segundo o presidente da Liga Independente de Equipes de Som (Ligasom) – institucionalizaram as “brigas no baile”, abrindo um espaço para que o lúdico associado à competição, um ideal de virilidade, se realizasse plenamente. Talvez até porque sabiam que há um controle, uma “administração” da briga, esses jovens, ali, se entreguem tão plenamente ao jogo, à luta.³³

Minoria, institucionalizada ou não, fato é que, no caso do funk, a violência parece ter um papel importante na cons-

trução de uma sociabilidade juvenil. O ponto em questão não é determinar o crescimento ou a diminuição da violência no baile, enxergar nesses confrontos apenas eventos catárticos ou civilizadores ou desestruturadores do *socius*, mas enfatizar o seu papel cultural, a importância da violência e da competição, como elementos estruturadores deste tipo de organização social conhecido como galera.

Há, portanto, uma dimensão simbólica ou “ritual” na violência produzida pelas galeras funk, quase nunca mencionada por repórteres, organizadores do baile ou pesquisadores que abordam o assunto. A violência, na verdade, não é um fator impeditivo à realização plena dos bailes. As brigas sempre existiram em maior ou menor intensidade. Foram a mídia e o Estado, através de seus representantes, que identificaram nestas tensões e confrontos um elemento impeditivo, iniciando um processo que culmina quase sempre na criminalização e/ou estigmatização do funk. E foi sob a ameaça da interdição total que se incorporou um discurso que solicitava a “pacificação dos bailes”. Vários MCs e empresários se engajaram nessa campanha que visava, antes de mais nada, preservar o funk como expressão cultural e mercado.

Sou funkeiro, sou da paz

Vou para o baile pra dançar

Ô lê lê Ô lá lá

Sou funkeiro e quero mais

Ver o funk arrepiar

Eu sonhava que um dia viria o resultado

Que esse ritmo do povo então seria respeitado

Olhar sem preconceito de classe, raça e cor

Que o funk é brasileiro e todos têm que dar valor

Mostra que de “mula” grande ninguém bate de frente
 Funkeiro também é gente, só swing é diferente
 Vamos ter de dar um jeito e cantar com o coração
 Todo mundo está dançando, zoando no sapatinho
 Vem na onda do meu som, vem no bonde do trenzinho
 Diga não à violência, diga não à confusão
 O funkeiro sangue-bom pega mina de montão
 Vou mandar a realidade pra vocês curta e grossa
 Pois tudo que acontece, foi o funk, a culpa é nossa
 E tanta injustiça, é tão fácil de se ver
 Que pro baile não acabar só depende de você (...)
 (“Rap do funkeiro”, DJ Marlboro, Juca e Mosca)

Não digo, com isso, que as brigas jamais tenham sido uma questão para os organizadores, mas, certamente, nunca foram um obstáculo à plena realização do baile. Os promotores do baile sempre buscaram “administrar” estas tensões, a dimensão competitiva presente nessa expressão cultural. As galeras mais violentas, “brigonas”, que “sujam” e “prejudicam” o funk, paradoxalmente são também as mais prestigiadas pelas suas “proezas”. Em outras palavras, todos reconhecem que as rixas e o clima de competição tornam as tensões quase que inevitáveis; contudo, existe um grande número de DJs, MCs, donos de equipes de som e mesmo freqüentadores de baile que realmente repudiam as brigas.

Podemos parar com a violência no salão
 Quando falo violência eu lhe digo nunca mais
 Porque brigando, meu amigo, parecemos animais (...)
 (“Rap do pirão”, MC D’Eddy)

O baile e as galeras certamente não se organizam apenas em função da violência; no entanto, ela se constitui num elemento cultural capaz de estruturar laços sociais e códigos de valores. É óbvio que o fato de um funkeiro ser bonito, vestir-se bem e ser bom dançarino conta ponto para ele junto àqueles que freqüentam os bailes; mas o fato de ele ser corajoso e forte é também muito importante e pode ser determinante na sua inclusão ou no papel que desempenha no grupo.

Pode-se afirmar, portanto, que as galeras parecem regidas por uma “disputa territorial”, que indica um desejo, uma busca por espaços sociais na Cidade. Essa disputa é travada não apenas com as chamadas galeras rivais, mas também com os órgãos de segurança pública e uma estrutura social excludente que os oprime de modo geral. Se, por um lado, nos bailes de comunidade parecem se comportar como exímios anfitriões, esbanjando alegria e bom humor, nos bailes de clube e, especialmente, em diferentes espaços urbanos, apresentam-se hostis e dispostos a lutar pelo seu espaço, pelo seu direito à Cidade.

Notas

- 1 Baile observado em abril de 1995.
- 2 Hoje, com os bailes interditados, constata-se que simplesmente o tráfico continua e o resultado foi que se conseguiu acabar com uma das raras formas de lazer dos jovens das favelas. Claro que sempre haverá a alegação de que o som era alto, os ambulantes não tinham licença para comercialização de bebidas e de que o funk aliciava jovens para o mundo das drogas etc. Entretanto, é inegável a grande dose de intolerância e preconceito presente neste tipo de acusação.
- 3 Baile observado em janeiro de 1996.

- 4 Baile observado em setembro de 1996.
- 5 Cabe ressaltar que estou utilizando o termo “ritualizações” de forma mais difusa, sendo, portanto, aplicável aos campos da vida social não-religiosa, isto é, diria respeito ao comportamento comunicativo e “mágico”. Nessa concepção, muito difundida na antropologia contemporânea, o ritual está sempre dizendo alguma coisa que não se esgota nele próprio. Sobre a noção “alargada” de ritualização, ver Leach, Edmund. “Ritualization in man in relation to conceptual and social development”. In: Lessa, William; Vogt, Evon (org.). *Reader in comparative religion*. Nova York: Harper & Row, 1972; Leach, Edmund. *Comunicação e cultura*. Lisboa: Edições 70, 1991. Para mais informações quanto ao debate na antropologia sobre o papel desempenhado pelas ritualizações e festas, ver também o texto de Roberto DaMatta para apresentação do livro de Arnold Van Gennep, *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- 6 Mais informações, ver Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec/USP, 1987.
- 7 Cf. DaMatta, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 68.
- 8 Entrevista com Rômulo Costa, presidente da Ligasom, no dia 14/6/1996.
- 9 Ver “Rap pretende promover paz em bailes funk do Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 1992. Caderno Cidade, p. 16.
- 10 Entrevista realizada em 20/5/1996.
- 11 Entrevista realizada em 28/5/1996.

- 12 Entrevista realizada em 18/7/1996.
- 13 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*.
- 14 O clima predominantemente tropical no País inibe também a utilização de jaquetas e casacos característicos dos b-boys. Mesmo entre os b-boys brasileiros, há certa dificuldade na utilização de roupas quentes e pesadas, que logo se tornam muito desconfortáveis.
- 15 A dúvida que se coloca é se a adoção do visual dos luta-dores de jiu-jítsu está relacionada ao interesse de alguns funkeiros pelos bailes de “corredor” ou, quem sabe, na verdade, se o funk vem atraindo esse tipo de grupo juvenil para o interior dos bailes. Cabe ressaltar que muitos jogadores de futebol, ídolos dos funkeiros, passaram também a utilizar a cabeça raspada.
- 16 Evidências do maior prestígio da dança no hip-hop podem ser atestadas nas revistas brasileiras *DJ Sound*, *Black* e *Pode Crê* e na norte-americana *Vibe*.
- 17 Depoimentos como o dos dançarinos e MCs Dú e Big, em 9 de maio de 1996, sugerem o pouco interesse do mercado por dançarinos.
- 18 Entrevista realizada em 2/7/1996.
- 19 Depoimento em 22/9/1996.
- 20 O termo “bonde” é utilizado pelos funkeiros para designar a aliança entre “galeras amigas”. Essas alianças podem ser precariamente estabelecidas com o intuito de fortalecer o grupo dentro do baile.
- 21 Mikhail Bakhtin é, sem dúvida, o autor que nos traz mais subsídios para o entendimento da importância do “neogrotesco”

para o funk e, talvez, para outras festas populares. Ver também Kayser, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 159-160.

22 Rose, Tricia. *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Londres/Hanover: University Press of New England, 1994. Ver também Ross, Andrew; Rose, Tricia. *Microphone friends. Youth music & youth culture*. Nova York/Londres: Routledge, 1994.

23 Entrevista realizada em 2/9/1996.

24 Todos fazem parte da comunidade e a prezam, mas nem todos estão no “contexto”. Geralmente usam a expressão “galera do contexto” para se referir àqueles que fazem parte das organizações criminosas locais ou que estão associadas a ela. É evidente que fazer parte dela é ter prestígio e poder. Muitos jovens dessas comunidades são seduzidos por isso, mas nem de longe o número que participa dessas organizações confere com o que é apresentado de forma estigmatizada e preconceituosa nos jornais.

25 Organizou-se em 1995 uma CPI municipal (resolução nº 127, de 1995) que visava investigar a suposta ligação do funk com o tráfico de drogas no Rio. Como não se conseguiu provar essa ligação, alguns políticos se mobilizaram para regulamentar os bailes e garantir assim essa forma de lazer dos jovens oriundos dos segmentos populares. Elaborou-se um projeto de lei (nº 1.058, de 1995), de autoria do vereador Antônio Pitanga, do Partido dos Trabalhadores (PT).

26 Ver “Funk também é cultura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 out. 1994. *Revista Domingo*, p. 20-24.

27 Cf. editorial “Guerra da lei”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1995, p. 8.

28 Sobre a função social dos jogos, ver Eco, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; Huizinga, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980; Elias, Nobert; Dunning, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1982.

29 Mais detalhes sobre a estrutura e comportamento deste tipo de sociedade, ver Clastres, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

30 Sobre esse debate, cf. Lipovetsky, Gilles. *A era do vazio*; e Girard, René. *La violencia y lo sagrado*.

31 Entrevista realizada com Márcio, líder de galera, em 2 de setembro de 1996.

32 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*.

33 Além da mediação, os organizadores oferecem aos funkeiros, em caso de ferimento, cuidados médicos na enfermaria do clube ou a remoção para um hospital da Cidade. Algumas equipes, como a Furacão 2000, já chegaram a oferecer um seguro de vida aos freqüentadores de seus bailes.

Atitude consciente

O termo hip-hop tem se notabilizado no Brasil entre os b-boys na tentativa de demarcar uma fronteira mais clara com o funk, apesar de os jovens que participam de ambos os universos utilizarem vocabulário muito similar. Todos eles chamam os cantores de rappers, MCs e referem-se a suas músicas como raps. Segundo os rappers da linha hip-hop, a utilização de expressões iguais ou similares tem sido a grande responsável pela indistinção que a mídia faz entre eles e os funkeiros. Há um clima de hostilidade em relação ao funk, considerado como um gênero musical no qual são produzidas músicas melodicamente pobres e de conteúdo leve, isto é, o funk não contribui para a “conscientização desses indivíduos quanto a sua condição social ou mesmo racial”.

No Brasil, o hip-hop é uma manifestação cultural tão expressiva quanto o funk. Seus signos e emblemas estão constantemente presentes na indústria cultural (música, vestuário etc.) como um *signal de* identificação transnacional da juventude dos anos 90. Basta conferir os anúncios publicitários e butiques de linha jovem despojada de inúmeros países do Ocidente. Daí, advém a dificuldade de se trabalhar com duas manifestações culturais tão próximas e que produzem campos com inúmeras interseções.

Assim, ao longo deste capítulo, enfatizaremos *como* e em quais espaços o hip-hop tem se estruturado nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ressaltando as formas pelas quais esses jovens têm se articulado e se colocado em tensão com as culturas urbanas dessas localidades e com a cultura urbana globalizada.

Novo impulso nas experiências participativas

O hip-hop emergiu nos anos 70, nos Estados Unidos, como um forte referencial que permitiu a conformação de identidades alternativas e de consagração para os jovens, em bairros cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas.¹ As identidades alternativas locais foram sendo forjadas a partir de modas e linguagens que vinham das ruas, dos guetos e de grupos e turmas de bairro. Nos Estados Unidos, muitos artistas, dançarinos e fãs do hip-hop continuam a pertencer a um sistema elaborado de grupos. O grupo constrói um tipo local de identidade que aparece em quase todas as músicas do hip-hop, nas dedicatórias das fitas cassetes, nas *performances* musicais para o vídeo e nas entrevistas com artistas na mídia. A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e marcada pelo apego a um *status* conquistado em um grupo local. Esses grupos formam um novo tipo de “família”, elaborado a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues (apesar das diferenças), promovem isolamento e segurança num ambiente complexo. E, de fato, contribuem para a construção de redes da comunidade que servem de base para novos movimentos sociais.²

No Brasil, a emergência veio, como no caso do funk, a reboque da chamada “cultura black”, nos anos 70. No Rio

de Janeiro, o hip-hop encontra-se relativamente atrelado ao movimento negro. O *Tiro inicial* – um dos primeiros discos gravados nesta cidade com rappers locais – contou com o apoio do Centro de Articulação das Populações Marginalizadas. Lançado em 1993, aí estão reunidos alguns dos mais expressivos grupos do Rio de Janeiro. Além disso, um dos principais veículos de divulgação dessa expressão juvenil são as revistas *Black*, *DJ Sound* e *Raça*, voltadas de modo geral para a “cultura negra” *cult*.

O hip-hop no Brasil não faz parte da estrutura do movimento negro, mas, ao mesmo tempo, não se encontra completamente alijado dele. Muitos desses jovens, quando entrevistados, utilizavam recorrentemente a expressão “movimento” sem, no entanto, especificar a que movimento se referiam.³ Na verdade, as associações que reúnem grupos de hip-hop, reggae e outras expressões culturais em que a *cor* é um registro importante têm revitalizado, de certa maneira, o antigo movimento negro, permitindo que ele atue em outras esferas, até na desgastada arena política tradicional. Como veremos nos próximos capítulos, este tipo de atuação fragmentária e localizada na sua luta pela hegemonia⁴ (essa experiência participativa não tem o velho mito da unidade como meta, como tinham os “velhos” movimentos sociais) utiliza-se de outros “canais” de participação, apoiando-se na produção cultural e no consumo e organizando-se descentralizadamente na forma de rede.⁵

Raves e eventos

O hip-hop, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, conta com outros importantes espaços nos quais constrói seu cotidiano. Seu estilo se encontra mais diluído pelas inúmeras

atividades que realiza na cidade como, por exemplo, shows, reuniões, ações comunitárias etc. A festa, nas principais cidades brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo –, é mais um dos pólos aglutinadores do hip-hop. Entretanto, ela tem um peso diferenciado em cada cidade. Enquanto em São Paulo as festas dedicadas exclusivamente ao hip-hop ocorrem regularmente na periferia e áreas nobres da cidade, no Rio de Janeiro são mais esporádicas. Conseqüentemente, isso faz com que no Rio outros espaços de troca e lazer, como reuniões de associações e encontros em praças, cresçam em importância. Grande número de b-boys cariocas busca espaços de socialização alternativos e não-exclusivos do hip-hop, freqüentando, por exemplo, “bailes de charme” que são realizados regularmente na Cidade, onde se ouve, além de rap – chamado também ali de música “rasteira”, por ser menos dançante que as outras músicas –, a dance music negra norte-americana, e para onde vão, além desses jovens integrantes, simpatizantes do movimento negro ou simples apreciadores da música negra.

Outro espaço de socialização dessa manifestação cultural juvenil no Brasil, chamada também de “cultura das ruas”, e que merece destaque, são as praças. Os b-boys norte-americanos realizam sua “arte” nos guetos de Nova York e Los Angeles e os brasileiros tendem a realizar a sua nas periferias e favelas ou nas praças dos grandes centros urbanos. Se os paulistas, em geral, encontram-se no Centro de São Paulo, nas estações de metrô São Bento e Conceição, os cariocas costumam se encontrar no largo que passa por debaixo do viaduto que corta Madureira, localizado no coração do bairro, no subúrbio da Cidade do Rio. Nestes espaços eles realizam, entre outras coisas, shows, *performances* acrobáticas de street dance; relatam

as últimas novidades; marcam encontros com amigos e namoradas; acertam shows; agendam as reuniões das associações e posses; saem para comprar com os amigos discos e roupas nas galerias de lojas próximas, especializadas nesses produtos; e fazem ainda, eventualmente, seus discursos políticos. Cabe ressaltar que é também nesses espaços que freqüentemente se dão os conflitos e tensões com os agentes policiais.

A popularização do hip-hop

Como já enfatizamos anteriormente neste trabalho, o hip-hop se encontrava em 1998 mais desenvolvido na capital paulista do que na fluminense. A popularização do funk no início dos anos 90 é uma das causas freqüentemente apontadas pelos membros do hip-hop para explicar a diferença entre os está-gios de desenvolvimento dessa expressão cultural nas cidades brasileiras.

Pode-se afirmar que São Paulo é o principal centro irradiador do hip-hop no Brasil, onde grupos como Racionais MCs, Sistema Negro, DMC, Câmbio Negro, MRN, Pavilhão 9 são expressivos na indústria fonográfica. Existem várias produtoras e selos independentes dedicados basicamente a esse gênero musical. Apesar de serem numerosos, as associações e os grupos de rappers cariocas careciam nos anos 90 dessa estrutura disponível em São Paulo. Com alguma dificuldade, vêm conseguindo algum espaço na mídia e, mais especificamente, na indústria fonográfica. Talvez a exceção, de grande sucesso, seja Gabriel O Pensador, que, no entanto, sofre enorme preconceito por ser branco e de classe média. Mesmo nas rádios, enquanto em São Paulo programas dedicados ao gênero vêm alcançando ótimos índices de audiência, ainda são poucos os

programas exclusivos voltados para o hip-hop no Rio.⁶ No que se refere à TV, existia, até à finalização de minha pesquisa, um programa exibido em cadeia nacional na estação a cabo MTV, intitulado “Yo! Raps!”, produzido em São Paulo, que, apesar da sua proposta de abranger todo o território nacional, dedica-se, na maior parte do tempo, a divulgar o trabalho das “posses” e dos grupos de música locais.

Apesar de não ser tão popular como em São Paulo, tive algumas oportunidades de sentir no Rio o carisma do hip-hop; em particular chamou-me a atenção um baile de hip-hop realizado em uma badalada casa noturna da Zona Sul desta cidade.

*Baile da boate Sweet Home – de casa de playboy
a casa do hip-hop⁷*

A convite da rapper Ed Whiller (do grupo Damas do Rap), fui a um baile que o DJ Nado Leal organizava todos os domingos à noite na Sweet Home, badalada boate do Rio, localizada na Lagoa Rodrigo de Freitas, Zona Sul. Chegando lá, à meia-noite, já havia uma grande concentração de jovens à porta. A decoração da boate sugeria um clima pós-apocalipse, de filmes como *Mad Max*, com vidraças rachadas, ferragens soltas e sucatas penduradas por todos os lados.

Logo ao chegar pude perceber que o baile era direcionado a um público de Zona Sul, freqüentemente rotulado de “playboyzinhos” ou “mauricinhos e patricinhas”. O grupo Positive estava se apresentando: era uma mistura de Fernanda Abreu com músicas para academias de ginástica (para aulas de street dance), entre o dance, o rap e o aeróbico. O grupo era formado por rapazes e moças de classe média, brancos, com o corpo devidamente malhado, e cantava animadamente,

contagiando o público. Os rapazes, a certa altura do show, retiraram gratuitamente as suas camisetas, e a estética das academias parecia ter emergido em todo seu esplendor. Era evidente o tom de reprovação do grupo de hip-hop que me acompanhava. Alguns amigos de Ed Whiller criticavam o apelo erótico do show ou simplesmente comentavam: “não sabem nem cantar e nem dançar”. Informaram-me que não era a primeira vez que iam àquele baile e que já haviam assistido àquele show várias vezes. Disseram também que procuravam dar sugestões aos membros do Positive, sem resultados. Como todos acalentavam, junto ao DJ e à direção da casa, realizar um show no interessante espaço que ali existia, faziam uma certa política de boa vizinhança, inclusive parabenizando os componentes do grupo após a apresentação.

Terminado esse show, teve início um outro, o show de dança dos b-boys que ali se encontravam. O grupo que me acompanhava naquela noite era composto de rappers e breakers, quase todos membros da Atcon (Associação Atitude Consciente). A seqüência de passos feita por eles, em total sincronia, era admirada por todos os freqüentadores da Zona Sul, que tentavam reproduzi-los sem sucesso. A idéia de que um show se iniciava ali não era uma simples metáfora. Quando acabou, eles se deslocaram para o palco da casa noturna.

O grupo, apesar de estar em um espaço da Cidade que não era propriamente deles, foi “tomando conta” do lugar. Um deles chegou a comentar que “agora a casa dos ‘playboyzinhos’ vai virar a casa do hip-hop”. Transmitiam uma energia que ia contagiando todos os freqüentadores. Era como se tivesse se iniciado, ali, um ritual com uma riqueza de movimentos e acrobacias incríveis. Lá pelas 2h30min da madrugada, quando

meus olhos pareciam estar saciados, chegaram dois exímios dançarinos, breakers no *stricto sensu* da palavra. Abriu-se uma roda em torno deles, onde puderam exibir toda a força da street dance, intercalando movimentos retos e quebradiços com outros que exigiam um enorme molejo e elasticidade. Iniciava-se ali uma disputa entre breakers. Como dois repentistas, eles se intercalavam no centro da roda e cada um apresentava uma *performance* que durava em média dois minutos. Os outros membros do grupo e o resto do público da casa (a essa altura de aproximadamente 300 pessoas, lotando as dependências do local), como bons coadjuvantes, incentivavam a disputa e reforçavam o clima mágico. Os freqüentadores-plateia, quase todos da Zona Sul, cantavam o repertório musical que incluía desde grupos nacionais, como Racionais MCs e Gabriel O Pensador, até os últimos sucessos do rap de Nova York e Los Angeles. Era como se aquela roda e aquele espaço da casa noturna marcassem um território temporário do hip-hop na Cidade.

No final do baile, o público, insaciável, além de pedir autógrafos a alguns membros do grupo, pedia que cantassem algo. Para o desapontamento de todos, isso não ocorreu. O grupo saiu de lá com a promessa do dono e do DJ da casa de que muito em breve seriam protagonistas exclusivos do baile, trazendo em um show tudo o que o hip-hop pode oferecer: rap, dança e grafite. Na saída, enquanto freqüentadores pediam “dicas” sobre passos e informações sobre o hip-hop, eu conversava com o DJ Nado Leal sobre o sucesso do evento. Durante a conversa, ele me confessou que a presença do pessoal da Atcon e dos b-boys da periferia tinha duplicado a freqüência do baile. E mais: que o público da Zona Sul esta-

va encantado com eles (estavam, segundo ele, “descobrimo o hip-hop nacional”) e que ele, pessoalmente, tinha o projeto de organizar vários bailes deste tipo na Cidade.

Posses e associações

Além das casas noturnas das áreas nobres e subúrbios, clubes e praças, outro importante espaço de socialização do hip-hop no Brasil, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, são as posses e associações. Ali, freqüentemente a palavra “movimento” é evocada e planifica as inúmeras atividades que os grupos e as turmas promovem no seu dia-a-dia.

Diferentemente das galeras funk, que se organizam em função, principalmente, da proximidade geográfica (guetos, morros, favelas, conjuntos habitacionais etc.) e das afinidades mais diversas, as turmas e os grupos de hip-hop organizam-se em torno, especialmente, das posses e associações. Distintamente dos funkeiros, buscam não só a solidariedade, a cumplicidade do grupo, mas também o amparo institucional e assistencial que parecem não encontrar em lugar nenhum.⁸

Se em São Paulo as chamadas “posses” – como, por exemplo, o Centro de Defesa Mônica P. Trevisan (Cedeca) e a Haussa – desempenham um papel importante organizando a dinâmica local, a Atcon, principal associação da Cidade do Rio de Janeiro, congrega artistas, rappers, dançarinos e atletas de vários bairros e municípios. Na Atcon e nas posses de modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break, o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender a fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa

atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades. Aliás, as posses e associações – muitas vezes com o apoio da comunidade ou da municipalidade local – são responsáveis pela organização dos principais festivais, raves, e bailes realizados nesses centros urbanos. Em São Paulo, os bailes da periferia – como Asa Branca, Lótus, Eclipse, Clube da Cidade e Projeto Radial – mobilizam 40 mil pessoas por fim de semana. No Rio de Janeiro, para importantes festivais anuais da cidade – como o CDD, o festival da Cidade de Deus, organizado pela Atcon, e o Voz Ativa, realizado na Favela da Maré e organizado pelo Voz Ativa Oficina Cultural – concorre uma multidão de jovens.

Porta-vozes da violência?

Apesar de esses eventos serem bem menos numerosos que os realizados pelo funk em todo o País, todos sofrem do mesmo preconceito social e são reprimidos, ou pelo menos colocados sob suspeita e vigilância constante pelos órgãos de segurança pública. Ou melhor, tanto o funk quanto o hip-hop são acusados de promover festas, músicas e danças que incitam a violência. A diferença é que o funk é considerado perigoso por produzir uma conduta inconseqüente, que glorifica a delinqüência, e o hip-hop é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizada, por produzir um discurso que incita o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias.

Se os conflitos e brigas vêm reforçando o processo de estigmatização na trajetória do funk, os discursos radicais e simbolicamente violentos promovidos pelo hip-hop têm tido

resultado similar para este grupo social. Além disso, apesar de serem de natureza e intensidade diferentes dos encontrados no mundo funk ou entre as crews dos Estados Unidos,⁹ os conflitos também estão presentes no hip-hop, especialmente através da fala. São freqüentes as tensões e críticas entre os diferentes grupos, associações e/ou posses, geralmente motivadas por divergências quanto às formas de conduta e/ou à qualidade da produção. Os b-boys cobram de cada um dos membros uma vida sem “vícios”, um engajamento e uma postura, muitas vezes, rígidos, que devem estar expressos, inclusive e principalmente, na arte que realizam. Boa parte dos entrevistados durante a pesquisa se dizia contra o sexo livre, as bebidas e as drogas de modo geral. Seus principais ídolos são Malcolm X, Spike Lee e Michael Jordan.

É verdade, nascemos, crescemos, vivemos, morremos

Esquecemos de tudo que passa na vida

Maternidade com pouca idade

Lugar de tristeza, lugar de alegria

Tem coisas na vida que não se resolve apertando o
gatilho (...)

Você tem de deixar de ser dominado

A vida é um jogo marcado e a gente só está no primeiro
ato

O sistema dá as armas para nossa destruição

Não faça o jogo deles

Não seja bobão

Pare de brigar com seu irmão

Brigar não vale a pena

Seja qual for o motivo

Inveja, mulher, valentia (...)

A união não pode ser feita com a garrafa (...)

Não vai ser esta a solução para acabar com seu problema (...)

(“Atitude errada”, MV Bill e DJ TR)

Curiosamente, mesmo todas essas cobranças – que exigem de seus membros uma maior “conscientização política” e uma vida sem “vícios” ou “desvios” – não têm evitado que eles sejam estigmatizados, demonizados, tal como ocorre com os funkeiros, estes últimos considerados pelos próprios b-boys como jovens “perdidos”, “alienados”.

Talvez um caso que exemplifique de forma mais clara o tipo de perseguição sofrida pelo hip-hop seja o do incidente ocorrido no show realizado no Vale do Anhangabaú, em outubro de 1995, amplamente divulgado na mídia. Neste show, 20 mil jovens compareceram para assistir à apresentação dos grupos MRN e Racionais MCs e, segundo eles, o que viram foi uma cena revoltante. Como nos tempos da Ditadura Militar, os integrantes dos grupos que se apresentavam foram levados à delegacia em um camburão e enquadrados no artigo 286 do Código Penal, por incitação à violência. Segundo as autoridades, a gota d’água teriam sido as letras das músicas “O homem na estrada” (de autoria dos Racionais MCs) e “Homens da lei” (de autoria do rapper Big Richard), pois algumas de suas passagens faziam acusações diretas à ação cotidiana dos agentes policiais.

(...) Vão invadir o seu barraco

é a polícia

vieram pra arregaçar

cheios de ódio e malícia
 f.d.p. comedores de carniça (...)
 (“O homem da estrada”, Racionais MCs)

(...) Que polícia é essa
 Que de dia diz nos proteger
 e vira grupo de extermínio
 assim que escurecer? (...)
 (“Homens da lei”, Big Richard)

A mídia relatou esse incidente ocorrido em São Paulo como indício de que os conflitos que geralmente acontecem nos Estados Unidos já têm seus similares no Brasil e que o hip-hop vem embalando a bandeira e o ritmo desses embates. “O confronto entre a polícia e os rappers brasileiros, a exemplo do que já ocorre nos Estados Unidos, acabou estourando. Cantando a violência, os rappers não poupam críticas aos policiais, que reagem, como aconteceu em São Paulo.”¹⁰

Os rappers também tiveram na mídia a chance de resposta, denunciando o preconceito que fundamenta o tratamento diferenciado que recebem artistas de diferentes segmentos sociais.

A função do rapper é testemunhar o que acontece nas ruas, incluindo a violência policial (...) O público do rap é de periferia, e é na periferia que há mais violência policial. As pessoas se sentem um pouco vingadas quando escutam alguém debochando da polícia. Mas nós nunca incitamos nada. Pregamos a conversa, a inteligência. Roqueiros, como os Titãs, podem dizer “polícia para quem precisa de polícia” sem sofrer as mesmas consequências que a gente. Outro exemplo é a música “Haiti”, do Caetano e do Gil (...). A polícia quer nos intimidar.¹¹

Outro ponto tomado como indício de que o hip-hop é uma manifestação cultural fomentadora de violência é o gangsterismo. A existência de músicas que poderiam ser qualificadas como gangsta raps, que glorificam o “mundo do crime”, indicaria tratar-se de uma atividade cultural que alimentaria a delinqüência, a violência urbana.

O gangsta rap é o sucesso musical do momento nos EUA. Mas adeptos da nova tendência, como Snoppy Doggy Dogg, Dr. Dre e outros, vêm sendo acusados de incentivar o crime entre os jovens. No Brasil, os gangstas americanos também estouraram nas FMs (...) Existe uma ala do rap nacional que começa a adotar o rótulo gangsta. Como os americanos, eles juram que não querem incentivar ninguém a procurar o crime.¹²

Tema bastante debatido entre os membros do hip-hop, boa parte deles afirma que o gangsterismo, enquanto um subestilo de vida do hip-hop, só existiria mesmo nos Estados Unidos, embalando o ritmo do cotidiano das gangues dos grandes centros urbanos.¹³ Afirmam ainda que, apesar de vários rappers apreciarem e utilizarem as bases musicais de cantores da vertente gangsta, poucos deles fazem apologia ao crime nas suas músicas. Mesmo que vários deles tenham passagens pela polícia, quase todos dizem ter encontrado no hip-hop alicerces para construir uma vida longe do crime e para advertir outras pessoas a fazerem o mesmo. Vários chegam ainda a dizer que as músicas caracterizadas como gangsta na mídia são, na realidade, trabalhos feitos por uma minoria que busca se firmar no mercado: “realmente, alguns caras de dentro e de fora do hip-hop confundem a radicalidade do hip-hop brasileiro com gangsterismo, e isso é péssimo para quem procura fazer um trabalho sério (...) agora, isso vende (...) principal-

mente porque tem uns neguinhos que acham que tudo o que os americanos fazem é o máximo!”.¹⁴ Além disso, segundo alguns dos entrevistados, a mídia tenderia a confundir a radicalidade do hip-hop, o tom grave de denúncia, a linguagem provocativa – que explicita, inclusive, o desestímulo com que boa parte destes jovens encara sua inserção na estrutura social, no mercado de trabalho etc. –, com apologia ao crime. Nessa perspectiva, como no caso do show descrito, a radicalidade de certas músicas é encarada como incentivo à violência e ao crime. “Hoje estou limpo, mas não engano ninguém. Se eu não fosse o pivete do rap seria o pivete das ruas. Se eu não tivesse descoberto o rap estaria a sete palmos (...)”¹⁵

Uma outra acusação que também é feita constantemente é a de incitar pichações nos principais centros urbanos. Confundidos com pichadores, esses jovens fazem de seu trabalho uma forma de resposta à exclusão social. Seus trabalhos podem ser vistos como uma forma de apropriação das áreas nobres da cidade por aqueles que vivem excluídos, isto é, podem ser considerados como uma forma de visitação, de invasão simbólica das áreas centrais e nobres da cidade. Cabe ressaltar que, ao contrário da constante presença das picha es nos centros urbanos – que não está relacionada ao hip-hop, apesar de ser vista assim no imaginário social –, o grafite no Brasil ainda não se desenvolveu propriamente. Aliás, o rap parece ocupar um lugar de destaque nessa expressão cultural.

A hegemonia do rap no hip-hop, nos Estados Unidos e no Brasil

Tal qual os rappers norte-americanos, os brasileiros se caracterizam pela “verborragia”, e os temas de suas com-

posições giram em torno da miséria, da violência urbana, do racismo e assim por diante. Seus grupos musicais se compõem de forma similar aos do funk, com dois a três cantores que se auto-intitulam MCs (como no funk) ou rappers. Além dos cantores, todo grupo possui um DJ. As letras e os raps são compostos em tom coloquial como no funk e feitos sobre uma base musical, geralmente de raps norte-americanos mixados por efeitos como *scratch*, *back to back* e outros acionados pelos DJs. A grande diferença no que se refere à música funk é o tipo de base utilizado e o tom e tipo de conteúdo nelas veiculado: primeiro, enquanto o funk usa o Miami Bass, os b-boys usam a base musical dos guetos negros de Nova York e Los Angeles; segundo, enquanto o funk produz eventualmente alguma crítica social permeada pelo bom humor e a ironia, as músicas produzidas pelo hip-hop são quase sempre marcadas pelo tom de protesto, politicamente mais engajadas, dramáticas e agressivas, explicitando uma indignação não necessariamente presente no funk. Além disso, as letras dos rappers são mais extensas do que as dos funkeiros (superam facilmente a marca dos cinco minutos), fato que tem dificultado sua presença no formato dos programas das rádio comerciais.

Vale a pena destacar certas conexões do break e do grafite com o rap do hip-hop, mesmo sabendo que estas duas expressões – especialmente o grafite – ocupam um lugar de menor destaque no mundo do hip-hop nacional. O próprio rapper paulista PMC reconhece uma certa hegemonia do rap sobre as outras expressões do hip-hop.

O rap tomou conta do hip-hop. Se, em alguns shows, você colocar break ou grafitagens, o pessoal logo diz que é careta. Até acontece de colocar os caras dançando e o pessoal dizer que é legal e aplaudir. O rap radical parece

que dominou (...) todo mundo acha legal mesmo é ver o cara xingar, ver o rapper de cara feia, tá entendendo? Então falar em hip-hop é pensar no rap e menos no break, e muito menos ainda no grafite. Hip-hop é o rap (...). Teve uma época que se falava em DJ. Não se fala mais em DJ hoje. Hoje o destaque é do rapper com aquela roupa larga, calça preta e tal (...)¹⁶

Segundo Magno, dançarino e membro do grupo paulista Visão Urbana (e ex-membro do Jabaquara Breakers, um dos principais grupos de street dance de São Paulo), apesar do lugar secundário que a dança ocupa, ela é fundamental para a continuidade do hip-hop.

A base do hip-hop brasileiro é o rap, mas também o break (...) o grafite é menos importante (...). Acho que se o break acabasse hoje, o rap seria afetado e o grafite, que já é escasso, também (...). A molecada fica impressionada com o rap, mas quando vê um cara dançando isso também acontece... a dança envolve, é o início de tudo.¹⁷

Se a música já goza de reconhecimento na cultura urbana e a dança vem mantendo nos últimos anos um relativo prestígio sob o rótulo de street dance, o mesmo não se pode afirmar a respeito do grafite. Ao longo da pesquisa, pude constatar que existem muito poucos grafiteiros e nenhum de grande destaque. A maior parte deles está localizada na Cidade de São Paulo, em grupos isolados. Pode-se afirmar que desempenham um papel ainda secundário no mundo do hip-hop nacional.

Cabe ressaltar que nos Estados Unidos o rap também goza de hegemonia no mundo do hip-hop. A diferença está no peso que tem o break e o grafite em cada localidade, na conformação de um estilo de vida. Se o break e o grafite estão

mais presentes no cotidiano dos b-boys norte-americanos, não é o que se observa no Brasil. KDJ, integrante dos Racionais MCs, importante grupo do hip-hop nacional, é categórico ao indicar o lugar quase exclusivo que o rap ocupa.

O hip-hop no Brasil não funciona como nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos ele uniu a música, a dança, a arte de desenhar nas paredes (...) os caras passavam para a parede e para a dança aquilo que eles diziam nas músicas. Aqui a realidade é outra, entendeu? As pessoas não dançam nas ruas, as pessoas quase não grafitam, são poucos os caras que fazem isso. O rap fala diretamente ao povo, saca? É uma música mais forte do que foi a música de protesto na época da ditadura (...). Nos Estados Unidos, você atinge o cara pela dança e pelo grafite e aqui acontece muito pouco. O canal é o rap, sacou?¹⁸

Fluxo, estratificação e rupturas sucessivas

Tricia Rose sugere que tanto o grafite e a dança quanto o rap compõem o mundo do hip-hop e estão centrados em três conceitos: o de fluxo, o da estratificação e o de rupturas sucessivas.¹⁹ No hip-hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas compreendem movimentos, interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que os sustentam através da circulação e da fluidez. No grafite, as letras longas, sinuosas e radicais são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras angulares e fraturadas são escritas em itálicos exagerados que sugerem os movimentos de ida e vinda. As letras têm sombreamento duplo e triplo, de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro – sugerindo o movimento circular; além disso, as palavras manuscritas movem-se horizontalmente.

Já a dança break desloca o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Dessa forma, esses movimentos bruscos acontecem em uma parte da articulação após um movimento prévio – criando um efeito semilíquido, no qual se desloca a energia da ponta do dedo da mão ao dedo do pé. De fato, os dançarinos de break podem repassar a força da energia dos saltos para trás e para frente, entre eles, através do contato entre os dedos, perfazendo uma espécie de onda. Nesse sentido, o traço é formado a partir de uma série de rupturas angulares que sustenta a energia e o movimento através do fluxo. Os breakers dublam o movimento uns dos outros, como o sombreamento e a estratificação no grafite, entretecendo seus corpos em formas elaboradas e transformando-os em uma nova entidade (como a camuflagem no estilo turbulento do grafite). E, em um instante, esses corpos se separam e voltam à posição inicial. Brusco, quebrado e gracioso, os trabalhos dos pés deixam aos olhos um traço do movimento ao criar um efeito de espaço e de tempo – que não imita apenas o sombreamento do grafite, pois cria também um vínculo espacial entre o movimento que se forma a partir da série de fluidez e a circulação dos pés.²⁰

A música e a vocalidade, no rap, também privilegiam o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Em suas músicas, os rappers falam explicitamente do fluxo, referindo-se a uma habilidade de se deslocar de maneira fácil através de sons complexos, assim como circular através da música. O fluxo e o movimento das guitarras e baterias, no rap, são cortados bruscamente por “arranhões” sobre a superfície do disco, em um processo que realça a quebra da fluência do ritmo básico.

Também a cadência rítmica é interrompida pela passagem de várias músicas. A “gagueira” no rap e, alternativamente, a corrida nas mixagens, sempre se deslocando de acordo com a batida ou em resposta a ela, quase sempre usam a música como uma parceira rítmica. Esses movimentos verbais realçam o fluxo lírico e salientam a ruptura. O sentido da estratificação dos rappers está no uso da mesma palavra para significar uma variedade de ações e objetos; eles pedem aos DJs para “colocar um som”, que se espera ser interrompido, rompido. Os DJs colocam, literalmente, os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre palavras e sons sampleados.²¹

Radicalizando e negociando

Eu vou dizer por que o mundo é assim
Poderia dizer ser melhor mas ele é tão ruim
Poderia dizer que está difícil viver
Procuramos um motivo vivo mas ninguém sabe dizer
Milhões de pessoas boas morrem de fome
E o culpado, condenado disso é o próprio homem
O domínio está em mãos de poderosos
Mentirosos que não querem saber
Porcos, querem todos mortos
Pessoas trabalham o mês inteiro
E se cansam e se esgotam por pouco dinheiro
Enquanto tantos outros nada trabalham, só atrapalham
E ainda falam que as coisas melhoraram
Ao invés de fazerem algo necessário
Ao contrário iludem e enganam otários
Prometem sempre, sempre prometem

Prometem mentindo, fingindo, traindo
 Tempos difíceis
 Tempos difíceis (...)
 O mundo está cheio, cheio de miséria
 Isto prova que está próximo o fim de mais uma era
 O homem construiu, criou armas nucleares
 E de um aperto de botão
 O mundo irá pelos ares (...)
 Extra publicam, publicam extra os jornais
 Corrupção e violência aumentam mais e mais
 Com os quais sexo e violência se tornam algo vulgar (...)
 Tempos difíceis (...)
 (“Tempos Difíceis”, Racionais MCs)

No que se refere aos raps do hip-hop produzidos no Brasil, há, de modo geral, um compromisso “engajado” em retratar a realidade, o “avesso do País”, os preconceitos e os privilégios que pautam as relações dentro da estrutura social. Os b-boys remetem todo um conjunto de questões a um segundo plano como, por exemplo, amor, sexualidade, enfim, questões que recebem tratamento destacado e diferenciado no funk.

Aliás, esse lugar secundário ao qual é arremessado o erotismo traz reflexos para as relações de gênero entre esses jovens. Na realidade, a mulher no mundo do hip-hop carioca ou paulista ocupa um papel secundário, apesar de nenhum de seus membros admitir isso nas várias entrevistas realizadas. Além de enfrentarem um machismo velado, que se expressa no uso freqüente da expressão “vadia” nas músicas e discursos, elas enfrentam o pouco espaço que existe para que artistas do

sexo feminino – cantoras, dançarinas ou grafiteiras – possam se manifestar. Ao contrário das mulheres do funk, as do hip-hop não podem usar explicitamente o erotismo como estratégia para subverter esse universo predominantemente masculino. Nenhuma delas usa roupas provocantes, com medo justamente de ser estigmatizada por isso. Sua indumentária lembra as roupas pesadas e largas dos homens. Sua estratégia é fazer uso da palavra, em um discurso que se aproxima muito do “feminista” tradicional. Respondem ao discurso dos homens com mais discursos, ou melhor, diante da verborragia masculina, produzem mais verborragia.

O compromisso com a “retidão” dos b-boys parece se refletir não só sobre a sua postura perante grandes temas, mas também sobre a sua vida íntima, amorosa. Poucas vezes tive a oportunidade de vê-los abandonarem o tom de dramaticidade, tenso, e embarcarem em um clima descontraído e até romântico. Parecem, mesmo entre eles, estar sempre “armados”, preparados para uma “luta”.

Na realidade, o hip-hop produzido no Brasil guarda certa rigidez que, em parte, se deve à postura mais radical de seus membros. A etnicidade produzida por este grupo aponta fronteiras mais claras e menos móveis. Entretanto, essa postura mais rígida não vem impossibilitando negociações: se, por um lado, mostra diferenças sociais, obstáculos que inviabilizam o perfeito funcionamento da vida em coletividade no País, por outro, suas apropriações, que comportam colagens, facilitam sua popularização, conquista de espaços, visibilidade e inserção no mercado. Se, hoje, o forte estigma social e a radicalidade do hip-hop parecem ainda prevalecer, talvez, à medida que a sua presença no mercado for se intensificando,

predomine, tal qual o funk e o hip hop norte-americanos, a capacidade dessas expressões culturais juvenis de negociar, pois, como sugere D. Hebdige, é muito difícil estar no mercado e sustentar uma distinção absoluta.²²

O fascínio, o conflito e o temor de ser “diluído” pelo mercado estão constantemente presentes, como nesse depoimento a seguir, do conhecido rapper paulista Thaíde:

(...) o lance da TV foi legal, passamos pelo programa do Sérgio Groismann na Cultura, o Matéria Prima, Faustão, Xuxa, Jô Soares, Mulheres em Desfile, fizemos também alguns no Rio de Janeiro... Televisão é uma coisa boa, mas pode acabar com a imagem também (...). O mercado vai fazer o rap estourar e pode se tornar algo como a lambada, axé music, o pagode ou o sertanejo. Isso é o que o mercado fonográfico quer e com certeza vai acontecer (...). Não podemos simplesmente nos vender para a mídia, temos que ser inteligentes e trabalhar direitinho para que as coisas aconteçam da maneira correta.²³

Apesar do temor, boa parte deles reconhece a importância da conquista de espaços, de visibilidade, isto é, sabem que sem isso não é possível lutar, se fazer ouvir ou mesmo negociar. Em outras palavras, como sugere Marília Sposito, os b-boys sabem que seus objetivos só serão alcançados marcando presença na mídia, pois

(...) disputam a possibilidade de entrar no circuito de consumo e da circulação de bens culturais. Seu alvo é o grande público – jovem, negro, excluído –, não apenas o que está próximo no âmbito das relações primárias do bairro. Lutam e empreendem ações voltadas para um público amplo, querem divulgar sua mensagem e constituir uma via alternativa de informação e conhe-

cimento (...). Não se gesta, no entanto, uma espécie de rejeição à tecnologia audiovisual e à indústria cultural; trata-se de criar, se possível mediante a utilização de todos os recursos da moderna tecnologia, uma capacidade de interpretação e produção de significados (...).²⁴

Neste sentido ainda, esse fragmento abaixo, de um depoimento de PMC, conhecido rapper paulista, é bastante sugestivo.

Eu topo me arriscar desde que não tentem mexer no meu trabalho. Até aconselho a rapaziada a fazer de vez em quando uma coisa mais leve, com menos palavrão, que dê pra tocar nas rádios. Claro que não vamos fazer comédia, vamos continuar contando aquilo que nos incomoda, choca, mas também é preciso conquistar um espaço, reconhecimento, e isso a gente sabe que não é fácil, né?²⁵

Como veremos nos capítulos seguintes, no Brasil, os b-boys, assim como os funkeiros, têm procurado desenvolver sua própria indústria da cultura. Enquanto para os membros do funk esta “indústria alternativa” é uma forma de continuar garantindo visibilidade e de afirmar uma imagem diferente daquela que os demoniza, para os produtores culturais do hip-hop, os programas nas rádios comunitárias e emissoras de televisão, selos e gravadoras independentes, revistas e fanzines representam uma “estratégia” que esperam que garanta não só isso, como também um relativo controle sobre o trabalho, ou seja, sobre o sentido e significado da produção que realizam. Apesar de esse circuito “alternativo” de produção e consumo cultural não ser completamente independente – boa parte desta produção está articulada ou é apropriada pela grande indústria – e de ser possível constatar um crescente interesse dos jovens de diferentes segmentos sociais (colocando o hip-hop

em evidência e na condição de modismo), a cultura hip-hop não vem se esvaziando de significados com este intenso processo de agenciamento; muito pelo contrário, parece vir se potencializando e se tornando visível na cena urbana.

Notas

1 Sobre o processo de desestruturação das relações sociais em certos bairros de Nova York e de Los Angeles hoje totalmente degradados, em boa medida pela omissão do poder público, cf. Rose, Tricia. *Black noise*. Rap music and black culture in contemporary America. Londres/Hanover: University Press of New England, 1994; e Davis, Mike. *Cidade de quartzo*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

2 Cf. Rose, Tricia. “Um estilo que ninguém segura”. In: Herschmann, Micael (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*.

3 Nas entrevistas com os funkeiros, o termo “movimento” simplesmente não aparece. Entretanto, isso não quer dizer que sua atuação não produza desdobramentos similares aos “novos movimentos sociais” que se têm feito cada vez mais presentes no País.

4 Ernesto Laclau (“Os novos movimentos sociais e a pluralidade social”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 1, n. 2, out. 1986) apropria-se do conceito gramsciano de hegemonia para refletir sobre a impossibilidade de se continuar a pensar em um sujeito único nos movimentos sociais contemporâneos, considerando-se que os mesmos não se definem por um sistema ordenado e coerente de “posições de sujeito”, baseado apenas nas relações de produção, mas por outros inúmeros lugares

estruturais, muitos deles estabelecidos na esfera cultural.

5 Ana Doimo, em seu trabalho sobre os movimentos sociais, ao comentar sobre os novos impulsos movimentalistas presentes no Brasil e na sociedade contemporânea, afirma que o que tem caracterizado essas experiências participativas é precisamente o fato de se originarem fora da esfera produtiva e dos canais convencionais de mediação política, em espaços fortemente marcados por carências referidas ao vertiginoso crescimento e à crise do Estado capitalista (cf. *A vez e a voz do popular. Movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Anpocs/Relume-Dumará, 1995. p. 49-50).

6 Durante a pesquisa obtive a informação de que várias rádios comunitárias do País possuíam programas dedicados ao hip-hop, com boa audiência.

7 Baile observado em 10/12/1995.

8 Nos Estados Unidos as turmas de hip-hop se organizam tanto em torno de associações e posses quanto a partir de grupos construídos por afinidades e pela posição geográfica/territorial. Mais informações, ver Rose, Tricia. *Black noise*.

9 As brigas entre as turmas de hip-hop são freqüentes e fo-ram veiculadas nos meios de comunicação de massa, traduzindo-se também em um processo de estigmatização. Mais detalhes, sobre a “demonização” do hip-hop nos Estados Unidos cf. Rose, Tricia. *Black noise*.

10 Barreiros, Edmundo. “Rappers enfrentam a polícia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1994. Caderno B, p. 1.

11 Massom, Carlos. “Eles não sabem de nada”. *Veja*, São Paulo, 7 dez. 1994, p. 7.

12 Júnior, Gabriel B. “Lado polêmico do movimento hip-hop ganha espaço nas rádios”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 maio 1994. Folha Teen, p. 4.

13 O gangsta rap é considerado um subgênero dentro do hip-hop, no qual as letras são extremamente violentas – glamourizam a criminalidade – e o comportamento de seus autores mistura os limites entre realidade e ficção. Pioneiros como Public Enemy e Boggie Down Productions já faziam músicas bastante polêmicas nos anos 80. Mas, na virada da década de 90, os rappers vêm radicalizando ainda mais, criando este subgênero de grande sucesso no mercado. Ice-T mandou matar em Cop Killer, Snappy Doggy Dogg personificou o verdadeiro herói gangsta, tendo um processo por assassinato em sua ficha. Tupac Shakur, o maior de todos os expoentes deste tipo de música, teve sua trajetória de vida e fim trágico misturados às atividades de gangues.

14 Entrevista com o crítico e produtor Fabio Macari, em 27/7/1996.

15 Júnior, Gabriel B. “O lado polêmico do movimento hip-hop ganha espaço nas rádios”. *Op. cit.* p. 4.

16 Depoimento de PMC, em 27/7/1997.

17 Depoimento de Magno, em 26/7/1996.

18 Depoimento de KDJ, em 25/7/1996.

19 Rose, Trícia. “Um estilo que ninguém segura” In: Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.* Ver também Chambers, Ian. *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. Nova York: St. Martin’s Press, 1985.

- 22 Hebdige, Dick. *Subculture*, 1979, p. 94-95.
- 23 *DJ Sound*, São Paulo, n. 4, 1994, p. 16.
- 24 Sposito, Marília P. “A socialidade juvenil e a rua”. *Tempo Social*, p. 172-173.
- 25 Depoimento de PMC.

A política dos estilos de vida na cultura urbana

Rio 40 graus
Cidade maravilha
Purgatório da beleza e do caos
Capital do sangue quente do Brasil
Do melhor e do pior do Brasil (...)
Quem é dono desse beco?
É meu esse lugar (...)
O Rio é uma cidade de cidades misturadas
Com governos misturados, camuflados, paralelos
(...) A novidade cultural da garotada
favelada, suburbana, classe média marginal
É informática metralha
Subuzi equipadinha com cartucho musical
De batucada digital (...)
Pra gritaria da torcida da galera do funk
De marcação invocação
Pra gritaria da galera do samba (...)
Pra gritaria da torcida da galera do tiroteio
Com cartucho musical
(“Rio 40 Graus”, Fausto Fawcett e Fernanda Abreu)

O funk e o hip-hop, ao construírem uma trajetória que caminha entre a exclusão e a integração, promovem, de certo modo, através de seus estilos de vida e da experiência social que os grupos realizam, uma política que busca retrair novas fronteiras socioculturais e espaciais: a) ao ocupar espaços nobres da Cidade e abrir outros anteriormente exclusivos, aparentemente, às camadas médias; b) ao possibilitar, através de seus eventos, o encontro entre diferentes segmentos sociais; c) ao se articular à cultura institucionalizada e ao mercado. Como sugere Fernanda Abreu (na letra citada), o funk e o hip-hop falam de uma realidade de contrastes e absurdos que esses jovens enfrentam no seu dia-a-dia.

Para uma melhor compreensão dos desdobramentos políticos dessas expressões culturais é preciso observar o estilo de vida desses jovens, ou melhor, os produtos culturais, gostos, opções de entretenimento, dança, roupas que têm como princípio a estética do “pegue e misture”. O estilo de vida e as práticas sociais dos grupos revelam um tipo de consumo e de produção que os desterritorializa e reterritorializa. A partir do funk e do hip-hop esses jovens elaboram valores, sentidos, identidades e afirmam localismos, ao mesmo tempo em que se integram em um mundo cada vez mais globalizado. Ao construir seu mundo a partir do improvisado, da montagem de elementos provenientes também de uma cultura transnacionalizada, em cima daquilo que está em evidência naquele momento, esses jovens, se não ressitua sua comunidade, amigos e a si mesmos no mundo, pelo menos denunciam a condição de excluídos da estrutura social. As negociações e tensões, a afirmação de diferenças e as hibridações parecem vir garantindo visibilidade, vitalidade e algum poder de reivindicação a estes jovens.

Como vimos nos capítulos anteriores, o mundo funk, desde a década de 70, vê com certa desconfiança a promessa de civilidade e de bem-estar – apesar de desejar, em certo sentido, sua realização – apresentada por intelectuais e políticos, tanto da esquerda como da direita, e até mesmo do movimento negro. Ao contrário das turmas de hip-hop que, de certa maneira, alinham-se com o movimento negro, os funkkeiros parecem não acreditar que a articulação com o sistema de representação política tradicional possa melhorar a situação dessas áreas marcadas pela miséria e pelo abandono.

Apesar de seduzir outros segmentos sociais, a música funk toma como referência o universo social das “galeras” das favelas e subúrbios da Cidade. Nela é retratada a vida miserável desses indivíduos e são tematizadas questões existenciais básicas como amor, religião amizade etc. Ou seja, são retratados alguns dos problemas da estrutura social e as tensões constantemente presentes, mas sobretudo a preocupação com a realização imediata de desejos e demandas simples desses agentes sociais. Refrões como, por exemplo, “Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela / Onde eu nasci, é... / E poder me orgulhar / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”, do “Rap da felicidade”, tornaram-se emblemáticos no imaginário social. Em certo sentido, marcam um estilo de vida funk e nos permitem ter uma idéia da dimensão destas expectativas.

É bem verdade que, no que se refere ao mundo funk, insatisfação, tensões e conflitos não aparecem com grande frequência nas letras de música (à exceção de algumas que fazem crítica social e das versões gangsta dos raps), mas na ritualização da violência nos bailes e em esporádicas intervenções urbanas como, por exemplo, em brigas, quebra-quebras

e arrastões. Estas condutas, inclusive, dão credibilidade aos estereótipos que em geral acompanham estes agentes, quase sempre vistos como figuras endemoninhadas ou, na melhor das hipóteses, alienadas politicamente.

Na realidade, os funkeiros, por sua exclusão e inclusão, parecem cultivar uma sofisticada capacidade de ambigüidade, justaposição e ironia. Se, por um lado, tomamos essas intervenções no espaço urbano ou os raps gangsta denominados “raps do contexto”, nos quais os MCs e DJs rendem homenagens aos “protetores locais”, cantados, por motivos óbvios, somente no interior dos bailes das comunidades (e que, invariavelmente, exaltam o poder local, falam de armas, drogas e ridicularizam a polícia), chegaremos a uma análise que colocaria esta expressão cultural juvenil em oposição clássica à estrutura social. Por outro lado, caso levemos em conta o conjunto de elementos que caracterizam o estilo de vida funk, veremos que ele comporta também a negociação, promovendo uma estética do “pegue e misture”. Aliás, esta parece ser uma “estratégia” – nem sempre traçada com objetivos claros – que vem garantindo bastante visibilidade e espaço social a estes agentes sociais. Seja no vestuário, em que os funkeiros mesclam a indumentária de surfistas de classe média da Zona Sul com as dos b-boys norte-americanos, seja nos usos de espaços antes destinados ao samba e aos esportes nas comunidades pobres, seja na música em que o sampler é utilizado como ferramenta básica que permite que cantores e DJs extrapolem a batida Miami Bass e realizem uma costura com sons e ritmos identificados a outros gêneros e estilos, como brega, hip-hop, cantigas de roda, pagode, entre outros. Este tipo de postura, além de permitir-lhes garantir visibilidade e espaço

no mercado, também lhes possibilita realizar uma espécie de “resistência” bastante peculiar, pilhando e apropriando-se de elementos já canonizados nas culturas hegemônicas.

Assim como o estilo de vida promovido pelo funk, o do hip-hop, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, constitui-se em uma forma “oblíqua de chantagear as estruturas de dominação”.¹ Na verdade, o hip-hop não só impulsionou e elevou a identidade de jovens negros e hispânicos nos Estados Unidos, como também articulou várias referências culturais compartilhadas por jovens do mundo inteiro. Em seu livro sobre o hip-hop nos Estados Unidos, Tricia Rose observa que, apesar de ter sido um dos produtos mais negociados nos últimos anos no mercado, o rap continua desafiando o controle corporativo sobre a música, o uso local desta e a sua incorporação como um objeto de significados estáveis e visíveis. Neste sentido, segundo a autora, o hip-hop seria um “estilo que ninguém segura”, constituir-se-ia em um estilo em permanente construção, que joga com as distinções e as hierarquias ao usar a sua produção como mercadoria para reivindicar um terreno cultural.² Em outras palavras, da mesma forma que o funk, o hip-hop também realiza uma apropriação do capital cultural existente, está em contínua negociação e tensão com ele.

Estética da versão

Mesmo que o funk e o hip-hop, hoje, estejam bastante presentes na indústria cultural e pareçam conformar novas fronteiras na cidade, aproximando, eventualmente, diferentes segmentos sociais, não se traduzem, tal como o samba, em práticas culturais confraternizadoras. Na verdade, a enorme insatisfação com a já mencionada estrutura social excludente

(mais presente no hip-hop) e o territorialismo e a rivalidade entre turmas, grupos ou galeras (mais presentes no funk) fazem parte do cotidiano desses agentes sociais, podendo se manifestar a qualquer momento.

Entretanto, curiosamente, o funk tem invadido espaços tradicionais do samba, inclusive a “avenida”.

É mengo tengo

No meu quengo é só Flamengo

Uh! Terêê!

Sou Flamengo até morrer (...)

Só amor

Na alegria e na dor

Parabéns dessa galera

Cem anos de primavera

(Samba-enredo da Escola Estácio de Sá, “Uma vez Flamengo...” de Daniel Corrêa, Adilson Torres, Deo e Caruso)

Uma das grandes novidades do carnaval carioca da década de 90 foi certamente a presença do funk na festa, sua forte associação ao samba: apareceu na letra e no ritmo da Escola de Samba Estácio de Sá em 1995, que homenageava o Clube de Regatas do Flamengo no ano de seu centenário, e deixou sua marca em quase todas as escolas em que os sambistas conservadores têm menos poder (à exceção, portanto, de Mangueira, Portela, Salgueiro e Império). O grande número de funkeiros na bateria das escolas levou algumas, como, por exemplo, a Viradouro, a inserir a batida funk antes da entrada do samba-enredo.

Para um dos puxadores da escola Mocidade Independente de Padre Miguel, Paulo Ventura, cantor de funk há pouco tempo, a união de samba e funk estaria ocorrendo, de certo modo, naturalmente. Segundo ele, “a única diferença [entre os dois ritmos] é que o samba é um pouco mais rápido do que o funk”. Nos ensaios que antecederam o desfile, Ventura conta que usava um recurso funk para animar os sambistas. Em vez de berrar ao microfone o tradicional “alô povão”, procurava animá-los com um “alô galera”, chamada típica das equipes de som nos bailes da Cidade.³

Da mesma opinião, e satisfeito com o que ele considera um “sopro novo” numa festa cada vez mais parecida com uma “escola de sereias” – clara referência à “invasão” das modelos profissionais –, o carnavalesco da União da Ilha do Governador, Chico Spinoza, argumenta que os sambistas e os funkeiros têm a mesma origem social e geográfica, cresceram juntos no morro e que, portanto, o funkeiro, em certo sentido, seria herdeiro do samba.⁴ Na realidade, os jovens dos subúrbios e dos morros do Rio transitam no mundo do samba, do funk ou do pagode com muita naturalidade, pois são atividades culturais importantes dessas localidades.

Outro exemplo interessante e que atesta a dificuldade, muitas vezes, de se sinalizar uma fronteira entre o funk e o samba (ou outras expressões culturais dessas localidades) é o Projeto Funk na Lata. Nos anos de 1995 e 1996, no Rio de Janeiro, o sambista e compositor Ivo Meireles, da Mangueira, desenvolveu este projeto com jovens dessa comunidade, no qual antes (como “aquecimento”) e após o baile de carnaval local ele organizava com um grupo de garotos da bateria da Escola um minibaile funk. Posteriormente, o grupo adquiriu autono-

mia e passou a se apresentar em várias localidades e eventos.

Estamos longe de constatar a substituição do samba pelo funk, mas reconhecemos que o primeiro, enquanto prática so-ciocultural, tem cedido significativo espaço ao segundo, principalmente entre os jovens dos segmentos populares.

Apesar do desejo de boa parte das lideranças mais radicais de que o hip-hop permanecesse como manifestação cultural exclusiva das populações negras,⁵ ele vem sendo, como o funk, em grande medida, apropriado pela indústria cultural no Brasil. A presença de elementos dos estilos de vida desses jovens na linguagem publicitária, nos programas de televisão, nas casas de espetáculo das áreas nobres das cidades e no vestuário dos jovens de classe média sugere um constante e difuso uso desses patrimônios culturais.

Se, para o funk, o acirramento do debate sobre a violência urbana deflagrado em 1992 e 1993, entre outras ocorrências, pelos arrastões nas praias da Zona Sul da Cidade, constituiu-se no momento de sua “fundação” no cenário midiático, o crescente interesse, não só nacional, mas também mundial, pela “linguagem rap” e o *revival* de músicas e bailes que tenham como referência o soul parecem ter colocado o hip-hop em lugar de destaque nos anos 90. “Os ritmos negros são os mestres-de-cerimônia do mais novo *point* dos embalos de sábado à noite, que está começando a chamar a atenção vindo do subúrbio.”⁶

O hip-hop invadiu eventos culturais importantes como, por exemplo, o Carlton Dance,⁷ realizado anualmente no Rio e em São Paulo, que teve como destaque o rap e o break em 1995. Além disso, casas de espetáculo do Rio de Janeiro,

voltadas para um público de classe média, acostumadas a receber outros grupos sociais, têm aberto espaço ao hip-hop, como observamos anteriormente.

Os ritmos do próximo verão já estão decididos: rap e hip-hop. Pelo menos é o que acredita Elza Cohen, uma das organizadoras da Rave Hip-Hop, que movimentará neste sábado a Fundação Progresso. Grupos da pesada como Planet Hemp, As Damas do Rap, Positive Soul e Artigo 288 pintam na Lapa para não deixar ninguém pa-rado (...). O visual de sucata fica a cargo do artista plástico e grafiteiro Rodrigo Ribeiro, que vai pichar nas paredes inscrições ligadas ao rap. Dentre as surpresas programadas para a noite, está a instalação de várias cestas de basquete pela Fundação. É a gravadora Sony divulgando o jogador Shaquille O'Neal como cantor... de rap, é claro!⁸

Vários veículos de comunicação de massa relatam a ascensão do hip-hop à condição de modismo em vários centros urbanos do País.

O rap não nasceu ontem, mas é a nova onda de um mercado que vive surfando nas ondas. Está dando dinheiro. Entrou na moda. É assim o ritmo que surgiu no final dos anos 70 e onde Snopp Doggy Dogg vende milhões de discos (...). Gabriel O Pensador conquistou, há um mês, o primeiro disco de platina do rap brasileiro (...). A partir desta segunda, a Warner distribui os discos do selo independente Zimbabwe, que tem no catálogo os Racionais MCs. Só em São Paulo, os Racionais MCs venderam 100 mil cópias de seu último LP, *Raio X do Brasil* (1993). Dia 15, chega às lojas o primeiro CD do grupo, com o melhor de seus três discos (...). A mídia, de todo modo, quer o rap. Em junho, o esquecido programa “Yo MTV Raps!”

sai das madrugadas da emissora para o horário nobre das 21 horas, e volta a ter produção nacional.⁹

Ao contrário do que se poderia imaginar, à medida que o funk e o hip-hop foram se expandindo e ganhando um novo contorno sociopolítico e econômico, não perderam força como espaço de re-significação dos jovens das periferias e favelas das cidades. Tanto o funk quanto o hip-hop parecem oferecer-se a uma “negociação”, parecem não exprimir uma identidade cultural particular – apesar de o referencial de cor ser muito importante. Seu princípio estético permite expressar uma experiência cultural heterogênea, a “negociação de identidades culturais mistas, híbridas ou transicionais. Foram dois exemplares típicos da “música popular pós-moderna”, pois enfatizaram dois aspectos relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou hegemônicas; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica.

O que se identifica, nos estudos realizados sobre o hip-hop norte-americano, no largo uso improvisador que é feito do sampler e do scratching, é a afirmação de uma “estética da versão”. Trata-se de um universo musical que une o *ao vivo* e o gravado e, por isso mesmo, é portador de uma natureza não-oficial que poderia implicar, dentro de uma perspectiva mais otimista, uma redistribuição do poder cultural. Em outras palavras, onde a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o hip-hop e outras tendências musicais características da música negra dos anos 90 insistiriam

na repetição e na identidade plural, assumindo de certa maneira a sua condição de “artefato intertextual”. Neste caso, ninguém seria dono de um ritmo ou de um “som”. Pega-se, usa-se e devolve-se às pessoas numa forma ligeiramente diferente.

Neste sentido, portanto, o funk e, de certo modo, o hip-hop são manifestações culturais que, se não apresentam uma perspectiva claramente agregativa – pois muitas vezes assumem para si a função de denunciar os problemas enfrentados pelos segmentos populares dos quais a maioria desses jovens faz parte, ou seja, o papel de denunciar as diferenças sociais –, pelo menos, em certos momentos, vêm na “negociação”, na apropriação de “patrimônios culturais alheios”, uma prática legítima e crucial do processo de renovação da produção cultural e mesmo da sobrevivência deste grupo social.

Um claro exemplo disso, e que talvez indique uma tendência nas expressões musicais mais recentes, é o grau de importância que é dado à questão da “tradição”. Tomemos como ponto de partida para essa discussão uma breve comparação entre o samba e o funk/hip-hop. É bem verdade que o samba não é exatamente uma expressão cultural juvenil, e isso implica inúmeras diferenças, mas é interessante notar a relevância que tem a “tradição” para seus produtores culturais. Apesar de o samba incorporar as mudanças, hibridações – não sem algumas resistências –, há uma preocupação em se construir uma legitimidade, em se demarcar um lugar histórico para essa expressão cultural, bastante enraizada no imaginário social nacional.

Em sua pesquisa sobre o pagode, Carlos Alberto M. Pereira¹⁰ sugere como o surgimento deste “subgênero” musical do samba implicou a reformulação, ou melhor, a própria “rein-

venção” da tradição do samba.¹¹ Se nas expressões culturais juvenis discutidas neste trabalho não se dá muita ênfase a essa questão, cabe ressaltar que os agentes sociais envolvidos têm seus heróis e preocupam-se, em alguma medida, em legitimar um território e, conseqüentemente, em construir uma tradição para si e para o grupo. A diferença está no tipo de tradição engendrada no samba e no funk/hip-hop. Enquanto os sambistas não assumem que o samba (como outras expressões culturais) é uma construção, um artefato cultural, e continuam zelando pela sua tradição, produzindo representações que sugerem que esta manifestação cultural é “autêntica”, possuiria “raízes” – estaria ligada à “origem”, à fundação da sociedade brasileira –, os integrantes dessas expressões culturais juvenis pesquisados, de certo modo, mais do que admitir que essas expressões se constituem em um “signo vazio”, reconhecem na modernização (no “novo”) uma articulação necessária à sua sobrevivência e renovação, ou melhor, parecem ter abandonado (ou pelo menos não valorizam tanto) o “mito” da autenticidade e da imparidade.

Ou seja, o funk e o hip-hop parecem assumir sua condição de “invenção” e potencializam essa “tradição inventada” na sua estética do “pegue e misture”. Ao contrário do samba, que se afirmou no imaginário “nacional” como uma manifestação cultural de “raiz”,¹² as pessoas, direta ou indiretamente ligadas ao mundo funk e ao hip-hop, aceitam a condição híbrida destas expressões culturais, e as reforçam. Eventualmente, no cotidiano desses jovens, fala-se em “tradição”, mas, ao mesmo tempo, as mudanças e inovações não são condenadas. Apesar da resistência de alguns setores mais conservadores

da crítica, as bricolagens e montagens são fundamentais no processo criativo, não desqualificando esta produção. Aliás, de modo geral, este tipo de música falada é menos qualificado pela sua estrutura musical, segundo os peritos, pelo “excesso de repetição” e por sua “pobreza musical”.

Neste sentido é que se poderia afirmar que a postura de valorização das hibridações dos produtores culturais e consumidores parece refletir uma tendência na dinâmica socio-cultural do mundo globalizado. Portanto, essas culturas juvenis populares e de massa dos anos 90, por um lado, impõem e propõem o reconhecimento do conflito e, por outro, enfatizam a importância da negociação como uma dimensão fundamental. A única alternativa para esses grupos, e outros oriundos dos segmentos populares, é transitar na mídia numa espécie de “jogo de espelhos” que ora os associa a imagens da delinquência, ora os apresenta como uma “expressão da cultura popular” dos anos 90. Ou seja, esses jovens movem-se num jogo de estereótipos, sabendo que o importante é garantir alguma visibilidade social, o que, em sua condição de “invisíveis” e marginalizados, seria o primeiro passo para a reivindicação de cidadania.

O itinerário e os discursos e práticas sociais desses jovens nos espaços urbanos inscrevem territorialidades que lhes abrem novas possibilidades de interação com a Cidade, sugerem uma nova dinâmica concreta do mundo hoje, em que espaços, “lugares” e “não-lugares”,¹³ misturam-se e interpenetram-se constantemente.

No (des)compasso do ritmo urbano

Como nos videoclipes, andar pela cidade é misturar música e relatos diversos na intimidade do carro com os ruídos externos. Seguir a alternância de igrejas do século XVII com edifícios do século XIX e de todas as décadas de XX, interrompida por gigantescas placas de publicidade onde se aglomeram os corpos esguios das mode-los, os novos tipos de carros e os computadores recém- importados. Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que dobrar ao ritmo e gozar visões efêmeras.¹⁴

A experiência do *flâneur*¹⁵ que perambulava nas metrópoles do início do século já não é mais possível. Agora é como se as grandes cidades tivessem se convertido, como sugere Canclini na passagem acima, em um videoclipe, ou melhor, em uma montagem frenética de imagens descontínuas. Entretanto, se isso é verdade, é preciso que o pesquisador, seja antropólogo, sociólogo ou comunicólogo, ao se debruçar sobre a experiência urbana, sobre o seu objeto, atente para o fato de que isso não tem necessariamente um sinal negativo, ou implica uma perda da experiência coletiva; enfim, nem tudo nos grandes centros aponta para a desintegração e o “caos”. Aliás, o pesquisador oriundo destas disciplinas, em seus trabalhos de campo, tem-nos permitido redimensionar o cotidiano da vida urbana e evitar o clima de histeria ou alarmismo tão comum no enunciado jornalístico e nas teses neo-apocalípticas.

Evidentemente que a cidade passa por um momento de dispersão, em que se expande por todos os lados e parece perder sentido, mas é curioso que, neste momento em que a sen-

sação de desintegração parece ser mais aguda, surjam atores que tentam pensar a cidade como um todo. A expansão territorial e a massificação da cidade, que reduzem as interações entre os bairros, ocorreram junto com a reinvenção dos laços socioculturais que passam pelos ritmos do consumo, pela afirmação de estilos de vida. Os meios de comunicação – que explicitam as expressões culturais – colaboram de maneira decisiva na diagramação de novos vínculos aparentemente invisíveis da cidade. Hoje, a compreensão da ordenação, ou melhor, da política do espaço urbano, inclui necessariamente a análise da articulação entre estilos/consumo e mídia/mercado. Ao contrário do que sugerem as afirmações mais pessimistas, apesar do crescimento da mídia, da consolidação de uma cultura em que o espetáculo e o simulacro têm papel relevante, é possível identificar vitalidade na esfera pública, *locus* de realização de formas críticas de comunicação: contextos de difusão de redes sociais alicerçadas em expressões culturais. Essas redes sociais não ocupam necessariamente as arenas políticas tradicionais ou espaços desvinculados da mídia; pelo contrário, parecem se constituir nos interstícios do mercado, estão fundamentadas nas opções, gostos e sentidos promovidos pelo consumo de estilos de vida e pelos movimentos reivindicatórios contemporâneos que adquirem visibilidade e reconhecimento nos meios de comunicação de massa.

Poderíamos fazer a seguinte pergunta: como interpretar as fragmentadas grandes cidades? Talvez a melhor estratégia seja buscar entender as novas formas de identidade que se organizam de maneira clara não só nas ruas das cidades, mas também nos processos de transmissão de conhecimentos, nos laços difusos do comércio e dos rituais ligados à comunicação trans-

nacional. Dentro dessa perspectiva, a cidade, em sua multiplicidade e suas diferenças, não está constituída em bairros autônomos, em territorialidades exclusivas, bem definidas e/ou isoladas. Portanto, o *outro*, antiga preocupação no meio urbano, já não é territorialmente distante ou alheio, mas parte constitutiva da cidade que habitamos. Neste sentido, o funk e o hip-hop, como estudos de caso, instigam, ou mesmo impedem que se “sucumba” a uma visão que reduza tudo – o fenômeno urbano – à dispersão, ou melhor, exigem que combinemos uma “definição sociodemográfica e espacial com uma sociocomunicacional da cidade”,¹⁶ e, conseqüentemente, que redimensionemos a visão atomizada e degradada de grandes cidades como o Rio de Janeiro (ou São Paulo).

Nem tudo, portanto, é fragmentação na cidade. Com a globalização, há a presença de uma tensão entre processos de homogeneização, de integração acelerada pelos recursos tecnológicos de comunicação e a revalorização das referências regionais e locais que, mais do que apontar para uma desintegração ou desterritorialização total, parecem indicar uma nova dinâmica sociopolítica e econômica do urbano que articula o global e o local. A força dos localismos pode ser atestada no *revival* étnico e na ênfase que vem sendo dada às comunidades e bairros. Pode-se afirmar que as comunidades e os bairros se tornaram mais importantes que a cidade, assim como as cidades talvez tenham se tornado mais significativas que a Nação. À exceção de acontecimentos significativos ou situações em que ocorrem grandes catástrofes que promovem grande comoção e atos de solidariedade, os indivíduos restringem em geral os horizontes da cidade às suas localidades, apesar do empenho do Estado em promover eventos e ações que contemplem

teoricamente a “todos” e que poderiam fomentar um espírito cidadão. Na realidade, a cidade como um todo é vivenciada, de fato, através da mídia e das redes eletrônicas. É nos enunciados veiculados no dia-a-dia que atualizamos, que imaginamos essa grande coletividade.

No caso dos b-boys e, especialmente, dos funkeiros estudados, a comunidade e o bairro são claramente supervalorizados. Os depoimentos das galeras e turmas e as músicas pesquisadas atestam que estas localidades representam um importante referencial. Ali se sentem protegidos de uma estrutura social excludente, bem como constroem alianças e identidades. Em entrevistas, vários membros de galeras afirmam se sentir fortalecidos na sua comunidade. Contrapõem a segurança da localidade aos perigos do espaço urbano. Ao mesmo tempo que os fascina, constitui-se em um “desafio” a idéia de perambular pela cidade. Vários funkeiros afirmaram não se sentirem seguros fora de suas localidades, pois temem ser reconhecidos por outras galeras “alemãs” ou, quem sabe, “achados” pela polícia. Alguns chegam a revelar que estão “pichados”, “jurados” pelo “alemão”, e afirmam só se sentirem mais tranquilos na companhia do seu grupo ou galera.

O impulso igualitário – que incrementa o sentimento de pertencimento a uma coletividade –, que parece encontrar hoje sua expressão mais cabal na cultura dos jovens, tem seus limites nos preconceitos sociais, sexuais, raciais e morais que eles reproduzem ou de que se apropriam dando novos sentidos e significados. Entretanto, o machismo e territorialismo, a preocupação com a virilidade, o humor escrachado (não “politicamente correto”) que se apresenta em diferentes níveis no funk e no hip-hop não dão conta do conjunto de práticas e

representações presentes nessas expressões culturais. Os jovens, de certo modo, também questionam códigos e valores ao se apresentarem como uma espécie de “espelho” de uma realidade próxima, mas nem sempre visível, promovendo novas formas de integração social que se configuram em territorialidades, diferenças e tensões presentes no tecido urbano. De alguma maneira, suas músicas e atitudes permitem que se repense a cidade levando em conta o cotidiano difícil de áreas marcadas pela miséria e abandono, contrastando a imagem clichê com o “avesso do cartão postal” que eles apresentam.

Por uma leitura político-cultural do espaço urbano

Como identificar, portanto, as ações e os discursos que têm repercussões políticas no espaço urbano hoje? Talvez o objeto de estudo abordado neste trabalho possa trazer indicações.

Funkeiros e b-boys não propõem exatamente uma integração social de seus membros com a Cidade ou a Nação, tal como objetivavam os antigos movimentos sociais. Pelo contrário, colocam em xeque essas grandes unidades, o fato de elas na realidade não contemplarem a todos. Ou seja, essas expressões culturais enfatizam a sensação de que vivemos em um país fragmentário e plural, repleto de graves problemas, conflitos e diferenças sociais, e, indiretamente, obrigam o Estado e a sociedade civil, através de seus representantes e instituições, a agendar e a responder a essas questões. Como vimos nos capítulos anteriores, as consequências disso foram tanto a implementação de políticas públicas que buscavam integrar estes jovens através de programas de assistência e promoção cultural, quanto a efetivação de políticas de segurança pública de caráter repressivo (que tomam como referência a

recorrente associação entre pobreza e criminalidade). Não é só a cidade que cada vez mais parece ser encarada como um território disperso, fragmentado (e até “partido”), mas também o País.

O consumo no mundo funk e hip-hop talvez possa esclarecer mais detalhes sobre essa nova cartografia que emerge no imaginário coletivo. Consomem-se discos, festas, roupas etc. apropriando-se de diversos elementos como, por exemplo, bases e letras musicais, espaços urbanos nas áreas nobres das cidades, peças do vestuário, promovendo uma “política do pirateamento”, pilhando o capital existente. Muitas vezes usam-se artefatos que não estavam ainda previstos pela indústria cultural. Busca-se, em última instância, o reconhecimento, reclama-se o “direito à cidade” e à cidadania, esta última considerada tangível pela visibilidade.

O consumo se traduz, portanto, em territorialidades, em ocupações físicas e simbólicas¹⁷ da cidade (seja ela a cidade física ou a exibida na mídia), ou melhor, de áreas e lugares dos quais anteriormente esses grupos sociais estavam praticamente excluídos e que são agora ocupados, ainda que de forma transitória, por esses jovens. Assim, ao focar as territorialidades que essas redes sociais traçam, esperamos discutir as relações de coexistência entre segmentos sociais que atuam em uma dinâmica cultural urbana que ora arremessa esses jovens à margem, ora ao centro. Evidentemente, a idéia de território traz consigo, de fato, a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Contudo, em vez de imaginarmos territórios substantivos, exclusivos, é preciso ressaltar que alguns deles têm caráter flexível, flutuante, nômade ou itinerante. Como observa Néstor

Perlongher, mesmo entre grupos proscritos, como bandidos, homossexuais, minorias e grupos estigmatizados que descrevem “territórios marginais”, não se produz necessariamente um confinamento aos guetos.¹⁸ A fluidez do funk e do hip-hop obriga-nos a flexibilizar noções como território, fronteira, identidade. Esses grupos parecem o tempo todo transgredir e negociar fronteiras, ainda que isso implique riscos à sua segurança. A ocupação da rua, dos espaços, dos lugares é vivenciada como um desafio lúdico capaz de trazer prazer e esperança. Em outras palavras, esses grupos sociais, apesar de sofrerem forte estigmatização e de serem temidos dentro de seu “hábitat natural”, não elaboram territórios marginais fechados, definidos. Na realidade, produzem territorialidades que são permanentemente “conquistadas” ou apropriadas por eles em articulação ou tensão com diversas esferas da vida social.

Esses territórios transitórios geralmente são construídos à noite. Não que suas atividades estejam restritas a esse período do dia; no entanto, como outros jovens, os funkeiros e b-boys experimentam, durante a noite, uma ilusão libertadora, ou seja, é quando as luzes da cidade se acendem, iluminando apenas parcialmente parte do espaço urbano, que os jovens se sentem mais à vontade para tomá-la, pilhá-la, recriá-la, marcá-la. À noite, longe do tempo rígido e voltado para o trabalho ou para os estudos, distante do controle dos pais, patrões, professores, autoridades etc. – à exceção da presença eventual da força policial e de criminosos –, os jovens criam seu cotidiano, reinventando temporariamente o sentido dos espaços da Cidade. Aliás, uma das características da cidade contemporânea é que os espaços, ou pelo menos boa parte deles, vêm deixando de ter assumida e explicitamente um

sentido ou função única e passam, transitoriamente, cada vez mais a ser definidos pelo consumo.¹⁹

Esse prazer lúdico de “tomar a cidade” está estampado na cara das galeras funk e nas turmas de hip-hop em diversos momentos e situações. Pode-se atestar isso quando os funkeiros defrontam-se com os “alemães” nos bailes de clube ou com as torcidas adversárias nos estádios, quando vão às praias da Zona Sul e ocupam as ruas da cidade a pé ou em transportes coletivos. Transitam ruidosamente (gritando expressões das quais, aparentemente, só eles entendem o verdadeiro sentido ou cantarolando bordões e raps), com um brilho no olhar de quem transgride ou se expõe, pois sabem que podem sofrer “duras” conseqüências, mesmo que breves, por esta ocupação transitória, caso se manifeste o preconceito social (de cor e/ou socioeconômico) ou deparem-se com agentes policiais ou grupos rivais. Alguns desses confrontos são desejados e procurados, como aqueles com as galeras e “bondes” rivais. Poder-se-ia dizer que, a partir desse confronto, esses jovens afirmam seu lugar, um sentido para sua existência.

Alguns dos membros do hip-hop deixam sinais de sua passagem pelos lugares na forma de pichações ou grafitagens. É como se um pequeno pedaço do universo do “morro” e do subúrbio, “invisível”, pouco visitado e contemplado no imaginário coletivo urbano, deixasse um vestígio, ou melhor, é como se a cidade do *outro* se inscrevesse na cidade “ordenada”, “desejada”, “conhecida”.

Diferente dos funkeiros, que dificilmente vêem suas atividades serem interpretadas como portadoras de qualquer conotação política – sendo associados fundamentalmente ao lazer, entretenimento e, eventualmente, ao irracionalismo e

à delinqüência na mídia –, os rappers, por sua postura mais contida e seu discurso mais politizado, são considerados com alguma freqüência os porta-vozes, os “gurus” das populações que habitam as periferias.

Os rappers são espécies de “gurus” de muitos jovens nas favelas e conjuntos habitacionais, como as Cohabs, na periferia de São Paulo. Alguns deles, como o líder do Comando DMC, Easy Jay, de Itapevi (município da Grande São Paulo), costumam dar palestras sobre temas como drogas, desemprego e falta de perspectiva para a rapaziada (...). O grito do rap acima do tom dos políticos teve um momento histórico na campanha eleitoral para a Presidência em 1994. Os petistas foram expulsos a pedradas de um comício em Campo Limpo, na Zona Sul da capital. Tudo por um motivo simples demais para os jovens da platéia: eles queriam mesmo ouvir o que tinha a dizer o grupo Racionais MCs, o maior sucesso no rap do Brasil.²⁰

A música, tanto no funk quanto no hip-hop, é também uma das mais evidentes formas de inscrição da “cidade dos excluídos” no imaginário coletivo urbano. As letras, especialmente no hip-hop, denunciam um cotidiano difícil, projetando a realidade da favela ou subúrbio dos MCs por toda a cidade.

Atitude consciente estamos de luto

Parece que a lei está morta e o

respeito junto (...)

Nós somos a Consciência Urbana

e viemos falar de uma triste

realidade

Que é até difícil de acreditar

a chacina de crianças pobres

em nossa nação (...)
Vítimas da pobreza, são mortas
enquanto dormem
É assim que o estatuto da criança
é cumprido
Jogados nas ruas, desprotegidos
levando tiros
Ao invés da assistência
Entregues à delinquência (...)
("Filhos do Brasil", Gabriel O Pensador, Big
Richard, Eduardo CaêMC, Gas-Pa, Leandro,
Edwiges, Buiú e MV Bill)

Como se pode observar nos dois raps abaixo, quase todas as letras – do meio para o final –, inclusive as de grande sucesso nas rádios e no mercado fonográfico, constroem uma nova cartografia urbana do Rio de Janeiro, elaborando um novo mapa no qual, quase sempre no final das músicas, seus autores fazem referência ao seu grupo e local de “origem”, isto é, o bairro em que vivem (ou viveram até há bem pouco tempo) passa a ocupar um lugar central.

(...) O festival daqui é muito bom
O festival é um jogo de emoções
Galera do Morrinho, Gogó do São João
Barreira de Rocha Miranda é sangue-bom
Morro do Engenho, Coqueiro e o Estádio
Honório, Guadalupe e a Barão
Sangue e Areia, Santa Cruz e São João
São Carlos, Santa Maria e Abolição

O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA

Santa Maria, São José e São Mateus

Cidade Alta e Cidade de Deus

Faça paz na Terra e pense na união (...)

Esse é o recado do Danda e Taffarel

(“Rap do Festival”, Danda e Taffarel)

(...) Agora sim, eu quero ver a união

De todos os morros e favelas (...)

Furna, Piedade, Abolição e Ererê

Aliança eterna nunca vai ter fim

Favela da Playboy, Curicica e Camurim (...)

Não podemos esquecer Merck de Jacarepaguá

Vem Gardênia Azul e Alto do Boa Vistão

Vila Sapê, Taquara e Cabeção

Chamo quem?

A galera da Epazo e da Barão

Pra vir cantar com a gente esse refrão

Morro do Borel, Caixa D'Água, Boiúna

Não podemos esquecer da Torcida Jovem do Fla

Urubu, Santa Maria, Rocinha, Tabajara

Sete-Sete, Campinho, Pombal, Fubá. Que beleza!

Morro do Chacrinha, Jorge Turco, Faz-Quem-Quer

Nova Brasília, Nova Holanda e Jacaré (...)

Mando um alô pro galerão de Oswaldo Cruz

Acari, Pedra do B. e Santa Cruz (...)

Sou o MC Cidinho (...)

Eu sou o MC Doca (...)

Paz, justiça, liberdade e muita fé em Deus

Esse é o rap da Cidade de Deus

(“Rap da Cidade de Deus”, MCs Cidinho e Doca)

As freqüentes homenagens às favelas e comunidades pobres da Cidade não chegam a ser propriamente uma novidade na MPB – alguns sambas de Noel Rosa, Nelson Cavaquinho e Cartola já faziam isso. A diferença é que, ao contrário das homenagens sutis do samba, os MCs do funk fazem homenagens quilométricas nas letras das músicas, usando boa parte delas para identificar o seu universo, o dos amigos, familiares e o do seu público. Áreas antes periféricas no espaço urbano são relocizadas e, assim, de excluídos, os atores que vivem nestes lugares passam a ser sujeitos, protagonistas da cena urbana. Mesmo sem conhecer essa realidade ou até sua localização geográfica, diferentes indivíduos oriundos das camadas médias reproduzem e projetam essa nova cartografia no imaginário coletivo urbano. Um dos indícios desta projeção foram os freqüentes comentários que ouvi durante a execução deste trabalho. Apesar de não assumirem o seu interesse pelo assunto, quase sempre que alguma pessoa das camadas médias descobria o que eu estudava, relatava-me que algum membro da família, empregado ou parente ou conhecido próximo, adorava este tipo de música. Em geral, informava-me que, indiretamente, de tanto ouvir esta pessoa cantar ou ouvir estações de rádio que se dedicam ao funk e ao hip-hop, conhecia algumas letras de música como o “Rap da felicidade”, “Rap do Borel”, “Nosso Sonho”, “Hoje tô feliz (Matei o Presidente)”, “Domingo no Parque” e outras que falam com grande freqüência de uma realidade que eles desconhecem, de um cotidiano de áreas que muitas vezes sequer sabem onde ficam.

Os corpos desses jovens, das galeras e turmas em movimento, dançando, deslocando-se pelos territórios nos bailes, ruas, praias, estádios de futebol, parecem também ora se caracterizar pela sua compactação, pela sua virilidade, por uma “intimação” ao “jogo” ou “rito do embate” e das diferenças, ora por um convite ao conagraçamento, à participação em uma espécie de festa dionisiaca que promove a suspensão total ou parcial temporária das diferenças (como no carnaval), marcada pelo erotismo e pelo humor zombeteiro e escrachado. Assim, os mesmos espaços que são palco de tensões e confrontos também assistem à possibilidade de articulações sociais. Apesar das regras, códigos e mecanismos de exclusão/inclusão que caracterizam o deslocamento e a atuação desses grupos nestes espaços, sua postura não é exclusivamente segregadora. Na verdade, a postura excludente parece partir muito mais da sociedade do que desses jovens.

Nos anos de 1994 e 1995, por exemplo, quando os bailes funk de comunidade ainda funcionavam a pleno vapor no Rio, frequentemente encontrávamos na mídia discursos que alertavam os pais para os “riscos” de permitirem a presença de seus filhos em tais eventos. O fato de serem realizados em áreas pobres da cidade (nos morros e periferias), áreas tradicionalmente identificadas com o crime e a violência urbana, era sempre enfatizado. Apesar de esses discursos colaborarem para a consolidação de uma imagem negativa do funk, isso não impediu que um número expressivo de jovens de classe média fosse aos bailes realizados nessas áreas e, em certo sentido, conhecesse efetivamente um pouco da realidade local.

Poder-se-ia afirmar que esses tipos de festas conseguiram, em certa medida, fazer com que áreas como favelas

e morros, consideradas como um tipo de “região moral”²¹ da cidade, associadas ao perigo, à desordem e ao crime, passassem a ser visitadas por diversos segmentos sociais, inclusive da classe média, cujos representantes prestavam eventualmente depoimentos à mídia enaltecendo a hospitalidade do lugar e desnaturalizavam a idéia de um “território necessariamente marcado pela violência e pelo medo”.

(...) [um executivo] resolveu (...) reunir dez amigos, todos moradores do bairro [Leme], para subir a favela na madrugada de sábado e conferir de perto como é a festança. Resultado: se esbaldaram de tanto dançar.

– Resolvi deixar o preconceito de lado e subi o morro junto com meus amigos para conhecer o baile. Me diverti muito (...).²²

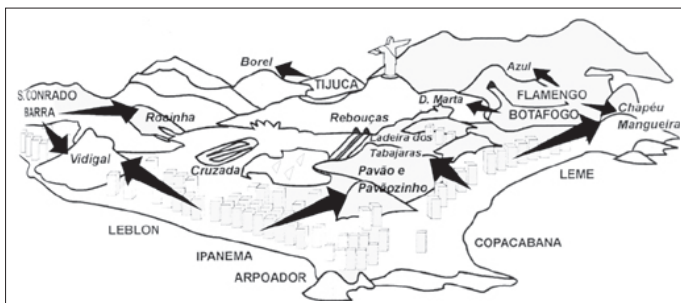
Esses bailes (assim como algumas praias, praças e estádios de futebol), portanto, a despeito da possibilidade de tensões e conflitos que possam ocorrer nestas localidades, constituem-se no Rio de Janeiro em “zonas de contato”,²³ isto é, formam zonas simbólicas de transição onde os sujeitos e as paisagens de sua interação desenvolvem atributos analógicos aos que Victor Turner conceituou como “liminares”.²⁴ Constituem-se em espaços que favorecem a interação – sempre dentro de relações de poder – entre grupos ou segmentos sociais muitas vezes afastados geográfica e historicamente, e onde se entrecruzam posições, visões de mundo, ou seja, conformam zonas intersticiais que favorecem o adensamento de territorialidades. Em suma, essas áreas urbanas são compartilhadas com o *outro*, minorias ou grupos marginais, e, talvez por isso mesmo, são objetos privilegiados que permitem, em um contexto marcado pelo pluralismo e pela fragmentação, produzir uma visão menos sombria e mais fluida da cidade.

O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA

Caso tomemos como exemplo duas zonas liminares de contato da Cidade do Rio de Janeiro em 1994 – os concorridos bailes de comunidade (quando ainda não tinham sido interditados) que ocorriam nos morros encravados na “zona nobre” do Rio e as praias da Zona Sul –, apesar do clima de histeria freqüentemente reinante na mídia e das eventuais situações de tensão e conflito (como nos arrastões), a observação dessas áreas naquele ano atesta uma interação entre diferentes segmentos e grupos sociais. Além da “invasão” tão condenada das praias da Zona Sul nos fins de semana pelos funkeiros, ocorria também, nesses mesmos fins de semana, uma “invasão” no sentido inverso, na direção de alguns morros da cidade, como pode ser constatado nos dois mapas a seguir.



Praias freqüentadas pelos funkeiros



Bailes de comunidade freqüentados por jovens de classe média.

Longe de achar que estes mapas possam abranger a complexa dinâmica cultural urbana da cidade ou mesmo negar que a dicotomia morro e asfalto esteja bastante presente no imaginário coletivo – alimentando constantemente o pânico e o preconceito –, procuro enfatizar as articulações culturais que, mesmo tendo como referência expressões culturais proscritas como o funk ou o hip-hop, são capazes de seduzir e atrair grande parte da população, especialmente o segmento jovem, integrando diferentes grupos sociais da cidade. Aliás, essas articulações, se não aplacam propriamente os efeitos de uma estrutura social excludente, favorecem a aproximação – nem que seja apenas no plano simbólico – entre os diferentes segmentos sociais do tecido urbano.

No que se refere ao funk, o clima de medo e as acusações viam sua credibilidade ameaçada à medida que os jovens de classe média, entre 1993 e 1995, passaram cada vez mais a freqüentar os bailes de comunidade localizados nos morros e ali não identificaram o “perigo”. Talvez se possa afirmar que o principal “ato político” operado pelo funk tenha sido apresentar a esses jovens uma “dura” realidade, favorecendo, ao mesmo tempo, o contato com indivíduos que eles praticamente só co-nheciam das manchetes dos noticiários. Infelizmente, as políticas públicas conservadoras implementadas em 1994 e 1995, especialmente pelo Governo do Estado – que falavam em “higiene” e “limpeza social” –, não nos permitiram saber qual teria sido o desdobramento político da ampliação deste contato.

Hoje, o funk já não é tão apreciado entre os jovens da Zona Sul, e essa queda de interesse coincide com um período marcado por uma intensa demonização do funk e pela interdição dos bailes de comunidade (não que tenha sido

exclusivamente motivado por isso). Isso não quer dizer que vêm desaparecendo as zonas de contato da cidade ou que viria se afirmando na cultura urbana carioca uma lógica de *apartheid*, como pontificam as teses mais pessimistas. Entretanto, poderíamos nos perguntar se, ao contrário do que se veicula, não seriam propriamente as expressões culturais proscritas que viriam acentuando as “fissuras sociais”, mas o tipo de políticas públicas excludentes que vem tradicionalmente sendo implementado é o grande responsável pelo quadro atual. Em outras palavras, essas expressões culturais se oferecem como espelhos a uma estrutura social injusta, denunciando as fronteiras sociais já existentes. Apesar da rebeldia e dos conflitos que elas promovem, seus membros estão abertos ao contato e à interação. Na realidade, buscam intensamente um lugar, o reconhecimento social. Talvez Hermano Vianna tenha razão quando diz que o Rio impressiona pela “capacidade de não aceitar o *apartheid* social”.²⁵

O funk e hip-hop, apesar das diferenças, constituem redes sociais que promovem, pela esfera cultural, formas não tradicionais de se fazer política. Trazem indícios de uma vitalidade social, sinalizando a emergência de um cidadão que está menos mobilizado pelas formas tradicionais de representação política e mais pelo consumo de expressões culturais e de espetáculos veiculados nos meios eletrônicos que conformam estilos de vida.

Notas

1 Cf. Hebdige, Dick. *Subculture*.

2 Rose, Tricia. *Black noise*.

3 Cf. matéria intitulada “Deu funk no samba”. *Veja*, São Paulo, 1 mar. 1995, p. 37.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 Apesar de possuir uma postura nitidamente mais radical, “política” e “verborrágica” do que o funk, o hip-hop vem con-quistando um importante espaço na indústria fonográfica e parece seduzir hoje um número razoável de jovens brancos e de classe média (ver *Revista da Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1994) em diversas localidades do País.

6 Riani, Mônica. “Black in Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1996. Caderno B, p. 1.

7 Lopez, Nayse. “O rap rouba a cena”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1995. Caderno B, p. 8.

8 Paixão, Ana Cláudia. “O progresso do hip-hop na Fundação”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1994. *Revista Domingo*, p. 46.

9 Plasse, Marcel. “Gravadoras correm atrás do rap”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 maio 1994. Ilustrada, p. 1.

10 Cf. Pereira, Carlos Alberto M. *Reinventando a tradição. O mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos*.

11 Para uma discussão da “invenção das tradições”, cf. também Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. *A invenção das tradições*.

12 Isto não quer dizer que o samba não seja uma “invenção” e não comporte misturas, hibridações, como outras expressões da cultura popular do País. A questão enfatizada aqui é a forma

como ele se apresenta e legitima, isto é, como uma expressão cultural “pura” e enraizada.

13 Segundo Marc Augé (*Os não-lugares*), que sintetizou o uso da noção cunhada por Michel de Certeau (1988), se o lugar se define como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se define por estas características pode ser considerado um não-lugar. Apesar de o autor afirmar que os não-lugares são a principal marca da época atual – perceptíveis nas vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, estações, grandes cadeias de hotéis, parques de lazer, shoppings centers –, estes não existem na sua forma “pura”. O lugar e o não-lugar seriam, para Augé, antes de mais nada, polaridades fugidias, isto é, o primeiro nunca é completamente apagado, e o segundo nunca se realiza totalmente.

14 Canclini, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*, p. 132-133.

15 Mais detalhes sobre a experiência do *flâneur* que reinventa a paisagem urbana através de articulações topológicas que alteram as relações espaço-temporais, cf. Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1992, v. 3.

16 Ver Canclini, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*, p. 88.

17 Como sugere Felix Guattari (no seu artigo “Espaço e poder: a criação de territórios na cidade”. *Espaço e Debates*, São Paulo, n. 16, 1985), as territorialidades se sustentariam não só na dimensão espacial, mas também no nível simbólico dos códigos, isto é, as redes de códigos capturariam os corpos que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos.

18 Mais detalhes sobre territorialidades contíguas, entremeadas e/ou sutilmente diferenciadas, ver Perlongher, Néstor. *Territórios marginais*. Rio de Janeiro, Coleção Papéis Avulsos/CIEC-ECO/UFRJ, s.d., p. 6-8, e também, do mesmo autor, *O negócio de michê. A prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. A esse respeito ver também: Sodré, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

19 Zukin, Sharon. “Paisagens pós-modernas: mapeando cultura e poder”. *Revista do Patrimônio. Cidadania*, Rio de Janeiro: Iphan, n. 24, 1996.

20 Cf. Sá, Xico. “Rap ocupa espaço dos políticos na periferia”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1996, p. 16. Ver também Silveira, Evanildo. “Rap em São Paulo dá lições de cidadania”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1992, p. 16.

21 Apesar de a noção de “região moral”, tal como foi formulada por Robert Park (ver o artigo “A cidade: sugestões de investigação do comportamento social no meio urbano. In: Velho, Gilberto (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1967), repousar numa concepção que divide o espaço urbano em círculos concêntricos e contemporaneamente ser possível identificar claramente um processo de descentralização, de fragmentação, considero-a útil porque é possível identificar, em boa parte das cidades, a persistência, por assim dizer, de certas “especializações” de determinadas áreas da cidade. Isto é, locais predominantemente identificados com a vida noturna, a produção industrial ou a criminalidade (ver também Castells, Manuel. “El centro urbano”. In: *Problemas de la investigación en Sociología Urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972).

22 Antunes, Laura. “O asfalto sobe o morro no Leme para dançar”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 maio 1995. Rio, p. 9.

23 Inspirando-se no trabalho de Mary Louise Pratt, *Imperial eyes: travel and transculturalism* (Londres: Routledge, 1992), James Clifford (no seu artigo “Museums as contact zones”. In: *Routes. Travel and transculturalism in the late twentieth century*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997) considera a zona de contato como espaços que estabelecem condições de coerção, ou melhor, que seriam inadequados para conflitos e radicalismos. Ela implica co-presença, interação, contudo quase sempre dentro de relações assimétricas de poder.

24 A noção de liminaridade é aplicada neste trabalho em um sentido similar ao atribuído por Jean-Christophe Agnew (cf., do autor, *Worlds apart: the market and the theater in anglo-american thought – 1550/1750*. Nova York: Cambridge University Press, 1986), que transformou o significado antropológico original cunhado por Victor Turner (para mais detalhes ver do autor os seguintes trabalhos: *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1982; e *From ritual to theater*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982). De uma noção aplicada à transição de certos grupos, especialmente grupos de idade, de um *status* social para outro, o termo vem sendo aplicado por alguns autores (o próprio Turner tentou ampliar o uso da noção) para qualificar os espaços transicionais do mundo contemporâneo.

25 Cf. Cecília, Cláudia. “Profeta do armistício”. *Veja Rio*, São Paulo, 26 jul. 1995, p. 24.

Circuitos marginais e alternativos de produção/consumo

Pode-se afirmar que o mercado do funk e do hip-hop se desenvolveram à margem ou nos interstícios da indústria cultural. Entretanto, em vez de sair de uma condição informal/marginal e consolidar-se como um subproduto internacional da world music, tal como o samba e outras expressões culturais inscritas sob o rótulo axé music, o funk e o hip-hop produzidos no Brasil, apesar do sucesso, mantiveram, até o momento, uma condição ambígua – periférica e central em relação ao mercado e à cultura urbana. Sua condição lembra a já vivida pelos punks (na Inglaterra) e pelos b-boys (nos Estados Unidos), que ocuparam um lugar peculiar no imaginário coletivo, permitindo que se desenvolvesse um nicho de mercado – criando empregos, acumulando lucros e investimentos e também diversificando suas atividades e produtos – e, ao mesmo tempo, que se demonizassem e excluíssem milhares de jovens.

Mesmo com sucesso no mercado, algumas das expressões culturais populares e de massa hoje, por sua condição híbrida – capaz de reunir vários elementos – permitem seu enquadramento, não só dentro de um referencial étnico, mas também como formas de segmentação e organização da cultura nas sociedades industrializadas.

O funk transpõe as fronteiras dos bailes

Como já foi mencionado, os ritmos funky surgiram no Rio, por volta dos anos 70, nos “bailes de subúrbio” de conotação black que sucederam os “bailes da pesada” da Zona Sul. Sem recursos e sem acesso às grandes casas de espetáculo da Zona Sul, esses bailes preencheram de sentido os terrenos baldios, clubes de subúrbio e espaços públicos nos quais se desenrolavam. A popularização e a expansão deste mercado, inclusive seu prestígio entre os jovens das camadas médias, vieram posteriormente, nos anos 90. A partir de então, o funk ganhou espaço nas estações radiofônicas, e alguns de seus membros mais ilustres – os MCs e os DJs – ascenderam à televisão, obtendo grande êxito na indústria fonográfica. Discos de cantores como Latino e Bob Rum, dos MCs Claudinho & Buchecha e William & Duda, Márcio & Goró e grupos como Copacabana Beat e You Can Dance e coletâneas como *Funk Brasil* e *Furacão 2000* alcançaram até 1997 ótimos índices de vendagem. Na realidade, o funk desenvolveu seus próprios veículos de divulgação, através de programas de rádio, televisão e fanzines. Eram realizados na década de 90, em média, 300 bailes e festas por fim de semana, alguns dos quais chegaram a se tornar pontos de encontro obrigatórios da juventude da Cidade, como, por exemplo, os bailes de clube e de comunidade, estes últimos, como vimos, interditados por decisão judicial em 1995. Em outras palavras, o funk não só, curio-samente, começou e retornou à Zona Sul, como também, de uma manifestação cultural restrita à realização de bailes, acabou ganhando contornos de uma próspera indústria da cultura, afirmando-se, ao longo dos anos 90, como um segmento de mercado significativo.

Como observa Vianna, o funk nos anos 80 – apesar de trazer lucros, ou pelo menos sustento, para os envolvidos na organização e realização dos bailes, assim como para os donos de equipes, DJs, técnicos de luz e som, seguranças etc. – não podia ser considerado um mercado propriamente lucrativo.

As gravadoras independentes norte-americanas que lançam o hip-hop (...) nem sabem que esses bailes existem (...) Um canal alternativo e quase clandestino de comunicação é estabelecido entre Rio e Nova York com a única finalidade de trazer novidades do funk. Uma comunicação precária: não existe nenhum grupo de pessoas explorando com certa regularidade esse comércio internacional. O funk chega ao Rio e é deglutido de ma-neira inédita (...) o Rio não devolve ao mundo outra ma-neira de fazer hip-hop. Tudo termina no baile.¹

Em geral, apesar de não se dar muita importância ao desempenho econômico do mercado funk, já há algum tempo ele se expandiu para além das fronteiras dos bailes dos subúrbios ou mesmo da Zona Sul. Se, por um lado, o mercado ainda é controlado por produtores e empresários ligados historicamente à “tradição” dos bailes do subúrbio e à cultura dos jovens oriundos das favelas e áreas pobres, por outro, o funk difundiu-se mercadologicamente, conseguindo literalmente “invadir a cena”. O funk é uma indústria que hoje envolve a produção e o consumo de roupas, discos/CDs, aulas de dança em academias, programas de TV e rádio, revistas e fanzines, peças de teatro e até *sites* na Internet, chegando a gerar só nos bailes, direta e indiretamente, 20 mil empregos e movimentar 10,6 milhões de reais.²

Os vetores que talvez expliquem a expansão do funk e a construção de uma próspera indústria nos anos 90 foram:

a) a “nacionalização” das músicas e; b) a constante presença dos funkeiros na mídia, especialmente após os arrastões de 1992/1993. À medida que foram se afirmando no mercado os raps e melôs nacionais, o funk foi deixando de ser apenas um fundo musical do baile para ser cada vez mais o carro-chefe de uma cadeia de produção-consumo poderosa. Ao mesmo tempo, a mídia, que criminalizou o funk em seus espaços, contribuiu para “glamourizá-lo”, dando-lhe visibilidade e possibilitando-lhe ocupar espaços geralmente dominados por outros produtos culturais juvenis de sucesso, mas quase sempre rotulados como rebeldes, violentos e/ou populares. A expansão desse mercado nestas condições, portanto, não conduziu apenas à forte identificação do funkeiro com o estereótipo do delinqüente da cidade no imaginário social, mas também ampliou as oportunidades de trabalho, sobretudo para os jovens dos segmentos populares, abrindo, por essa via, perspectivas profissionais criativas e atraentes, especialmente se levarmos em conta as oportunidades de trabalho que são oferecidas à maioria desses jovens no País.

Emergentes da favela?

(...) são realizados, somente em clubes, 500 bailes semanalmente por 150 equipes de som, empregando eletricitistas, DJs, técnicos de som, artistas, discotecários, motoristas, bilheteiros, seguranças, enfim, quase 20 mil trabalhadores. Move também uma indústria de moda, de bonés, de tênis e de roupas de marca, além de ser responsável pelo reaquecimento da indústria fonográfica brasileira – só no ano passado, foram vendidos cerca de um milhão e meio de discos de músicas funk –, representando mais empregos e arrecadação de impostos para o Estado.³

A popularização e a “nacionalização” das músicas e, conseqüentemente, a expansão do mercado favoreceram a todos os envolvidos cultural e economicamente no mundo funk, gerando novos tipos de produtores e consumidores. Entretanto, dois tipos de profissão tornaram-se verdadeiras “vedetes” e passaram a ser encarados como carreiras de prestígio junto aos jovens ligados ao funk, reais vias de ascensão social: a de DJs e a de MCs, este último um resultado direto deste processo, digamos, de “abrasileiramento” das músicas. Com o início da produção interna e o surgimento dos primeiros selos independentes, discotecários e jovens que nunca imaginaram ser cantores – ou porque nunca estudaram canto ou por terem pou-co “recurso de voz” – descobrem artesanalmente que os dispositivos eletrônicos disponíveis, as montagens com as bases norte-americanas, podem compensar sua “precariedade”, isto é, podem ser utilizados criativamente e elaboram com esses recursos músicas simples, rudimentares, diretas, mas capazes de cativar milhares de jovens.

DJ Marlboro, um dos principais responsáveis pela invenção e pelo sucesso do “funk brasileiro”, rememora como foi difícil desenvolver uma linguagem musical “local”: “Nessa época não havia artistas de rap por aqui; eu tive que produzir os artistas, fazer as canções e as letras porque eu sabia que esse era o caminho”.⁴

Marlboro produziu a primeira coletânea de funk nacional, o *Funk Brasil nº 1*, segundo ele, um projeto que nasceu de um trabalho de pesquisa de sons e ritmos que ele e o Abdulah realizaram. Ele afirma que sabia ser necessário “(...) nacionalizar (...) mas tudo o que fazíamos eu não gostava, porque estávamos muito presos ao que se produzia nos Estados Unidos.

Até que um dia fizemos uma música chamada “Melô da mulher feia”:⁵

Eu estava lá no baile quando encontrei
Uma mulher feia: cheira mal como urubu
O que ela queria, logo eu saquei (...)
Ei, mina! Entra numa, sai dessa
Essa mina tá imunda!
Já fazia mais de um mês
Banho ela não tomava (...)⁶

Além deste obstáculo, Marlboro teve de enfrentar a oposição das grandes gravadoras. Mesmo os executivos da Polygram, que aceitaram lançar a coletânea, ficaram receosos quanto ao sucesso do trabalho. O DJ conta que eles ficaram assustados quando viram que todos os cantores eram completos desconhecidos, as músicas eram feitas só com bateria eletrônica e sampler e não havia sinal dos contrabaixos ribombantes e nem dos “metais nervosos” que caracterizavam os ritmos funky. Surpreendendo as expectativas da gravadora, o disco vendeu 250 mil cópias, abrindo caminho para outros cinco LPs e CDs com o mesmo nome e formato.⁷ Durante vários anos, com grande frequência, os trabalhos musicais produzidos por Marlboro chegaram ao “disco de ouro” e até mesmo ao de “platina”. Os MCs Claudinho & Buchecha, por exemplo, estiveram, nos anos 90, entre os maiores vendedores de discos do País – seu primeiro disco vendeu, até o final de 1997, aproximadamente um milhão de cópias.

Vários discotecários e técnicos de luz e som integram este mercado desde o início, responsabilizando-se pela realização de bailes e de programas de rádio. Só de DJs especializados

em bailes funk, a estimativa é que o número variava entre 400 e 500. Na década de 90, o interesse por esta atividade profissional e o aumento do número de bailes justificaram que as grandes equipes de som investissem na formação de novos talentos, acolhendo-os como estagiários, e que surgissem vários cursos de formação técnica para a categoria.

O DJ Marlboro, um dos mais bem-sucedidos discotecários do País, vê a carreira de DJ se firmando como uma profissão respeitada no Brasil, e considera o disc-jockey como uma figura-chave do mercado fonográfico, elemento fundamental no dinamismo do mercado. Segundo ele, “o DJ é o produtor do futuro por excelência (...). Trabalha diretamente com a emoção das pessoas, (...) tem o sentimento das pessoas nas mãos (...) Se ele conhece bem a produção... tá feito (...)”.⁸ E, realmente, ele parece estar bem ciente do seu potencial, pois obteve os melhores índices de vendagem da história do funk no País.

Em 1997 estimava-se que atuavam no Estado do Rio de Janeiro cerca de 150 equipes de som, algumas delas reunidas em torno de associações ou cooperativas. As maiores equipes – na realidade, empresas que atuam como gravadoras/selos independentes, produtoras e outras atividades correlatas – são a Furacão 2000, de Rômulo Costa, a ZZ, de Zezinho, e a Afe-gan, do DJ Marlboro. As três disputavam acirradamente este mercado, mas os donos das duas primeiras eram os que mais polemizavam abertamente. As brigas e acusações entre Rômulo (Furacão 2000) e Zezinho (ZZ) tornaram-se famosas na imprensa, especialmente por causa dos bailes de “corredor” que promoviam e que foram divulgados nos meios de comunicação de massa. Cada um afirma que o outro incita a

violência nos bailes e é responsável pela má fama do funk.⁹ De qualquer forma, Rômulo, Zezinho e Marlboro promoviam, cada um, em média, de seis a dez bailes por semana, vários programas de rádio FM – na ocasião em que foi realizada a pesquisa, Rômulo tinha programa nas estações Imprensa e Costa Verde, Zezinho, na Popular e Marlboro, na RPC – e de televisão (CNT e Bandeirantes). Além disso, organizavam festivais de galeras nos bailes, editavam revistas, escreviam colunas em jornais populares como *O Dia* e *O Povo* e ainda produziam seus discos.

A outra atividade profissional que se tornou a sensação com o *boom* deste mercado foi a carreira de cantor, rapper, ou melhor, MC. Misto de compositores e cantores, quase sempre são jovens do sexo masculino¹⁰ cujas idades variam entre 10 e 30 anos. Apresentam-se individualmente ou em duplas, realizando todos os fins de semana minishows – em geral de três músicas – em diversos bailes. Muitos deles chegavam a fazer de 10 a 15 bailes semanais, recebendo cachês que variavam entre 100 reais e 10 mil reais. Na realidade, os MCs são os profissionais mais bem pagos do baile. Os salários da outra “estrela” do evento, os DJs, têm menor variação, oscilando entre 100 e 1 mil reais. Entretanto, cabe ressaltar que muitos MCs no início da carreira dão várias “canjas” nos bailes da cidade, isto é, como estratégia de divulgação, cantam de graça em todo tipo de evento.

A trajetória dos MCs geralmente se inicia em suas comunidades, áreas de origem, onde compõem e apresentam suas músicas para amigos e começam a popularizá-las em festas e bailes locais. Vários começaram suas carreiras nos festivais de galeras promovidos pelas equipes de som, pelos clubes ou

pelas próprias comunidades. Este pode ser um momento privilegiado para ampliação do reconhecimento no circuito funk.

A explosão veio num ritmo só, cantado num coro apaixonado por todos os lugares onde passava (...). “Somos funkeiros sangue-bom/Somos Borel até morrer”. Todo mundo cantou o “Rap do Borel”, mega sucesso do MC William e do MC Duda, que tomou as rádios e chegou à TV, no programa Criança Esperança. O sucesso transformou William & Duda em superstars do rap carioca. Hoje, os dois, oriundos da Favela do Borel, ultrapassaram as fronteiras do Estado do Rio e fazem shows Brasil a fora. Começou numa festa junina e festivais, cinco anos atrás, quando (...) os dois amigos decidiram se unir para cantar um rap.¹¹

Entretanto, entrevistando diversos MCs, alguns de sucesso e outros buscando oportunidade neste circuito, vários afirmaram que a maior parte dos jovens que tentam se iniciar neste tipo de atividade desconhece as dificuldades de ingresso no mercado: “Não basta vencer festivais ou trazer a sua fita ao ‘Sardinha’ e ficar achando que vai ter empresário a rodo se jogando aos seus pés (...)”.¹² Muitos deles queixam-se de terem sido passados para trás por empresários que os fizeram assinar contratos “em branco” ou que venderam suas músicas em coletâneas mas não repassaram a quantia referente aos direitos autorais, shows etc. Aliás, de modo geral, é muito complicado cobrar direitos autorais em músicas que são, na realidade, o resultado de um *bricolage* de outros trabalhos. Isso faz com que a produção dos discos seja barata e facilmente rentável. Além disso, os MCs procuram utilizar bases que já caíram em domínio público, pois do contrário sabem que eles e os produtores dos discos provavelmente se-rão obrigados a

pagar pelo direito de uso, o que inviabilizaria as pequenas produções. Nem todos podem, como faz Gabriel O Pensador, pagar pelo uso de certos trabalhos. Cantor da So-ny, Gabriel é uma exceção entre os rappers de todo o País, gozando de uma superestrutura de produção: “(...) Cada citação que a gente faz tem que pagar direitos autorais”, retrucou Gabriel, que usou trechos de cinco músicas de outros compositores. Só uma delas, “Somebody else’s guy”, da cantora americana Jocelyn Brown, que serve de base ao rap de grande sucesso, “Festa da música”, embolsa 50% de direitos.¹³

De qualquer modo, o empresário e produtor Rômulo Costa afirma não entender como as grandes multinacionais do disco não se articulam mais intensamente ao funk, visto que produzir um disco de funk é investimento modesto. Segundo ele, um disco custa cerca de 10 mil reais para ser produzido, o que torna qualquer índice de venda acima de 3 mil cópias uma empreitada lucrativíssima.

Boa parte dos grandes empresários possui selos independentes junto às grandes gravadoras, mas mesmo assim as acusam de preconceito em relação ao funk. De modo geral, segundo eles, uma das grandes dificuldades na afirmação do funk no mercado é o fato de as empresas não estarem interessadas em veicular sua imagem associada ao funk.¹⁴ Apesar do ótimo índice no Ibope – ocupava em 1996, na faixa de horário, o segundo lugar –, o presidente da Ligasom afirmava encontrar dificuldades para conseguir empresas interessadas em veicular seus produtos até no seu bem-sucedido programa de televisão intitulado *Furacão 2000*:

(...)tenho 2 milhões de pessoas assistindo a meu programa e ninguém quer investir comigo (...) tem coisas que são

ridículas. 17% da pessoas que assistem ao programa são da classe A, 25% da B e C e 60% da C, D e E (sic). O funk é muito marginalizado (...) os caras não vêem que o público alvo está aqui. Então funkeiro não bebe Coca-cola, não toma guaraná, não bebe cerveja, não compra tênis (...).¹⁵

Se, por um lado, os empresários do circuito funk se queixam de outros setores do mercado, por outro, os MCs se queixam das dificuldades para produzirem os primeiros raps e se acessar um mercado visto por muitos como saturado.

Alguns candidatos a MCs no “Sardinha” – *point* de rua, onde funcionava até 1997 uma espécie de “bolsa de empregos” do mundo funk – relataram-me os obstáculos que tinham de enfrentar só no processo de produção da fita ou, para aqueles que podiam economicamente, na produção do MD (minidisc). Além da escolha das bases e da elaboração das letras das músicas, quase todos tinham de levantar fundos para a gravação das músicas em pequenos estúdios, fator que poderia ser decisivo na escolha dos empresários. Vários afirmaram que voltaram à escola por causa do funk: “MC não pode ser analfa-beto. A galera tira sarro logo”.¹⁶ Apesar de ser rapper, Gabriel O Pensador rebate as críticas daqueles que vêem no funk apenas uma música ingênua e pobre: “Acho que o funk deve e vai evoluir nas letras, expressar-se em nome da comunidade. Não acho que necessariamente deva evoluir na estrutura, nas bases (...) os caras têm o esquema deles. Um esquema simples e barato”.¹⁷

O funk, segundo os grandes empresários e produtores deste mercado, após um primeiro momento de “deslumbramento” viveria sua fase de “peneiragem”.¹⁸ Apesar disso, vários jovens dos segmentos populares continuam identificando nesta atividade uma opção, uma via rara de ascensão social neste país

marcado por um modelo sociopolítico e econômico excludente e autoritário. É possível afirmar que o funk, ao lado do futebol e do mundo do crime, apresenta-se como alternativa de vida mais atraente a esses jovens do que se submeter a um estreito mercado de trabalho que lhes impõe empregos “sem futuro”, com tarefas massacrantes e monótonas. Este tipo de “carreira” parece promover, em um contexto marcado pela experiência cotidiana árdua, uma difícil sintonia entre as expectativas das famílias e as aspirações juvenis.

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 (...). Sidney 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. Fora do Rio o cachê sobe para 30 mil. 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. Importadas dos EUA, as duas letrinhas que vêm na frente do nome dos cantores de rap deixou de ser abreviatura de *Master of Cerimonies* para virar 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, bonés (...). Outro indício de prosperidade são os telefones celulares. *Teletrins* e *Mobis* da vida só valem para quem está começando. O armário de um MC também conta com anéis, cordões, pulseiras e relógios, a maioria dourada (...). Hoje todo mundo quer ser MC. É só fazer um rap (...). E

rap até uma criança sabe fazer. Joel Souza Mendes, 11, o MC Joel, compôs o Rap da União. “Quero ser MC de verdade, é melhor que ser jogador de futebol (...)”.¹⁹

*A expansão do mercado de trabalho:
do Malódromo ao Sardinha*

No fim da Rua Miguel Couto, esquina com o Largo Santa Rita, fica localizado o “Beco das Sardinhas”, onde há vários bares e botequins, especializados na venda de sardinhas fritas acompanhadas de chope gelado. O local, mais conhecido como “Sardinha”, é bastante notório no Centro da cidade do Rio e freqüentado por diversos grupos sociais.

Todas as segundas-feiras, entre 1994 e 1997, este local transformava-se em território funk. O mundo funk começou a se utilizar daquele espaço para fechar seus negócios. Produtores, donos de equipes e clubes, DJs, dançarinos, MCs, funkeiros, tietes e empresários de modo geral se encontravam para agendar shows, fechar contratos, acertar a produção de discos etc. Esses encontros eram realizados logo na segunda, para dar tempo de os programas de rádio anunciarem as atrações dos bailes de quarta em diante. O “Sardinha”, além de ter sido um ponto para fechar negócios, era um local de confraternização. Pessoas de todas as idades se encontravam ali, desde os primeiros DJs e donos de equipes do Rio – da época dos primeiros bailes – até MCs “recém-chegados”. Os bares, com suas cadeiras colocadas nas calçadas do beco, ficavam totalmente tomados, podendo reunir ali, entre 15 e 22 horas, cerca de 300 pessoas.²⁰

Na verdade, a necessidade de ter um espaço para funcionar como uma espécie de “bolsa de empregos” surgiu com

a expansão do mercado funk. Antes disso, não havia um local fixo para esses encontros. Aliás, é possível identificar dois momentos que antecederam a formação dessa “bolsa de empregos” propriamente dita. Um primeiro, mencionado por Vianna em *O mundo funk carioca*, vai até o final dos anos 80 e compreende o período anterior à nacionalização das músicas. Como observa o autor, o ponto de encontro entre os profissionais do mundo funk estava especialmente relacionado à comercialização de discos estrangeiros, o grande sucesso do momento nas pistas de dança. O local, apelidado de “Malódromo”, não tinha exatamente um ponto fixo, oscilando entre várias ruas localizadas no coração do Centro do Rio, e era basicamente freqüentado por DJs que ali “(...) conversavam, trocavam discos, sabiam das últimas novidades sobre os bailes e podiam ser contratados por determinada equipe para fazer um baile (...)”.²¹

Segundo Vianna, a importância do Malódromo era relativa; as transações eram difusas, nunca centralizadas, pois os DJs buscavam “esconder o jogo”, de modo a manter a exclusividade sobre os sucessos musicais que conseguiam dos seus *couriers* que circulavam entre Miami e Nova York. Deter certa exclusividade sobre esses sucessos – que não eram passíveis de serem adquiridos nas lojas de disco do País – podia significar, para esses DJs, mais prestígio e contratos de trabalho.

Podemos identificar um segundo momento, de transição, em que, tentando dar vazão ao sucesso do funk, os empresários e os profissionais se encontravam precariamente nas portas das estações de rádio, localizadas também no Centro do Rio. E, finalmente, o estágio em que as reuniões passaram a ser realizadas no “Sardinha”.

Aliás, a dinâmica do “Sardinha”, nos dias de funk, era muito peculiar. O que mais se via eram pessoas conectadas a celulares e pagers. O sinal eletrônico destes aparelhos ecoava sem parar no beco. A intenção de quem estava presente ali “era ver e ser visto”, por isso, o que mais se assistia era a um jogo de charme e sedução. Inúmeras vezes fui confundido com um empresário de “fora” (de outra cidade e/ou Estado) ou jornalista.

Não era difícil saber quem era empresário e quem era “artista” no local. É óbvio que os DJs que possuíam programas eram muito prestigiados, e os MCs com sucessos estourados também. Constantemente eram assediados no beco por fãs que solicitavam autógrafos e por profissionais menos experientes ou iniciantes que pediam conselhos. Em torno dos empresários se formavam enormes aglomerações nas quais era possível encontrar desde candidatos a MCs e/ou DJs, tentando buscar uma primeira oportunidade para apresentar seu trabalho, e estrelas de sucesso acertando detalhes da agenda da semana, até veteranos que não emplacavam um sucesso há algum tempo e buscavam reconquistar um lugar ao sol. Não era raro encontrar Rômulo Costa ou Marlboro sentados em mesas de bar, cercados por dezenas de jovens e “afogados” em um “mar” de fitas e MD.

Era também no “Sardinha”, mais precisamente no “Rei dos Frangos Marítimos”, o restaurante mais chique do beco, que eventualmente eram realizadas reuniões informais entre os empresários do funk ou mesmo entre os donos de equipe filiados à Ligasom.

Havia aqueles que, além de agendar trabalho ali, faziam daquele espaço também um lugar para encontrar os amigos e

saber das novidades. Geralmente estes indivíduos são mais acessíveis, e foram preciosos informantes que me permitiram compreender um pouco da dinâmica do local. Frequentemente afirmavam se sentir preocupados com os “novatos”, segundo eles, facilmente identificáveis. “A maior parte do tempo a cara deles é de espanto e ansiedade (...) se vestem *a rigor* [bermudões, bonés, camisas esportivas, tênis etc.] e sempre carregam uma fita K-7 nas mãos”.²² Explicaram-me que, sempre que possível, buscavam orientar esses jovens para não repetir “velhos erros” e, especialmente, ensinavam a eles como registrar suas músicas para que não viessem a ser apropriadas pelos empresários e outros cantores.

“Funk-se”

Sempre que pensamos em funk, imediatamente imaginamos os bailes. Se, por um lado, é verdade que o funk é enaltecido ou criticado tendo como referência o baile, por outro, desde a sua popularização, vem tomando, de maneira difusa, conta do ambiente urbano: o funk tem impressionado pela sua força e também pela sua capacidade de se fazer presente, de se disseminar pelas localidades.

Não é só nos bailes que ouvimos a batida forte funk ou mesmo seus bordões. Nos estádios de futebol, nos programas de TV (especialmente na publicidade), nas rádios, nas ruas, enfim, em todo lugar encontramos sempre alguma referência ao funk.

O famoso bordão “Ah, eu tô maluco!” – criado em 1996 por um camelô que subiu em um palco durante a apresentação do Movimento Funk Club – é um caso exemplar. A frase foi sampleada e inserida no disco do grupo carioca e começou a fazer sucesso nos bailes. Foi adotada pelas torcidas de futebol

de todo o País, que já haviam feito o mesmo com o grito “Uh! Terêê”, versão para o refrão “Whoomp! There it is!”, do grupo norte-americano Tag Team. Rapidamente, o grito passou a ser repetido no resto do Brasil, por visitantes de fora, como a megaestrela internacional, o mágico David Copperfield. O DJ Marlboro, dono da pequena gravadora – a Afegan – que empresaria o grupo e o camelô que se tornou MC após o sucesso (passou a ser conhecido como MC Maluco), afirma que só de royalties, pela utilização comercial da frase, já foram embolsados mais de 200 mil reais.

Essa presença difusa do funk pode ser percebida também no vestuário. Mesmo sem ter os freqüentadores de bailes como ícones, de certa maneira pode-se dizer que a estética funk, isto é, um certo jeito de se vestir, está presente em uma quantidade expressiva de campanhas publicitárias e na maneira de se vestir dos jovens da década de 90. O interesse pelo vestuário dos street dancers do hip-hop – que guarda similaridades com o funk – também explica esse visual que observamos pelas ruas. É possível encontrar grifes de roupas funk até no “templo” das roupas de “vanguarda” – o Mercado Mundo Mix. Marlboro conta que já andou vendendo peças da sua grife por lá, a Back to back.²³

Durante a pesquisa, fui surpreendido ao saber que diversos indivíduos de classe média, que não eram exatamente apreciadores deste tipo de música, eram, no entanto, consumidores de “roupas funk” ou de peças do vestuário dos street dancers. Interpelados sobre este interesse, afirmaram que o consumo destes artigos estava relacionado à dança. Desde 1994, as principais academias de ginástica e dança cariocas vêm abrindo espaço para aulas de “aerofunk” ou street dance. Utili-

zando dançarinos oriundos do mundo funk ou do hip-hop, essas aulas se tornaram uma coqueluche, pelo menos na Cidade do Rio de Janeiro. Um gerente de uma das principais academias da cidade explicou que este tipo de dança se tornou mais um tipo de serviço oferecido pelas academias. Segundo ele,

essas aulas têm um charme todo especial! A aula é mais animada e engraçada do que a de ginástica. O sucesso foi tanto que instalamos, inclusive, nos *stands* de venda de roupas de ginástica, um setor para este tipo de roupa. O pessoal gosta de dançar “a caráter”. Gosta de achar que faz parte desse mundo black, do povão (...).²⁴

Os números do funk são indiscutíveis. Em um artigo sugestivo intitulado “Qual o som dos anos 90?”, publicado em *O Globo*, donos de gravadoras, em meados da década de 90, tendo ou não algum preconceito, reconhecem a força deste segmento de mercado e projetam a sua ascensão.

Pelo que as rádios andam tocando atualmente, a dance music e o rap imperam.

– Prefiro uma convivência de todos os estilos, mas a verdade é que o funk melody e o rap estão crescendo (...) – diz João Augusto da EMI-Odeon. (...) Comparada à década passada, a atual mostra uma redução do rock e o aumento do samba, da dance e do rap brasileiro, segundo a análise do diretor da Som Livre, João Araújo.²⁵

Competir e destacar-se no mercado fonográfico brasileiro não é, aliás, para qualquer um. No momento este mercado é o que mais cresce no mundo – em média 58%, contra 3% do mercado norte-americano – e atrai investimentos de vários países. Projeta-se para os anos de 1997/1998 uma venda recorde de 100 milhões de discos. Entretanto, o mercado bra-

sileiro tem uma particularidade limitadora: é um dos países (ao lado do Japão) que mais consomem a sua própria música local. Mesmo a música norte-americana tem abocanhado apenas uma fatia pequena do mercado.²⁶ Em razão disso, os investimentos se concentram menos sobre os cantores estrangeiros e mais sobre os nacionais de grande apelo popular. Neste contexto, a produção de “funk nacional”, que começou de maneira quase artesanal, ancorada apenas em pequenas gravadoras e selos independentes, chegou a ocupar um espaço significativo nas grandes gravadoras. De fato, elas investiram realmente no funk, articulando-se às pequenas gravadoras. É o caso da Sony e da Universal. A primeira responsável pelo agenciamento do cantor Latino e a segunda pelo lançamento dos CDs de Claudinho & Buchecha e Márcio & Goró, em 1996/1997. Segundo os empresários, não era “um tiro no escuro, pois os artistas têm sucessos estourados nas rádios do Rio”.²⁷ De olho neste segmento de mercado, outros cantores, também da MPB, gravaram raps ou mesclaram este tipo de ritmo nos seus discos. É o caso de Fernanda Abreu, Lulu Santos, Evandro Mesquita, Zélia Duncan, entre outros.

É nas rádios, aliás, que podemos atestar a popularidade do funk. Programas diários como, por exemplo, o Big Mix do DJ Marlboro, foram líderes imbatíveis de audiência nas FMs cariocas, no período da tarde, durante vários anos. Da mesma forma que este programa, existiam até 1997 inúmeros outros, com excelente audiência em todo o Estado.

Pode-se afirmar que o funk está tão arraigado no cotidiano do Rio que atingiu não só a mídia, mas também outras expressões artísticas. É o caso da peça intitulada *Funk-se*, de Rogério Blat e Ernesto Piccolo, enorme sucesso de público, que trouxe dezenas de bailarinos funkeiros ao palco, levando

para a Zona Sul um pouco do complexo cotidiano dos bailes e favelas. Mesmo passado o auge de um “modismo funk”, talvez possamos afirmar que seus referenciais estéticos se consolidaram no imaginário coletivo jovem, pelo menos da Cidade do Rio de Janeiro, e passaram a ser consumidos indistintamente por jovens do *asfalto* ou dos *morros*.

Durante o período em que visitei os bailes e as festas do mundo funk e do hip-hop, encontrei vários jovens das camadas médias. Passei a perguntar informalmente a eles o que os seduzia neste universo, já que as letras das músicas e os códigos e valores não pareciam falar de uma realidade próxima a eles. Queria entender quais os mecanismos simbólicos que agenciavam essa aproximação entre esses segmentos sociais. Boa parte respondeu-me que se sentia atraído pela “condição marginal”, tanto do funk quanto do hip-hop. Entretanto, enquanto aqueles que iam aos bailes funk destacaram a importância da alegria e do bom humor – o clima de “azaração” – destes eventos,²⁸ aqueles que iam às raves do hip-hop enfatizavam a “atitude”, a “consciência” e a postura radical dos frequentadores.

O hip-hop nas ruas da Cidade

É evidente que quando mencionamos a presença difusa do funk no mercado incluímos também o hip-hop. Até o início dos anos 90, poder-se-ia argumentar que o hip-hop estava mais presente no Brasil como um referencial cultural transnacional difuso do que propriamente como uma expressão cultural popular ancorada em uma prática social promovida por um número significativo de jovens. Além disso, o lugar que os seus bailes e as suas festas ocupavam não era tão central

assim para seus freqüentadores. Os b-boys pareciam, antes, mais confinados às suas associações e posses do que dispersos pelas ruas. Entretanto, posteriormente, já era possível constatar mudanças: a difusão de festas, eventos e locais de encontro nos centros urbanos, indícios de um crescente interesse dos jovens – mesmo de classe média – pelo hip-hop, especialmente no eixo Rio-São Paulo.

De qualquer modo, os interesses do mercado parecem amplificar sua presença nos veículos midiáticos. Aliás, em razão das similaridades entre o funk e o hip-hop, é difícil saber, por exemplo, quando uma campanha publicitária faz referência a um ou a outro. A própria indústria fonográfica trabalha com rótulos que abrangem não só a ambos, mas também à música dance, muito identificada hoje ao charme. Pode-se dizer que o rap – como estilo de música ritmada e falada – vem invadindo os meios de comunicação e tornando-se um objeto de consumo mais amplo.

Assim como o funk, o hip-hop também se desenvolveu ao longo dos anos 80 nas periferias e subúrbios, e se popularizou nos anos 90, especialmente em São Paulo. No final dos anos 80, o hip-hop rompeu as fronteiras do circuito negro e popular e das “posses” dos bairros periféricos e passou a animar a noite paulistana, inclusive da classe média. As ruas centrais da cidade, as galerias de lojas e as praças próximas à estação de metrô São Bento, no centro histórico de São Paulo, são ocupadas especialmente no fim de semana por membros do hip-hop. Essas galerias têm se caracterizado pela venda de produtos e prestação de serviços a esses jovens, e nas praças têm ocorrido os principais encontros entre as turmas e grupos musicais que vão ali se entreter, treinar suas *performances* e tro

-car informações. Essas áreas não desempenham exatamente a mesma função socioeconômica que o Malódromo ou o Sardinha, mas são importantes espaços de socialização desses jovens.

Há uma enorme diversidade de grupos musicais no Rio, estimados em mais de mil, que se espalham nas áreas periféricas e centrais. O hip-hop é uma indústria da cultura que mobiliza, só em São Paulo, cerca de 40 mil jovens em inúmeros bailes e eventos realizados nos fins de semana.²⁹ Alguns, como, por exemplo, o Projeto Radial, na Zona Leste, chegavam a reunir 4 mil jovens por noite. Além de rappers, DJ, equipes de som, esta indústria comporta profissionais que atuam em programas de rádio, revistas e programas de TV especializados, e conta ainda com diversos selos e pequenas gravadoras independentes. KDJ, discotecário e integrante do grupo Racionais MCs, estima que, mesmo sem muita estrutura e contando apenas com a “mídia alternativa”, o grupo tenha vendido 400 mil cópias do disco *Raix X do Brasil*. Em geral, se, por um lado, os grupos de rap reclamam que falta profissionalismo dos selos e gravadoras independentes, por outro, paradoxalmente, afirmam que esse tipo de organização é fundamental para resguardar os interesses do hip-hop. Segundo eles, o mercado existe, mas, surpreendentemente, é ainda pouco explorado pelas grandes gravadoras.

A gente também não quer virar “sabão em pó” na mão das grandes gravadoras, ter nosso trabalho controlado (...) Agora, infelizmente as gravadoras independentes não são profissionais (...), não pagam os direitos do artista (...) O mercado existe, só falta divulgar, trabalhar ele. Você pode ver nas periferias, nas rádios comunitárias, o pessoal toca nossa música nova em fita pirata que gravou em show. Os caras gravaram, reproduziram várias cópias e estão

tocando...³⁰

Os rappers do hip-hop, ao contrário dos funkeiros, são mais “resistentes” a articulações com a indústria cultural. Temem ver seu trabalho “diluído” – como eles mesmos afirmam, virar “sabão em pó” nas mãos das grandes gravadoras. Acreditam que o caminho para evitar que isso ocorra seria desenvolver um mercado à parte. Ao contrário dos produtores culturais do “funk brasileiro” e do hip-hop norte-americano, que apostam no potencial crítico e revolucionário da articulação entre sua produção “local” – agenciada por pequenas ou grandes empresas – e o mercado, os b-boys brasileiros ainda mantêm uma postura rígida, temendo que sua expressão cultural possa ascender à condição de modismo e com isso diluir-se. Identificam o “fim” naquilo que na realidade, dentro das circunstâncias atuais (como salientamos ao longo deste trabalho), pode representar o (re)começo, isto é, um caminho que pode conduzir a uma política cultural que ressalte as diferenças, os problemas sociais enfrentados pelo *outro*.

Vale a pena também frisar que a prática da pirataria mencionada por KDJ (no depoimento acima) é uma questão com a qual o hip-hop e o funk se defrontam de maneira muito curiosa. Ao mesmo tempo que a pirataria é legitimada na produção, faz parte do processo criativo, da “pilhagem” realizada por esses jovens, ela traz alguns problemas no que se refere ao consumo. Primeiro, nada impede que os grupos produzam trabalhos muito parecidos, com bases musicais idênticas, promovendo em alguns momentos uma certa saturação das músicas e, em segundo lugar, com as gravadoras independentes, ou melhor, com o crescimento dos pequenos estúdios “caseiros”, o controle sobre os direitos de venda é menor. O

índice de pirateamento de unidades das grandes e pequenas gravadoras aumentou sensivelmente nos anos 90, o que explica em parte as reclamações constantes dos artistas que desconfiam sempre da estimativa de venda divulgada pelas gravadoras. É comum encontrar, nos grandes centros urbanos do País, camelôs e ambulantes vendendo versões pirateadas.³¹

É curioso observar que se, por um lado, o rap constitui-se em um “artefato intertextual”, pois foi através de “pilhagens” que muitos desses jovens puderam alcançar o mercado e o *status* de cantores e compositores, por outro, é também através de outras “pilhagens” que um bom número deles vem perdendo muitos dos seus direitos. Como pano de fundo desses conflitos – alguns alcançando as barras dos tribunais –, emerge a lógica da autenticidade e imparidade que, apesar de inadequada ao mundo do funk e do hip-hop, rege a mediação dos interesses.

Entretanto, apesar das dificuldades, empresários, produtores, técnicos e artistas, tanto do funk quanto do hip-hop, vêm com otimismo o futuro dos seus respectivos segmentos de mercado. Fabio Macari, por exemplo, produtor musical paulista e crítico que assina colunas de hip-hop em algumas importantes revistas que divulgam a cultura ou o movimento negro, identifica um crescente interesse do mercado e acredita que o hip-hop esteja alcançando um momento de maturidade.

Quando a gente começou nem tinha como fazer disco... começa por aí... Quando começaram os primeiros discos, era dominado por gente que nada tinha a ver com hip-hop (...). O orçamento era para fazer o disco todo em uma semana (...). Hoje, mesmo que o fulano seja pequeno (...) estão fazendo coisas legais. Hoje, eu faço produção com 48 canais. Eu só tenho 32, mas eu corro com 40 e coloco um auxiliar com mais 8 e faço 48 (...) o nosso nível

de trabalho cresceu muito (...) o pessoal não acredita que possa existir essa técnica aqui porque a gente praticamente não tem recurso. Não tem quase nada, mas faz na raça... Eu acho que o hip-hop nacional só precisa de injeção de dinheiro... Hoje tem gente do hip-hop montando selo, transformando esse selo numa gravadora mesmo, tendo o estúdio, o processo parcial ou até mesmo integral nas mãos(...).³²

A hora dos selos independentes

Na realidade, o desenvolvimento, dentro de certas particularidades, dessa indústria da cultura do funk e do hip-hop no Brasil está relacionado em parte ao momento “pós-for-dista”³³ vivido pelo capitalismo, e em parte à permanência de sua condição marginal no imaginário coletivo urbano. Se, por um lado, é possível identificar uma homogeneização global hoje, por outro, cresce a “mercantilização das alteridades (etnias) e a fascinação pelas diferenças.”³⁴ Em outras palavras, as grandes empresas têm revisto suas estratégias e procurado atender à demanda por produtos locais e transnacionais, isto é, têm buscado atender a esses “nichos” de mercado através de um processo que um grande número de autores vem identificando como de “especialização flexível”.³⁵ Entretanto, algumas dessas mercadorias, associadas a essas expressões culturais, não são simplesmente “digeridas” pelas empresas. Apesar de utilizarem elementos relacionados ao universo simbólico de grupos sociais como, por exemplo, o funk e o hip-hop para se identificarem com o público, há um certo receio em associar a imagem das empresas a essa produção cultural.

Tomemos o caso da indústria fonográfica como exemplo. É possível identificar uma crescente importância dos selos

independentes e das pequenas gravadoras dentro da estrutura das grandes gravadoras multinacionais, visando melhor atender ao consumo dos “localismos” em tempo de globalização. Além disso, o barateamento da produção e do custo para aquisição das “novas tecnologias de áudio” – a tecnologia digital – e a constituição de mídias próprias têm permitido a diversos grupos sociais acessarem parte do mercado e, conseqüentemente, competir com e/ou articular-se às grandes empresas do disco. Essa tendência, possivelmente mundial, acentua-se no Brasil, tendo em vista que consumimos muita música local. Assim, a participação de empresários e/ou produtores culturais, muitas vezes oriundos de grupos sociais que têm como epicentro a produção musical, torna-se um importante fator de articulação dessa produção-consumo de grande sucesso no País. Poder-se-ia identificar esse processo em várias expressões da chamada “música regional”, em tempos de globalização, recoberta pelo rótulo world music, tais como axé music, pagode, forró, sertanejo e o próprio funk e hip-hop.

Quando o rap começava a virar moda no Brasil, a gravadora multinacional Sony ignorou talentos negros (...) como os Racionais MCs e preferiu lançar o rapper branco e bem-nascido Gabriel O Pensador. Para atender a esse segmento desprezado pelos mastodontes do disco, surgiram várias pequenas gravadoras que se dedicam apenas a ritmos como rap, funk, reaggae, samba e pagode. Elas são as “Motown brasileiras”. Motown é a legendária gravadora de música negra de Detroit, nos EUA, que revelou nomes como Michael Jackson e Diana Ross, e ensinou os brancos a cultivar o soul e o funk. Suas equivalentes aqui nasceram de equipes de som que animam bailes na periferia, como Zimbabwe, Kaskata’s e Chic Show, de São Paulo, e Furacão 2000, do Rio de Ja-

neiro. Outras saíram de lojas de discos, como a Discovery, de Brasília, e a Som Valente, de Osasco, na Grande São Paulo. Todas têm em comum a infraestrutura precária e a capacidade de emplacar grandes sucessos fazendo investimentos pequenos (...). À frente das “Motown brasileiras” não estão executivos engravatados, e sim gente que frequenta bailes e mora junto ao povão (...). A música negra está entrando cada vez mais na programação das rádios das grandes cidades. As duas emissoras que lideram o *dial* FM do Rio abriram espaço para o gênero em programas diários como *Sucesso dos bailes* (98 FM) e *Black Beat* (RPC FM). Conseguir acesso ao rádio ajuda muito essas pequenas gravadoras a tornar seus produtos conhecidos. Os bailes também são uma boa vitrine. A equipe Zimbabwe, que atua há vinte anos, hoje é uma *holding* que além da gravadora inclui duas equipes de som, uma editora musical com 200 canções registradas, duas lojas de discos em cidades do interior paulista e o selo Zabadak Records.³⁶

De certo modo é possível afirmar que a crise do capitalismo mundial, baseado apenas na produção em massa, homogeneizada, se faz presente na indústria fonográfica do País. Talvez a crescente presença dos selos independentes e das pequenas gravadoras seja um indício de que a especialização flexível vem atingindo esta indústria.³⁷ Em vez da padronização de economias e empresas de produção em larga escala, a produção-consumo da indústria fonográfica caracteriza-se cada vez mais pela diversidade, diferenciação e fragmentação. Esse tipo de dinâmica “pós-fordista”, mais descentralizada, diversificada e integrada ao social, permite a esses grupos sociais – especialmente àqueles excluídos e proscritos – redimensionarem sua participação nesta indústria e neste mercado. Em outras palavras, os selos independentes (e pequenas

gravadoras), pela sua proximidade com o universo cultural dos consumidores, estão melhor preparados para atender às novas demandas, ou seja, os selos independentes vêm fornecendo a “flexibilização” que as grandes gravadoras tanto necessitam para continuar obtendo êxito.

O acesso mais fácil e o barateamento dos novos recursos eletrônicos de som, como samplers sofisticados, supercomputadores, mixadores e mesas de som com dezenas de canais, permitiram, se não que se conformassem propriamente in-dústrias caseiras de alta tecnologia, pelo menos que as pequenas gravadoras, quase rudimentares, pudessem elaborar produtos de forte marca local, aptos a competir no mercado. Evidentemente, há algumas dificuldades na divulgação – superadas pelo desenvolvimento de seus próprios veículos –, mas o grande obstáculo tem sido a distribuição destes produtos. Nesta etapa é que vem ocorrendo a principal articulação com as grandes empresas, que praticamente monopolizam os acessos aos pontos de venda. Apesar do receio dos executivos das grandes gravadoras quanto à qualidade desses produtos – tanto no que se refere à música em si quanto à qualidade das gravações –, boa parte deles vem sendo obrigada a reformular suas posições em razão do enorme sucesso deste tipo de produto cultural. “A Sony distribui a Afegan, que é o selo do Marlboro (...) a gravadora está sempre ‘fuçando’ onde está dando dinheiro (...). Hoje, quase toda grande gravadora já tem um selo de funk e de hip-hop (...).”²³⁸

É possível identificar a crescente importância dos selos independentes e das pequenas gravadoras dentro da estrutura das grandes gravadoras multinacionais, visando melhor atender ao consumo de sons regionais em tempo de globalização.

O “setor alternativo” vem renascendo, desde os anos 80, não só no Brasil. Hoje, em boa parte do mundo, constatamos a articulação direta ou indireta de pequenas gravadoras locais como os conglomerados transnacionais do entretenimento. Na realidade, esta descentralização se constitui em uma nova estratégia que vem se apresentando como alternativa mais rentável e eficiente do que os oligopólios. Estes continuam tendo um grande poder de “persuasão” sobre a mídia e controlam a etapa de comercialização do processo. No entanto, esta nova dinâmica pós-fordista parece abrir um importante espaço para pequenas empresas – “estruturas informais” que reúnem artistas e empreendedores locais, especialmente agentes sociais oriundos de segmentos sociais geralmente marginalizados e/ou excluídos da estrutura social.

Em suma, o caso do funk e do hip-hop chama a atenção para uma indústria da cultura peculiar: ao mesmo tempo central e periférica. Apesar das dificuldades e limitações socioeconômicas enfrentadas no seu cotidiano, esses jovens – para desespero dos seus pais – investem consideráveis percentuais de seus ganhos no consumo de objetos culturais produzidos no mundo funk e hip-hop. Entre outras coisas, vão aos bailes, compram CDs, discos (pirateados ou não), fitas, assistem a programas de TV e rádio e consomem fanzines e roupas. Desenvolve-se uma indústria da cultura que, por um lado, é “alternativa/independente” no que se refere à realização de alguns produtos – como eventos (bailes) e mídia impressa – e, por outro, na elaboração de alguns produtos culturais – como no caso da indústria fonográfica –, está articulada ao capitalismo transnacional.

Notas

- 1 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 101-102.
- 2 Dados levantados em 1997 entre empresários do mundo funk carioca.
- 3 Cálculos feitos por Rômulo Costa, em 1996, na coluna regular que assinava no periódico de sua propriedade, o *Jornal da Furacão 2000*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1996, p. 2.
- 4 Apud Arce, José M. Valenzuela. “O funk carioca”. In: Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop*, p. 148.
- 5 *Ibid.*, p. 149.
- 6 *Ibid.*, p. 149.
- 7 Souza, Okky de. “O homem que faz o Rio dançar”. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1996, p. 56-57.
- 8 Entrevista com DJ Marlboro.
- 9 Cf. “Grupos disputam controle do mercado de bailes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1997, p. 24, e “A inveja, a demagogia e as mentiras no mundo funk causam até tentativas de homicídio”. *Jornal 100% Funk*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, maio 1996.
- 10 Cabe ressaltar que existem alguns MCs do sexo feminino que alcançaram algum sucesso, como, por exemplo, a MC Cacaú, a MC Pink e a MC Shaiene. Entretanto, de modo geral, o universo predominantemente masculino do funk consagra mesmo os ídolos masculinos. No hip-hop nacional (e de certo modo no norte-americano) encontramos situação bastante similar (mais detalhes sobre o machismo presente no hip-hop dos Estados Unidos, ver Rose, Tricia. *Black noise.*).

- 11 Cf. “Superstars que vieram do Borel”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1995. Rio.
- 12 Entrevista com o MC Carlos.
- 13 Rubin, Nani. “Trocando figurinha”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1997. Caderno B, p. 1.
- 14 Entrevista com Rômulo Costa.
- 15 *Ibid.*
- 16 Entrevista com MC Marquinhos em 12/11/1996.
- 17 Entrevista com Gabriel O Pensador em 24/1/1996.
- 18 Saint-Clair, Clóvis; Cerqueira, Sofia. “Eles só querem ser feliz”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12/11/1995. Revista de Domingo, p. 29.
- 19 *Ibid.*, p. 22-27.
- 20 Hoje, essa “bolsa de empregos” é menos atuante, sendo pouco freqüentada pelos principais empresários do mundo funk carioca. Os empresários alegam que o funk superou a fase “amadorística”, “profissionalizou-se” e todos eles possuem uma rede de mão-de-obra qualificada para realizar todo tipo de atividades.
- 21 Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*, p. 43.
- 22 Entrevista com o MC Carlos.
- 23 Monteiro, Priscila. “Pancadão no Xuxa Hits”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1996, p. 5.
- 24 Depoimento em 13/4/1996.
- 25 Miguel, Antônio C. “Qual o som dos anos 90?”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 maio 1995. Segundo Caderno, p. 1.

26 Cf. entre outros artigos: Essinger, Silvio. “CD, objeto sonoro do desejo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1997, Caderno B e “Explosão nacional”. *Veja*, São Paulo, 20 mar. 1996, p. 114-116.

27 Ryff, Luis Antônio. “Funk carioca conquista o Brasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1997. Ilustrada, p. 13.

28 Encontrei também alguns jovens de classe média que se diziam lutadores de jiu-jítsu e que afirmavam gostar de ir a alguns bailes funk que tinham a luta como epicentro.

29 Cf. *Revista da Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1994.

30 Depoimento de KDJ, em 25/7/1996.

31 Este trabalho não se propôs a analisar ou levantar dados a respeito da significativa economia informal que pirateia a indústria fonográfica. Entretanto, é preciso ressaltar que carecemos de estudos como o realizado por Carlos Correa com a indústria fonográfica venezuelana (cf. “Consumo musical. Compra de produtos musicales y audición musical en las radios”. *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*. Caracas, n. 86, 1994). Entretanto, segundo dados fornecidos pela Federação Nacional da Indústria Fonográfica, a pirataria de fitas cassetes alcançou no mercado brasileiro o surpreendente índice de 95,5%, inviabilizando o seu mercado legal. No encontro da Federação em 1997, reunindo executivos das grandes gravadoras, o tema predominante foi a ameaça do crescimento da duplicação ilegal de CDs – pirataria que certamente foi incrementada com a chegada, naquele ano, ao mercado de aparelhos caseiros capazes de fazer esta operação. Mais dados sobre a pirataria na indústria fonográfica no Brasil e no mundo, ver Essinger, Silvio. “Indústria teme CDs piratas”. *Jornal*

do Brasil, Rio de Janeiro, 28 out. 1997. Caderno B, p. 10.

32 Depoimento de Fábio Macari em 27/7/1996.

33 Provavelmente o que vem ocorrendo na dinâmica do capitalismo hoje é uma transição do fordismo para o pós-fordismo. As tecnologias e formas organizacionais flexíveis não se tornaram hegemônicas em toda parte, mas o fordismo que as precedeu também já não goza de total hegemonia (mais detalhes sobre as implicações desse momento de transição sobre as formas culturais e a experiência do espaço-tempo, cf. Harvey, David. *Condição pós-moderna*). Pode-se afirmar que a produção e o consumo da indústria fonográfica brasileira exemplificam de certa maneira esse momento de transição.

34 Stuart Hall (*Identidades culturais na pós-modernidade*) problematiza o ressurgimento de inúmeras formas de particularismos/etnias e identifica nelas, em vez da ilusão de um “retorno ao passado”, a negociação com outras formas culturais que invariavelmente se traduzem em processos de hibridação.

35 Ver Kumar, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997; Harvey, David. *Condição pós-moderna*; e Piore, M. Sabel, C. *The second industrial divide: possibilities of prosperity*. Nova York: Basic Books, 1984.

36 “O som dos bailes na parada”. *Veja*, São Paulo, 12 maio 1996, p. 98.

37 Este fenômeno não é exclusivo do mercado brasileiro. Nos Estados Unidos existem inúmeras gravadoras e selos independentes que se articulam com megagravadoras (aliás, conglomerados) como a Warner e a Sony, com grande sucesso.

38 Entrevista com Nado Leal, DJ e funcionário da Sony, em 19/6/1996.

Abalando os anos 90

Procurei neste livro problematizar como, a partir de expressões culturais como o funk e o hip-hop, os jovens das periferias e favelas inserem-se no mercado, lidam com processos de estigmatização e glorificação bastante freqüentes na mídia e, ainda, que tipo de desdobramentos trazem seus estilos de vida, isto é, que tipo de implicações sociopolíticas esses estilos promovem direta e indiretamente.

Em outro trabalho que organizei, com alguns dos resultados iniciais deste trabalho, cheguei a sugerir, no título, que o funk e o hip-hop “abalaram os anos 90”.

Não que eles tenham ocupado esse posto de maneira exclusiva ou mesmo que tenham se constituído nas principais expressões culturais da década. Certamente existiram outras muito interessantes, de grande impacto – mesmo no Brasil –, e que têm (ou já tiveram) o perfil “popular” e de “massa” como, por exemplo, o reagge, a axé music, a música sertaneja, a bre-ga etc. Entretanto, alguns aspectos chamaram-me a atenção no funk e hip-hop e, certamente, mobilizaram-me a realizar o presente trabalho.

Primeiramente, a intensa associação à violência urbana, o processo constante de estigmatização e demonização. Per-

guntava-me o que haveria de diferente na fala e nas atitudes dos funkeiros e b-boys, ao ponto de a opinião pública, ao contrário do tratamento dado aos grupos juvenis, especialmente das camadas médias, considerá-los uma importante ameaça à ordem urbana, sinônimo de delinqüência juvenil. Em outras palavras, indagava-me sobre o que estaria alicerçando essa perspectiva que lê a violência produzida por jovens de classe média como uma situação de exceção, ou seja, como casos isolados (muitas vezes considerados motivados por problemas psíquicos) e aquela promovida por jovens dos segmentos populares como indícios de uma conduta padrão, coletiva. O compromisso com a superação de uma perspectiva determinista da violência sempre esteve presente neste trabalho.

Na realidade, procurei, à medida que a pesquisa avançava, superar o apelo, a ofuscação produzida pela temática mobilizadora da violência. Assim, tive como norte a seguinte convicção: hoje, o desafio daqueles que estudam as manifestações culturais “populares” parece não ser como dar visibilidade e voz a elas, mas como apresentar seu objeto de pesquisa para além do imaginário social, do consenso produzido em grande medida por sua “fabricação midiática”. Isto é, pretendi produzir uma interpretação que elucidasse alguns de seus múltiplos sentidos e significados – especialmente os menos visíveis –, os quais são permanentemente “reatualizados” por diversos agentes sociais e instituições em diferentes contextos.

Dentre as motivações deste estudo, uma curiosidade: chamou-me a atenção o fato de os funkeiros, e mesmo os jovens de diferentes segmentos sociais da Cidade, incorporarem a palavra “abalou”, ou melhor, “abalô”, ao seu vocabulário, utilizando-a para designar uma situação afirmativa, positiva,

isto é, significando quase uma exclamação do tipo “genial!”. Além disso, o termo sugere, frequentemente, trocadilhos, associações com a palavra *balada*, tão presente no ambiente musical. À medida que avançava esse estudo, percebia que esses jovens pareciam “abalar” em todos os sentidos – não só quando falavam, brigavam e ocupavam espaços na Cidade, em suma, quando mexiam nas “estruturas” (atingiam de alguma maneira o *establishment*), mas também quando conseguiam, a partir do pouco de que dispõem, achar soluções geniais ou, pelo menos, criativas para a elaboração de seus produtos –, mesmo quando pretendiam, como no caso do funk, apenas fazer baladas românticas. Como sugere Fernanda Abreu, na canção “Rio 40 graus”, essa garotada faz de cada frase de seus raps “um cartucho musical”, expondo, “metralhando” catarticamente através das músicas a trágica realidade que os cerca.

Instigou-me, ainda, perceber que esses jovens colocaram em evidência questões fundamentais como, por exemplo, o “lugar do pobre”, conseguindo expor muitas vezes o “avesso” das principais cidades e mesmo do País. Pude constatar que eles desenvolvem um tipo de “política” (não necessariamente consciente) que parece ser paradigmática para o reconhecimento (a visibilidade) de uma subjetividade minoritária hoje, e que transcorre, principalmente, no terreno da cultura (e do consumo).

Sem ter a questão política necessariamente como seu objetivo primeiro, esses jovens desenvolvem um circuito de produção e consumo que traz questões políticas para a esfera pública. Ou melhor, seus estilos de vida são resultado de uma atuação não necessariamente “engajada”, mas que traz reflexos políticos. Pode ser elaborada por um *simpatizante* e, mesmo

assim, trazer efeitos benéficos para o segmento social que o assume como importante referencial identitário. Este fato possibilitou mais visibilidade, abrindo espaço no mercado para o trabalho desses jovens. Em um momento em que a arena política está desgastada, em que poucos se sentem dispostos a militar em nome de qualquer causa, esses jovens, atuando na esfera da cultura (mas não restritos a ela), com uma sociabilidade, um espetáculo que envolve músicas, danças, roupas e desenhos, conseguiram encantar, chamar a atenção de uma sociedade e, eventualmente, mobilizá-la, fazendo com que ela refletisse especialmente sobre um “mundo” – marcado pela exclusão, pela violência e pela miséria – que incomoda e que é próximo e, ao mesmo tempo, distante.

Quando estava por finalizar este trabalho, muitos vieram me dizer que as expressões culturais por mim estudadas – funk e hip-hop – já não eram tão importantes, que só eram agora expressivas nas periferias e nos subúrbios das grandes cidades. Fiquei me perguntando se este tipo de afirmação não só era muito discutível, como também tributária de uma perspectiva de análise incapaz de lidar com as rápidas mudanças e renovações por que passam as expressões culturais juvenis, se esses indivíduos que diagnosticam a decadência do funk e do hip-hop são capazes de identificá-los hoje. Isto é, não seriam Claudinho & Buchecha, Racionais MC e Gabriel O Pensador – campeões de vendagem de discos no País no ano de 1997 – marcos de um novo momento vivido pelo funk e pelo hip-hop, respectivamente? Em outras palavras, quando diagnosticam um “enfraquecimento”, parecem ter como ponto de partida uma perspectiva que não percebe que a mudança e a renovação são parte da dinâmica cultural contemporânea e da própria dinâmica interna

do funk e do hip-hop. A questão não parece ser a manutenção da imparidade, da originalidade. As colagens, apropriações, agenciamentos, mesmo de outros segmentos sociais e do mercado, não esvaziam a ambos, mas os potencializam. Em última instância, garante aos jovens pobres dos centros urbanos o que é crucial: visibilidade, reconhecimento e recursos. Essa garantia faz o que a indústria cultural faz o tempo todo – apoiada em uma tecnologia cada vez mais veloz e eficiente na “arte” de misturar, associar coisas, mercadorias (com o objetivo de aperfeiçoar ou simplesmente diversificar, atendendo mais a um nicho de mercado com o lançamento de novidades, podendo-se constatar isso nas músicas, roupas, imagens e outras coisas que consumimos) –, e com legitimidade e eficiência. Com o seu estilo de vida e desenvolvendo uma “estética da versão” (o “pegue e misture”), funkeiros e b-boys parecem acelerar ou dialogar criativamente com o processo de “pastichização” cada vez mais freqüente no mundo contemporâneo.

Glossário

Funk e Hip-Hop

BACK TO BACK. Tipo de percussão feita com a colagem e repetição de trechos de músicas iguais e/ou diferentes. O DJ utiliza dois toca-discos para este tipo de operação.

DJ. Discotecário. É quem comanda o som e, por conseguinte, o baile.

MC. Ao pé da letra significa mestre-de-cerimônias. Cantor de rap.

MIXAGEM. Mistura de músicas feita pelo DJ, utilizando-se do aparelho mixer.

RAP. Iniciais de *rythm and poetry*. Tipo de música falada (verborrágica) e ritmada, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos samplers controlados por um DJ. Produzida por funkeiros e b-boys sobre, geralmente, bases norte-americanas. A diferença está no conteúdo das músicas e no tipo de base utilizada.

SAMPLER. Instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com o auxílio de um teclado, de uma bate-

ria eletrônica ou de um computador. Da mesma forma que fazem com o scratch, frequentemente os funkeiros e b-boys usam o sampler para “piratear”, “colar” sons nas músicas.

SCRATCH. Utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando os discos no sentido anti-horário para produzir o som de arranhado.

Funk

ABALOU. Termo que expressa admiração. Ótimo, genial.

ALEMÃO. Pode ser uma galera rival, agentes policiais ou mesmo alguém (ou um grupo) que se contraponha aos códigos ou interesses do grupo. Inimigo, oponente.

BAILE DE COMUNIDADE. Diferente dos bailes de clube, este tipo de baile (hoje praticamente interditado) era realizado no interior das favelas do Rio de Janeiro e tinha como principal característica a inexistência de embates entre as galeras.

BAILE DE CORREDOR. Realizado em alguns clubes no Rio de Janeiro, tem como epicentro o jogo, o ritual de embate entre as galeras.

BONDE. Aliança entre galeras. Essa estratégia é correntemente utilizada com o intuito de fortalecer o grupo no interior dos bailes.

DEMOROU. Termo que expressa/enfatiza a aprovação. Isso mesmo, sim.

FUNK MELODY. Também conhecido como o funk-brega, rap romântico de grande sucesso na indústria fonográfica.

GALERA OU MULÃO. Grupo de amigos que, se não moram próximos, pelo menos freqüentam juntos bailes e praias, estabelecendo laços de solidariedade.

CONTEXTO E MOVIMENTO. Atividades e pessoas ligadas ao tráfico de drogas.

RAP DE GALERA. Rap feito pelos funkeiros, conhecido também como melô.

RAP DE CONTEXTO. Versão gangsta, “pirata”, produzida pelos funkeiros e, eventualmente, cantada nos bailes de comunidade.

SEQÜÊNCIA. Montagem feita pelo DJ com vários sucessos do momento.

SHOCK E SANGUE-BOM. Amigo, colega.

SOLTAR O PANCADÃO. Dar início a uma música; forma de convocar a galera para dançar.

Hip-hop

ATITUDE. Palavra indispensável no vocabulário do hip-hop. Para fazer parte do grupo é preciso não só ter consciência, mas também atitude. Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um.

B-BOY. O público do hip-hop e seu estilo indumentário. Possuem verdadeira adoração por marcas esportivas.

BITCHES. Tratamento “não-politicamente correto” (mas ainda corriqueiro) dado à mulher no meio do hip-hop, vadia.

BREAK. Dança do hip-hop. Os movimentos são quebrados, mecânicos.

CABEÇA. Pessoa esclarecida, consciente, engajada.

GANGSTA RAP. Músicas que ridicularizam a polícia e “glamou-
rizam” as atividades ilícitas/criminais.

GRAFITE. Desenhos coloridos e densos, feitos nos espaços pú-
blicos das cidades. Os grafiteiros fazem questão de enfatizar
que sua produção nada tem a ver com a pichação de rua.

STREET DANCE. Dança produzida pelos dançarinos de break.
Muitas vezes nas festas estabelecem-se longas disputas entre
os breakers.

Yo! Grito de exaltação. Geralmente utilizado para animar o
público em shows e festas.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ADORNO, Sérgio. A criminalidade violenta. *BIB*, Rio de Janeiro, n. 35, 1993.
- AGNEW, Jean-Christophe. *Worlds apart: the market and the theater in anglo-american thought – 1550/1750*. Nova York: Cambridge University Press, 1986.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARENDT, Hanna. *Sobre a violência*. Brasília: Editora UnB, 1990.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- AUGÉ, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papiрус, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec/USP, 1987.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTH, Federik (org.). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias sociales*. México D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1976.

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra da maioria silenciosa. O fim do social e o surgimento das massas*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1992. v. 3.
- _____. *Para uma crítica de la violencia y outros ensaios*. Madri: Taurus, 1991.
- BENTES, Ivana. Estéticas da violência. *Rio Artes*, n. 20, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of judgement of taste*. Londres: Routledge & Keagan Paul, 1984.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade. A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- _____. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANEVACCI, Máximo. *A cidade polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- _____. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVALHO, Maria Alice Resende de. Cidade escassa e violência urbana. *IUPERJ*, Rio de Janeiro, n. 91, 1995. Série Estudos.
- CASTELLS, Manuel. El centro urbano. In: _____. *Problemas de la investigación en Sociología Urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHAMBERS, Ian. *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. Nova York: St. Martin's Press, 1985.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- CLIFFORD, James. *Routes. Travel and transculturalism in the late twentieth century*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- _____; MARCUS, George (org.). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- COMUNICAÇÃO E POLÍTICA. Mídia, drogas e criminalidade. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2. p. 79-140, dez. 1994/mar. 1995.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

- CORREA, Carlos. Consumo musical. Compra de produtos musicais y audición musical en las radios. *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*. Caracas, n. 86, 1994.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- DANTAS, Benedito Medrado. *O masculino na mídia. Repertórios sobre masculinidade na propaganda televisiva brasileira*. 1997. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1-4.
- DAVIS, Mike. *Cidade de quartzo*. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- DOIMO, Ana. *A vez e a voz do popular. Movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Anpocs/Relume-Dumará, 1995.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaire de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1968.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EISENSTAT, S. N. *De geração a geração*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Lisboa: Difel, 1992.

- _____; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1982.
- ENZENSBERG, Hans M. *Guerra civil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- EWEN, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. México, D.F.: Grijalbo, 1991.
- FARIAS, Patrícia S. de. *O território do Rock Brasil: música popular e nacionalidade nos anos 80*. 1993. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global. Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FOOT-WHYTE, William. *Street corner society. The social structure of an italian slum*. Chicago: University of Chicago Press, 1943.
- FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre o poder*. Madri: Alianza, 1981.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.

- GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Marco A.; MAGGIE, Yvonne. Pessoas fora do lugar: a produção da diferença no Brasil. In: VILLAS BOAS, Gláucia; GONÇALVES, Marco A. (org.). *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- GUATTARI, Felix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. *Espaço e Debates*, São Paulo, n. 16, 1985.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- _____; JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through rituals*. Londres: Hutchinson, 1976.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- HEBDIGE, Dick. *Cut'n'mix. Culture, identity and caribbean music*. Nova York: Methuen, 1987.
- _____. *Subculture. The meaning of style*. Londres: Methuen, 1979.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____; PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.). *A invenção do Brasil moderno. Medicina, educação e engenharia nos anos 20/30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____; SCHÖLLHAMMER, Karl E. As cidades visíveis do Rio. *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro: Nepcom-ECO/UFRJ, n. 1, mar. 1997.
- HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. 2. ed. Rio de Ja-

- neiro: Paz e Terra, 1990.
- _____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUIZINGA, Johan. *O homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide. Modernism, mass culture and post modernism*. Indianápolis: Indiana University Press, 1987.
- IANNI, Octávio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- IMBERT, Gerard. *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria, 1992.
- KAPFERER, Jean-Noel. *Rumores*. Madri: Plaza & Janet Editores, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- LACLAU, Ernesto. Os novos movimentos sociais e a pluralidade social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 1, n. 2, out. 1986.
- LASCH, Scott; URRY, John. *Economies of sign and space*. Londres: Sage, 1994.
- LE GOFF, Jacques. Memória. *Enciclopédia Einaudi. Memória -História*. Lisboa: Casa da Moeda, 1984. v. 1.
- LEACH, Edmund. Ritualization in man in relation to conceptual and social development. In: LESSA, Willian; VOGT, Evon (org.). *Reader in comparative religion*. Nova York: Harper & Row, 1972.
- _____. *Comunicação e cultura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- LEMGRUBER, Julita (org.). *A instituição policial*. Rio de Janeiro:

OAB, 1985.

LEVI, Giovanni; SCHMIDT, Claude (org.). *História dos jovens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. v. I e II.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *A dinâmica da violência*. São Paulo: Vértice, 1987.

_____. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MARGULIS, Mario (org.). *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

_____. (org.). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. In: MAUSS, Marcel. *Oeuvres*. Paris: Minuit, 1968.

SOUZA, Laura Mello e. *O diabo na Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARK, Richard; BURGESS, Ernest et al. *The city*. Chicago: University of Chicago Press, 1925.

_____. A cidade: sugestões de investigação do comportamento social no meio urbano. In: VELHO, Gilberto (org.). *O*

- fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- _____. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. O Brasil do *Sertão* e a mídia televisiva. *Comunicação e Sociedade*, São Paulo: IMS, dez. 1995.
- _____. *O que é contracultura?* São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. *Reinventando a tradição. O mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o Bloco Cacique de Ramos*. 1995. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- PERLONGHER, Nestor. *O negócio de michê. A prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Territórios marginais*. Rio de Janeiro: Papéis Avulsos/CIEC-ECO/UFRJ, s.d.
- PIORE, M.; SABEL, C. *The second industrial divide: possibilities of prosperity*. Nova York: Basic Books, 1984.
- POTTER, Jonathan; WETHERELL, Margareth. *Discourse and social pathology: beyond attitudes and behaviour*. Londres: Sage, 1987.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes: travel and transculturalism*. Londres: Routledge, 1992.
- RAMOS, Silvia; PELEGRINO, Fernando (coord.). *Mídia e violência*. Rio de Janeiro: Faperj, 1994.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO. Cidade. Rio de Janeiro: Iphan, n. 23, 1994.
- RIBEIRO, Ana Paula G. *A história de seu tempo. A imprensa e a produção do sentido histórico*. 1995. Dissertação

- (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- RIBEIRO, Luis C. Queiroz; SANTOS JR., ORLANDO A. *Globalização, fragmentação e reforma urbana. O futuro das cidades brasileiras na crise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- RICHES, David (org.). *The anthropology of violence*. Nova York: Basil Blackwell, 1986.
- RICOEUR, Paul. *The symbolism of evil*. Nova York: Beacon Press, 1967.
- RONDELLI, Elizabeth. Mídia e violência: ação testemunhal, práticas discursivas, sentidos sociais e alteridade. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, set./dez. 1997.
- ROSE, Tricia. *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Londres/Hanover: University Press of New England, 1994.
- ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (org.). *Microphone friends. Youth music & youth culture*. Nova York/Londres: Routledge, 1994.
- SÁNCHEZ-JANKOWSKI, Martín. As gangues e a estrutura da sociedade norte-americana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anpocs, v. 12, n. 34, jun. 1997.
- SALLES, Lúcia. *DJ Malboro por ele mesmo. O funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.
- SOARES, Luis Eduardo et al. *Violência e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ISER, 1996.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *Samba, dono de corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- SPOSITO, Marília P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*. São Paulo: USP, nov. 1994.
- TURNER, Victor. *From ritual to theater*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- _____. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- _____.; ALVITO, Marcos (org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- VIRILIO, Paul. *Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- WEBER, Max. *Economía y sociedad: esbozo de la sociología comprensiva*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1994.
- YÚDICE, George et al. (ed.). *On edge. The crisis of contemporary latin american culture*. Minneapolis: University of

Minnesota Press, 1992.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Revan, 1994.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas. *Revista do Patrimônio. Cidadania*, Rio de Janeiro: Iphan, n. 24, 1996.

_____. *The cultures of cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

Este livro foi composto em Times New Roman e AGaramond.
O miolo foi impresso em papel offset 90g/m², e a capa, em
cartão supremo 250g/m², pela Gráfica Sermograf,
para a Editora UFRJ, em abril de 2005.